

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO
Studi e restauri
6

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

IL RESTAURO DELLA TAVOLA ANTIQUISSIMA
DI SANTA ROSALIA
DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO



CONGREGAZIONE SANT'ELIGIO
MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

Giovanni Travagliato - Mauro Sebastianelli

IL RESTAURO DELLA TAVOLA ANTIQUISSIMA DI SANTA ROSALIA
DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO. STUDI E RESTAURI

Collana diretta da

Pierfrancesco Palazzotto

Comitato scientifico

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

Si ringraziano tutti gli enti e le istituzioni che hanno collaborato al restauro, alle ricerche e alla pubblicazione del volume. In particolare, per la cortese disponibilità: Guia Airoidi, Soprintendenza ai BB.CC.AA., Palermo; le dott.sse Maria Letizia Amadori e Sara Barcelli, Dipartimento DISBeF, Università degli Studi "Carlo Bo" di Urbino; la dott.ssa Manuela Amoroso, Museo Diocesano, Palermo; la dott.ssa Chiara Arcidiacono, Torino; il prof. Henri Bresc, Parigi; il CUDaM, Centro Interuniversitario per le datazioni Milano Bicocca (U3, Scienze Geologiche); la dott.ssa Giulia Davì, già responsabile Servizio Storico-artistico, Soprintendenza ai BB.CC.AA., Palermo; la prof.ssa Maria Concetta Di Natale, Università degli Studi di Palermo; il dott. Francesco Di Paola, Presidente Fondazione Camposanto di Santo Spirito, Palermo; la dott.ssa Simona Lazzeri, CNR-IVALSA, Sesto Fiorentino (Firenze); le dott.sse Daniela Lo Fasso e Rachele Lucido, Palermo; la dott.ssa Antonella Maccotta, Dipartimento Scienze della Terra e del Mare (DiSTeM), Università degli Studi di Palermo; la dott.ssa Rosa Mandina, CRIMISOS Soc. Coop., Palermo; il dott. Antonino Marrone, Bivona (Agrigento); Marcello Messina, Archivio Storico Diocesano, Palermo; il dott. Giuseppe Minacori, Palermo; la dott.ssa Adele Mormino, già Soprintendente ai BB.CC.AA., Palermo; l'avv. Vito Patanella, Palermo; l'arch. Gaetano Renda, responsabile Ufficio BB.CC.EE., Arcidiocesi di Palermo; il dott. Giuseppe Salerno, Università degli Studi di Palermo; il dott. Vito Stallone, Palermo; il dott. Salvatore Tornatore, Santo Stefano Quisquina (Agrigento); la dott.ssa Anna Tschinke, Soprintendenza ai BB.CC.AA., Palermo; la dott.ssa Ludovica Villani, Marigliano (Napoli); il dott. Maurizio Vitella, Università degli Studi di Palermo.

Referenze fotografiche: copertina di Cristian Di Caccamo. Testo di Travagliato: Enzo Brai, figg. 2, 4; Cristian Di Caccamo, figg. 1, 5, 6, 17-18; Pierfrancesco Palazzotto, tavv. fuori testo; Maurizio Vitella, figg. 7, 8, 16; da *Pilgrimage to Sinai...*, figg. 9, 10, 12; da *Icons*, fig. 11; da *Icone del Museo di Messina*, figg. 13-15; Saverino Buccheri, fig. 19; da *Cercare Palermo...*, fig. 20; Archivio Storico Diocesano di Palermo, figg. 21-22. Testo di Sebastianelli: foto fornite dall'autore.

Stampato in Italia

© 2012 Congregazione Sant'Eligio - Museo Diocesano di Palermo

Via Vittorio Emanuele, 461 - 90134, Palermo

www.museodiocesanopa.it

ISSN 2036-5136

Travagliato, Giovanni <1971->

Il restauro della tavola antiquissima di Santa Rosalia del Museo Diocesano di Palermo / Giovanni Travagliato, Mauro Sebastianelli. - Palermo : Congregazione di Sant'Eligio ; Museo Diocesano, 2012.

(Museo Diocesano di Palermo. Studi e restauri ; 6)

ISBN 978-88-904583-6-4

1. Pitture su tavola - Sec. 13. - Temi [:] Rosalia <santa> - Museo Diocesano <Palermo> - Restauro.

I. Sebastianelli, Mauro <1974->

759.5 CDD-22

SBN Pal0245997

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"



*Diva cui flores tribuere nomen [...],
tuo Iesum sacra sponsa vultu redde placatum
Procul ut furores pestis et belli et famis
Ipse nostris pellat ab oris.*

Le stupende parole di questo inno esprimono quella fede con la quale i nostri padri si rivolgevano alla Santa Vergine Rosalia perché intercedesse presso il suo Sposo divino a favore della Città di Palermo, allontanandone peste, guerra e fame.

Da secoli, ma soprattutto a partire dal tragico evento del contagio pestilenziale del 1624, la Chiesa palermitana venera Rosalia, e molti dei suoi pastori hanno avuto per lei un particolare affetto. Non posso non citare il Card. Giannettino Doria, che la proclamò Patrona della Città riconoscendo la liberazione dalla peste per la sua potente intercessione presso la Trinità e la Vergine Santissima. Ma anche Ferdinando Bazan e Giuseppe Gasch, che vigilarono sulla legittimità canonica del culto alla *Santuzza* e non esitarono a promuoverlo maggiormente. E ancora, nel secolo scorso, il Card. Alessandro Lualdi, che celebrò il III centenario dal ritrovamento delle sue spoglie mortali sul Monte Pellegrino e promosse l'apertura del Museo Diocesano, cui fu destinata l'*icone* il cui restauro è ben illustrato nel presente volume.

Mi piace ricordare – vero e attuale allora come oggi – quanto il caro Card. Salvatore Pappalardo ebbe a dire in occasione del 359° Festino del 1983: «Il patrocinio di Santa Rosalia per la città di Palermo è uno sperimentato segno che Dio benedetto ha voluto, nei secoli, incoraggiare il popolo di questa città ad affrontare le traversie delle varie epoche della sua storia [...]; ma questo ci dà anche la certezza che non ci dobbiamo perdere d'animo neanche al presente, e dobbiamo esser sempre sicuri che, se ci sforzeremo di essere fedeli alla divina legge della verità, della rettitudine e dell'amore cristiano, sull'esempio della vita di Santa Rosalia, Palermo supererà le angustie del presente e potrà riprendere il suo splendore, la sua vera prosperità, e godere della desiderata tranquillità e pace sociale».

La più vera contemplazione delle sante icone, non fine a se stessa, ma sempre alimentata dalla meditazione della Parola di Dio e dalla partecipazione alle celebrazioni liturgiche, fa sì che che il mistero celebrato si *imprima* fortemente nella memoria degli occhi e del cuore dei fedeli e si *esprima* poi nella loro novità di vita.

Anche per questo sono grato agli autori di questo volume, Giovanni Travagliato e Mauro Sebastianelli, che ci aiutano a leggere l'immagine che per tradizione si ritiene la più antica in cui è raffigurata la nostra Patrona, con tutto quello che si cela dietro simboli, forme e colori.

Di cuore benedico quanti hanno reso possibile a diverso titolo questo evento, custodendo e coltivando la memoria artistica e spirituale della nostra Patrona e della sua nobile Città.

† PAOLO CARD. ROMEO
Arcivescovo Metropolitano di Palermo

Il 14 luglio 1927, per volontà dell'Arcivescovo di Palermo Card. Alessandro Lualdi, veniva solennemente inaugurato il Museo Diocesano all'interno dei locali del Palazzo Arcivescovile.

Sono trascorsi 85 anni da quell'evento che poneva l'Arcidiocesi in prima fila in Italia tra le più sensibili alle sollecitazioni pontificie volte a garantire tutela, conservazione e valorizzazione dell'arte sacra di proprietà della Chiesa italiana. Anche la scelta della sede non doveva essere estranea al ruolo polare che il museo, negli intendimenti dei fondatori, doveva possedere, simboleggiando la diretta espressione dell'attività pastorale del presule palermitano *pro tempore*.

Questi lunghi decenni hanno visto il museo cambiare forma e consistenza delle collezioni, tramite l'azione dei miei predecessori: mons. Guido Anichini, mons. Filippo Pottino e mons. Paolo Collura. Il museo ha dunque finito per specchiarsi nelle vicende storiche che hanno segnato la città di Palermo e le sue chiese, a partire dalla Cattedrale, i cui marmi rinascimentali e barocchi rappresentarono il primo nucleo della collezione, a quelle poi dismesse o distrutte dalla Seconda Guerra Mondiale o, più tardi, violate da trafugamenti, il cui simbolo è certamente la perduta tela del Caravaggio dell'oratorio di S. Lorenzo.

Gli ultimi tre decenni hanno impegnato il Palazzo Arcivescovile con rilevanti riadattamenti funzionali che hanno coinvolto anche il museo trasferito in nuovi ambienti, inaugurato nel 2003 con un nuovo e più moderno allestimento curato dalla Soprintendenza ai BB.CC.AA di Palermo e con un nuovo ordinamento curato dalla prof. Maria Concetta Di Natale, ed ampliato nel 2011 con l'apertura del piano nobile sotto il governo dell'Arcivescovo Card. Paolo Romeo, in attuazione delle volontà del compianto Card. Salvatore Pappalardo.

Oggi celebriamo questo anniversario con il resoconto del restauro su una preziosa tavola dipinta con Santi, tra cui S. Rosalia, condotto da Mauro Sebastianelli (2007), consulente per la conservazione e il restauro delle collezioni museali, per conto della Crimisos, sponsor che qui ringraziamo, e con l'approfondimento storico-artistico di Giovanni Travagliato, vicedirettore dell'Archivio Storico Diocesano.

L'opera era stata scelta come immagine di copertina per la prima guida del museo nel 1927. In questo modo vogliamo legarci a quel momento, alla storia fondativa del museo, ma guardando avanti pur con il rispetto dovuto a chi ci ha preceduto.

Confidiamo così di procedere quanto prima al completamento del nuovo Museo Diocesano e segnare un nuovo inizio con una più ampia collezione di opere esposte rispetto all'attuale e maggiori servizi ed attività.

Un doveroso e sentito ringraziamento va alla Fondazione Camposanto di Santo Spirito ed al suo presidente dott. Francesco Di Paola che ancora una volta hanno voluto sostenere un'iniziativa culturale del museo, come di recente per i volumi sui restauri della Croce dipinta della chiesa di S. Spirito e delle opere di Giacomo Serpotta nella chiesa di S. Orsola. L'attenzione per il recupero e la divulgazione scientifica di importanti episodi storico-artistici della nostra città va sicuramente riconosciuto alla Fondazione per i segni duraturi che così lascia nella memoria collettiva.

Mons. Giuseppe Randazzo

Direttore del Museo Diocesano di Palermo



La Venerabile Compagnia di S. Orsola e la Fondazione Camposanto di S. Spirito di Palermo negli ultimi anni hanno particolarmente rivolto la loro attenzione al recupero del patrimonio storico-artistico e devozionale conservato nelle nostre chiese e nel Camposanto.

Abbiamo sempre tenuto che i risultati di questi lavori (statua lignea del Risorto, dipinti e stucchi delle cappelle di San Girolamo e delle Anime Purganti di Sant'Orsola; croce dipinta di Santo Spirito e cappella gentilizia dei principi Gravina di Montevago), condotti in maniera interdisciplinare dallo storico dell'arte e dal restauratore, confluissero in pubblicazioni scientifiche, per conservare la memoria dell'intervento e per diffonderne la conoscenza da parte di un vasto pubblico.

Nell'85° anniversario dall'apertura del Museo Diocesano, cui siamo egualmente legati per l'importante funzione che svolge, finalizzata alla conservazione e alla fruizione di tanti capolavori d'arte che testimoniano al contempo la fede del popolo palermitano nei secoli passati, abbiamo con piacere contribuito alla stampa di quanto emerso dal restauro – diretto dal dott. Giovanni Travagliato e condotto nel 2007 anche questa volta dalle competenti mani del dott. Mauro Sebastianelli per conto della Crimisos, in stretta collaborazione con la Direzione del Museo rappresentata da mons. Giuseppe Randazzo e dal dott. Pierfrancesco Palazzotto – di una delle sue più antiche e importanti opere, la tavola medievale nella quale tradizionalmente si è vista raffigurata la nostra Santa Patrona Rosalia insieme ai Santi Oliva, Elia e Venera, ed è significativo che essa veda la sua luce proprio in occasione del Festino con cui tutti noi palermitani celebriamo l'intercessione passata della Santa e La invociamo perché ancora ci ottenga da Dio le grazie necessarie.

Dott. Francesco Di Paola

Superiore della Venerabile Compagnia di S. Orsola
Presidente del Consiglio di Amministrazione
della Fondazione Camposanto di S. Spirito

La storia e la tradizione col passare del tempo si sovrappongono e finiscono talora con il confondersi.

La devozione popolare nei confronti dei Santi Patroni esalta quanto tramandato superando talvolta i riferimenti storici della loro esistenza ricostruiti dall'agiografia.

Come il mito pagano è soppiantato dalla fede cristiana, pur mantenendo in certe circostanze sincreticamente segni dell'uno nella simbologia rituale dell'altro, così spesso figure di vergini e martiri assumono nell'immaginario popolare ruoli emblematici legati al loro vissuto eroico e straordinario.

Il bisogno di protezione lega l'uomo al suo Santo taumaturgo, che l'accompagna quotidianamente nella difficile avventura della vita. Con il passare dei secoli nuove figure di santi, più vicine - nel mutare dei tempi - alle genti, si aggiungono alle antiche e nuove devozioni via via si affiancano fino a sostituire, a volte, altre più lontane.

È il caso di Santa Rosalia, "la Santuzza" assunta a principale patrona di Palermo per il miracoloso intervento nella liberazione della città dalla peste nel 1624.

Il Card. Giannettino Doria riconosce le reliquie della Santa eremita ritrovate in una grotta dell'Ercta, il Monte Pellegrino, e Giordano Cascini, padre gesuita a lui vicino, ne ricostruisce l'agiografia e ne ricerca testimonianze anche attraverso antiche opere d'arte oggetto di devozione.

Ma ecco, che alla prima immagine della Santa, raffigurata nel 1624 da Vincenzo La Barbera in abiti da eremita, con un saio che ricorda quello dei Francescani, si sovrappone quella che culmina sulla "vara" processionale d'argento della Cattedrale di Palermo, realizzata nel 1631, che la presenta invece in abiti di monaca basiliana. Da quel momento tutti i principali Ordini religiosi della città tenderanno a legare indissolubilmente al loro interno la figura della Vergine romita, malgrado vi siano espliciti divieti in tal senso, come quello posto dall'arcivescovo Bazan nel 1701, e, come aveva già fatto il Cascini per argomentarne l'antica devozione, ricercheranno o commissioneranno immagini della stessa Santa che indossi i loro abiti distintivi.

Opera emblematica, in tal senso, è l'antica tavoletta dipinta del Museo Diocesano di Palermo, in cui Santa Rosalia non è ancora assunta a principale patrona della città, ma la protegge insieme a Santa Venera e a Sant'Elia, lasciando il posto d'onore a Santa Oliva. Questa opera è stata ritenuta la più antica immagine della Santa patrona di Palermo e ne è stata indicata la provenienza dal monastero della Martorana.

Giovanni Travagliato, con il coraggio che caratterizza i giovani studiosi, ma con la serietà metodologica della ricerca scientifica che è propria dei maestri più maturi, ha affrontato l'analisi di questa opera. Dopo aver già proposto sull'opera una lettura iconografica non aderente a quella tradizionale, ha condotto una minuziosa ricerca archivistica (nella quale si è già in tante occasioni rivelato particolarmente abile) e presenta qui una nuova ipotesi di studio che mette in dubbio che la tavoletta del Museo Diocesano sia proprio quella con Santa Rosalia già in possesso delle monache della Martorana, della quale, peraltro, non trova negli archivi tracce documentarie.

Gli studi e le ricerche devono proseguire e non si devono fermare davanti ad alcun tipo di ostacolo, neanche quelli di carattere ideologico, e nuove ipotesi di studio bene argomentate devono con forza essere consegnate alla riflessione di chi si interessi dell'argomento con propositiva curiosità. Moderni metodi di indagine, poi, come quelli legati ai più recenti interventi di restauro, consentono più precisi pronuncia-

menti, aiutando l'individuazione di parti ridipinte nelle opere e puntualizzando perfino la datazione dei supporti stessi delle immagini.

L'icona del Museo Diocesano ha avuto oggi la fortuna di essere restaurata secondo i più acclarati criteri scientifici e con la più moderna metodologia tecnica da Mauro Sebastianelli, che da alcuni anni si occupa della manutenzione e del restauro delle opere d'arte del Museo Diocesano di Palermo, grazie alla lungimiranza del suo direttore, mons. Giuseppe Randazzo, che gli ha affidato il primo laboratorio di restauro (inserito all'interno del percorso museale, e pertanto fruibile dai visitatori interessati) in vista della realizzazione a breve di un nuovo ambiente che sarà caratterizzato dalle più sofisticate apparecchiature, indispensabili alla applicazione del restauro scientifico dei giorni d'oggi.

Il restauro e le indagini ad esso legate, anche in questo caso, si sono infatti rivelate di sostegno alle ipotesi di studio che Giovanni Travagliato consegna a quanti tra i lettori vogliono dedicare una pausa di riflessione alla storia di una emblematica opera d'arte come questa.

Prof. Maria Concetta Di Natale

Curatore Scientifico del Museo Diocesano di Palermo



SANTA ROSALIA

Ex tabula omnium antiquissima... Alle radici dell'iconografia moderna di Santa Rosalia

Giovanni Travagliato

Un'iconografia "restituta": la *tabula marturanensis* di Giordano Cascini e le sue repliche

«EFFIGIES S. ROSALIAE VIRGINIS PANORMITANAE / EX TABULA OMNIUM ANTIQUISSIMA AB ANNO 1194 IN ECCLESIA SANCTAE MARIAE DE AMMIRATO CANONICORUM GRAECORUM, IN MONASTERIUM DEINDE MARTURANENSE POST ANNOS 242 TRANSLATA IN MAGNI ET / ANGELICI HABITUS AC BASILIANI ORDINIS MONUMENTUM. SOROR HIPPOLITA LANCELLOTTA CASTELLI / SECUNDO ABBATISSA POSUIT ANNO 1703. / PIRRO NOTITIA PP. ECCL. PAN. PA[G.] 220, P. CASCINI PAG. II, 175».

È innocua solo apparentemente questa iscrizione, che Ippolita Lancellotto Castelli, sorella del vescovo di Mazara Bartolomeo (1695 - †1730), nel suo secondo mandato di badessa del monastero basiliano¹ palermitano del Santissimo Salvatore, vantante senza alcuna attendibilità storica tra le sue più illustri convittrici l'imperatrice Costanza d'Altavilla e S. Rosalia², fa apporre entro un cartiglio tardo-barocco alla base del dipinto con la stessa *S. Rosalia in abiti basiliani e putti che l'incoronano di rose* inviato da Roma dal pittore Giacinto Calandrucci nel 1703 per la cappella maggiore della chiesa annessa al cenobio³ (Fig. 1); nel 1857 sostituito da *La morte di Santa Rosalia* di Giovanni Patricolo⁴ e nel 1890 ancora affisso in una parete dell'antisacristia⁵, esso è quindi pervenuto in deposito al Museo Diocesano, dove il precedente allestimento lo collocava nella *Sala di S. Rosalia*.

Costituisce invece un esplicito atto di sfida – incoraggiato e sostenuto, se non proprio incitato, dal gesuita Girolamo Giustiniani – al decreto dell'arcivescovo palermitano Ferdinando de Bazan e Manriquez (1685 - †1702), che in data 10 gennaio 1701 aveva riaffermato la vocazione eremitica di Santa Rosalia e al contempo vietato espressamente e severamente, con valore retroattivo, qualunque riferimento – letterario, devozionale ed

iconografico – ad una sua anche temporanea vita monastica sotto qualsivoglia regola, in particolare basiliana, benedettina o agostiniana⁶.

La medesima iconografia ormai "eretica", verosimilmente mediata anche in questo caso dalla statuetta sommitale dell'arca d'argento del 1631 – opera degli argentieri palermitani Giuseppe Oliveri, Francesco Rivelo/Ruvolo, Giancola Viviano, Matteo Lo Castro, Michele



Fig. 1 – Giacinto Calandrucci, *S. Rosalia incoronata di rose*, 1703, Museo Diocesano, già chiesa del SS. Salvatore, Palermo.



Fig. 2 – Argentieri palermitani G. Oliveri, F. Ruvolo, G. Viviano, M. Lo Castro, M. Ferruccio e F. Rocuzzo su disegno di M. Smiriglio, *Arca di S. Rosalia* (part.), 1631, cappella di S. Rosalia, Cattedrale, Palermo.



Fig. 3 – Francesco Negro, *S. Rosaliae virginis Panormitanae effigies...*, da G. Cascini, *Di S. Rosalia...*, 1651.

Farruggia/Ferruccio e Francesco Rocuzzo, su disegno di Mariano Smiriglio⁷ – (Fig. 2), dove non a caso la *Santuzza* è coronata di rose, nonché dalla diffusissima incisione di Francesco Negro pubblicata nel 1651 a corredo dell'opera del Cascini (Fig. 3), sarebbe stata riproposta da un ignoto pittore nella tela dalla datazione oscillante tra XVIII e XIX secolo per la cappella eponima della chiesa del Gesù a Casa Professa, che avrebbe sostituito l'esemplare cinquecentesco perduto, già nella chiesa di Santa Maria della Grotta, prima immagine rosaliana portata in processione (ma ancora in onore di Santa Cristina) nel luglio 1624, e finalmente ancora nel primo Festino l'anno seguente⁸: «Parve ancora, che per accrescere la pompa, e la divotione intervenisse nella medesima processione la Santa Vergine Rosalia, non già, che si portassero le sue reliquie, percioche non s'eran

finite ancora le debite diligenze per approvarsi secondo richiedono i sacri Canonici; ma sì bene una sua imagine, la quale dentro la Casa professa della Compagnia di Gesù da non molti anni era venerata»⁹ (Fig. 4).

Si tiene qui a rimarcare che la tavola “vista” e descritta da Cascini (il quale peraltro pubblica esclusivamente il dettaglio con Santa Rosalia) non è detto sia la medesima che oggi si conserva nel Museo Diocesano, come sarà meglio argomentato più avanti¹⁰.

Non si hanno più notizie, infine, del dipinto recante la medesima iconografia rosaliana già venerato nella chiesa di Sant'Antonio Abate, parrocchia del Senato cittadino, che il beneficiale don Vincenzo Domenichi fece esporre in occasione della stessa processione incorniciato di damasco rosso con perle e diamanti in un altare esterno



Fig. 4 – Ignoto pittore, *S. Rosalia incoronata di rose*, XVIII o XIX secolo, cappella di S. Rosalia, chiesa del Gesù a Casa Professa, Palermo.



Fig. 5 – Ignoto iconografo, *SS. Oliva, Elia, Venera e Rosalia* (part.), metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo.

sormontato da un sontuoso baldacchino in tessuto dorato e accompagnato in basso da un paliotto ricamato a fili d'argento¹¹.

Ma la fonte primaria, anzi, per dirla con la Barricelli, «un *incunabulo* dell'iconografia rosaliana» e al contempo il «manifesto di un monachesimo siculo-bizantino»¹², è costituito dalla piccola *icone* con i *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia* (Figg. 5-6), oggetto del presente studio, che la tradizione riportata dal Cascini vorrebbe dipinta a pochi anni dalla morte della *Santuzza* (1170 ca., col *dies natalis* celebrato il 4 settembre). Secondo il gesuita, la tavola, finora datata alternatamente al XII o al XIII secolo, era destinataria di un fiorente culto nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio già nel 1194, anno di fondazione da parte dei coniugi Goffredo e Aloisa Martorana del vicino cenobio di Santa Maria "la nuova" e del più antico

greco-bizantino di Santa Maria "la dorata", dove per breve tempo avrebbe sostato anche la stessa normanna Rosslyn/Rosalia, ancella della Regina Margherita di Navarra, prima di propendere definitivamente per la vita eremitica. La sacra immagine sarebbe poi stata trasferita nel 1435 in una cappella all'interno del monastero, che incamerò in quell'anno la chiesa con tutte le sue pertinenze, come attestano badessa e monache, in una deposizione giurata in data 22 agosto 1624¹³.

I brani dell'opera del Cascini che si riferiscono alla *tabula marturanensis*, forse ereditata da tale Teofania del fu Bartolomeo di Basuino, e moglie di Bartolomeo de Catena, parlano genericamente di una *icone* con i quattro personaggi accompagnati dai rispettivi nomi, tra cui la *Santuzza* dai capelli acconciati con fili di perle e l'abito monastico delle professe greche *in magis perfectae*, chiamato *magni*



Fig. 6 – Ignoto iconografo, SS. Oliva, Elia, Venera e Rosalia, metà XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo.

et angelici habitus – diverso da quello di *novitiae* e *proficientes*, che indossano invece *parvi habitus* –, simboleggiante, per i colori dei suoi singoli capi, col «manto della porpora, l'assisa del sangue regio, colla tonica intima, negra, et aspra, l'istituto eremitico; con quello habito à guisa d'un pallio nel petto di nuova foggia ricamato d'oro, la gloria»¹⁴.

Stranamente, però, la presenza dell'opera, che avrebbe dovuto lasciare profonde tracce nella documentazione amministrativa e nella vita liturgica ordinaria e straordinaria del monastero, già prima, ma soprattutto dopo il ritrovamento delle ossa (1624) e la pubblicazione postuma dell'opera di Cascini a cura di P. Salerno (1651)¹⁵ che esaltava la tavoletta in possesso delle religiose come preziosa e venerabile per le vicende che sappiamo, non si è riscontrata per nulla nelle unità superstiti del fondo archivistico oggi all'Archivio di Stato di Palermo, e due inventari di beni mobili del 1333¹⁶ e 1430¹⁷ elencano solamente un certo numero di «yconas»,

spesso senza citarne il soggetto, presenti tra i beni mobili della chiesa, tra le quali non è distinguibile la nostra. Inoltre, in occasione dell'annuale festa di luglio, si montava un altare mobile in chiesa, struttura effimera con esposizione della “religlia” e ricostruzione di una “montagnia”, almeno nel 1651, ma non vi si trasportava alcun quadro della *Santuzza* dalla clausura, spesa che è invece puntualmente registrata per le feste di Sant'Eufemia, Santa Maria Maddalena e Santa Fara¹⁸.

In verità, come abbiamo sottolineato in altre occasioni¹⁹, la tradizionale identificazione dei personaggi rappresentati nella *icone* del Museo Diocesano e in quella descritta da Cascini, ammesso che non si tratti della medesima opera, è effettuata solo sulla base delle iscrizioni (latine, mentre ci aspetteremmo di trovarle greche, come nei mosaici della stessa chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio), nella nostra in lettere maiuscole onciali e capitali, già ritenute assai tarde e di imitazione, forse anche secentesche e riferite ad un intervento di Cascini o del suo *entourage* alla ricerca di una prova storica dell'antico culto palermitano, canonicamente necessaria ai fini del patronato sulla città, e che il restauro ha identificato addirittura come aggiunta della prima metà del XX secolo²⁰. Nulla vieta, infatti, che la cosiddetta Venera ammantata di porpora trapunta di perle al centro nel registro superiore possa essere in realtà una Maria di Magdala “mirrofora” – anch'essa resa iconograficamente recante un vasetto, quello con gli unguenti per il corpo di Gesù –, o che la *Sancta Rusalia* a destra nasconda piuttosto una santa monaca orientale più famosa, come Marina, Teodora, Macrina o la stessa Oliva.

Peraltro, l'opera appare pesantemente ridipinta, soprattutto la sedicente Sant'Oliva, che occupa la posizione di rilievo nel registro inferiore, col *maphòrion* azzurro e la stella verginale in fronte, affiancata da *parlanti* alberelli fruttiferi d'ulivo stilizzati che le analisi diagnostiche effettuate contestualmente al restauro hanno riscontrato anche in questo caso eseguiti sopra l'ultima doratura moderna²¹: se la immaginiamo infatti senza gli elementi aggiunti non omogenei

VE
A



S
RV
SA
LI
A

OSBERT





Fig. 7 – Mosaicisti bizantini, *Profeta Isaia*, metà del XII secolo, imposta della cupola, chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio detta "la Martorana", Palermo.



Fig. 8 – Mosaicisti bizantini, *Profeta Elia*, metà del XII secolo, imposta della cupola, chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio detta "la Martorana", Palermo.

e consideriamo le lacune in corrispondenza del petto, potrebbe benissimo raffigurare Venera-Parascève, Fede-Pistis figlia di Sofia o addirittura (senza la croce geminata) Anna madre di Maria.

Un'ipotesi di lavoro tra quelle che insegno ai lettori contempla invece la possibilità che la tavola – sia quella proposta da Cascini, sia quella ri-proposta da Orlando (ammesso che esse non coincidano) – possa essere un'icone della comunità greco-albanese palermitana, officiante nelle chiese di Santa Sofia e San Nicolò dei Greci fino ai bombardamenti del 1943, modificata *ad hoc*; il cognome del secondo, peraltro, ci riporta alla memoria quell'*Andrèas Macrinos Orlandos* committente dell'icone eponima del *Maestro di Sant'Andrea* (1603), oggi nel Palazzo Vescovile di Piana degli Albanesi²².

Il personaggio maschile canuto e barbuto, benedicente alla greca e con il rotolo disteso sostenuto col braccio destro, posto sul registro superiore a sinistra ed indicato dall'iscrizione orientata verticalmente come *Sanctus Elias*

(il profeta dall'aureola stellare inscritta entro circonferenza, e non certamente l'omonimo Santo Speleota di Enna, come vorrebbe invece Collura²³), a giudicare dalla mancanza dei canonici attributi iconografici orientali di quest'ultimo, quali il mantello di pelo (*melòta*) sopra il grembiule, il corvo che gli porta da mangiare, il carro di fuoco sul quale è assunto in cielo, la spada²⁴, sembrerebbe piuttosto Isaia o un altro generico profeta, come può facilmente vedersi nei mosaici della cupola all'interno della stessa chiesa dell'Ammiraglio (Figg. 7-8), nel cui *Santorale* figurato e in quelli della Cappella Palatina e della Cattedrale di Monreale sono assenti le Sante Rosalia e Oliva a dispetto delle Sante Agata, Caterina d'Alessandria, Venera e Maria Maddalena²⁵.

Un'icone crociata sinaitica?

Già la Barricelli, citando ad esempio un'icone coi Santi Demetrio e Parascève di tarda produzione bizantina del XVI secolo²⁶, riconosceva, nella



Fig. 9 – Ignoto iconografo, SS. Paolo, Giacomo il Maggiore, Stefano, Lorenzo, Martino e Leonardo, ante 1187, monastero di S. Caterina, Sinai, Egitto.



Fig. 10 – Ignoto iconografo, Vergine Brepokratoussa tra i SS. Stefano e Mosè, fine XII – inizi XIII secolo, monastero di S. Caterina, Sinai, Egitto.



Fig. 11 – Ignoto iconografo, Vergine “del Roveto ardente” e SS. Mosè, Elia e Nicola, XIII secolo, monastero di S. Caterina, Sinai, Egitto.



Fig. 12 – Ignoto iconografo, Vergine del Roveto ardente e SS. Caterina, Mosè ed Elia, seconda metà XIII secolo, monastero di S. Caterina, Sinai, Egitto.

sproporzione tra il busto brevilineo e il capo delle figure in piedi della nostra, una caratteristica provinciale dell'Asia Minore. A proposito delle figure di ieratica frontalità disposte su due registri sovrapposti orizzontalmente, in relazione alle loro posture, alla presenza di perlinature e decorazioni arabescate in abiti e nimbi di alcuni dei personaggi raffigurati (elementi tutti che denotano una commistione fra tratti occidentali e bizantini, caratteristica comune con l'arte siciliana di età normanna e sveva dei secoli XII–XIII)²⁷ e a quella che Belting e Andaloro definiscono «arte crociata o lingua franca»²⁸, aggiungo che si notano stringenti affinità sul piano tipologico e stilistico–formale con un gruppo omogeneo di dipinti prodotti da iconografi occidentali attivi nel Regno Latino di Gerusalemme o in Italia meridionale (Puglia?)²⁹, oggi nella collezione del Monastero di Santa Caterina sul Sinai, passate forse per Acri o Cipro. Si tratta delle cosiddette «*iconi crociate*», dalle «pennellate fluide ma distinte, contorni che a volte sono dipinti in nero e, talvolta, nel colore predominante della zona che stanno delineando (incarnati, capelli, drappi, paesaggi di fondo, labbra carnose, occhi spalancati come bambole»³⁰, a loro volta «più latamente ricollegabili alla produzione anche minatoria di Terrasanta» (penso immediatamente allo *Skylitzes Matritensis* prodotto a Palermo nel XII secolo e alla cosiddetta *Bibbia dell'Arsenale* di Parigi, 1250-1254)³¹.

Tra questi dipinti sono i *Santi Paolo, Giacomo il Maggiore, Stefano / Lorenzo, Martino e Leonardo*, tavola databile *ante* 1187 (Fig. 9) e la *Vergine Brepokratoussa tra Santo Stefano e Mosè* di fine XII – inizi XIII secolo (Fig. 10)³², la *Vergine “del Roveto ardente” tra Mosè, Elia e San Nicola* del XIII secolo³³ (Fig. 11), una seconda più esplicita *Vergine “del Roveto ardente” con Santa Caterina, Mosè ed Elia* della seconda metà del XIII secolo³⁴ (Fig. 12), i *Santi Simone e Barbara* e le *Sante Caterina e Marina* del XIII secolo³⁵ (Fig. 13). Se così fosse, si spiegherebbe anche la presenza nella nostra della figura profetica, legata ai pellegrinaggi e alla devozione sinaitica.



Fig. 13 – Ignoto iconografo, *SS. Caterina e Marina*, XIII secolo, monastero di S. Caterina, Sinai, Egitto.



Fig. 14 – Ignoto iconografo, *S. Margherita* (part.), XIV secolo, chiesa di S. Margherita, contrada S. Margherita, Messina.



Fig. 15 – Ignoto iconografo, S. Pelagia o Venera (part.), fine XIII – inizi XIV secolo, Museo interdisciplinare regionale "M. Accascina", Messina.

Ricordo che proprio a Messina aveva sede una «Gangia di Monaci del Monte Sinai in Arabia, Tempio secondo l'uso loro assai ben'ornato, et ricco d'assai larghe entrate, oltre di quelle che l'Yconimo loro esigge dal Real Patrimonio per liberalità et devotione de gli antichi Rè Siciliani»³⁶, anch'essa dedicata alla Martire Alessandrina, di rito bizantino come le altre chiese cittadine "di greci levantini" di Santa Venera, San Giorgio, Santa Marina e San Nicola. Nella città peloritana si conservano ancora, inoltre, fortunatamente scampate a terremoti e spoliazioni, *iconi* come la *Santa Margherita* (XIV secolo), ancora debitrice della cultura figurativa musiva normanna, nell'eponima chiesa parrocchiale della contrada a pochi chilometri da Messina (Fig. 14), e la *Santa* dubitativamente finora identificata come *Pelagia* del Museo Regionale (Fig. 15), già nella chiesa eponima (XIII-XIV secolo)³⁷, entrambe di importazione sinaitica o italo-meridionale, nelle quali possono riscontrarsi, malgrado le pesanti ridipinture presenti, le medesime caratteristiche.

Iconografie orientali contaminate con il tardo-romanico e poi il gotico occidentale, diffuse tramite oggetti mobili e di facile trasporto come i codici miniati e le tavolette dipinte, riusciranno ad influenzare ancora nel XIV secolo pittori della Sicilia occidentale, tra cui l'ignoto frescante della Santa



Fig. 16 – Ignoto frescante, S. Venera e storie della sua vita, metà XIV secolo, cripta, chiesa di S. Domenico, Trapani.

Venera "crociata" (oggi purtroppo lacunosa), con copricapo a cuffia, riconosciuta grazie all'iscrizione sopra le spalle ornate con *rotae*, inserita entro un'edicola arnofiana e già accompagnata da 10 storiette laterali con gli episodi della sua *Passio* (Fig. 16), la cui puntuale corrispondenza con la *Pelagia* messinese potrebbe suggerire un'identificazione di quella con la medesima Santa³⁸, e allo stesso modo questi motivi nel secolo precedente erano penetrati fin nell'interno dell'Isola, producendo gli affreschi presenti nelle chiese di Santa Maria e di Sant'Andrea (fase più antica), Gran Priorato del Santo Sepolcro, a Piazza Armerina – forse contestualmente all'arrivo della cipriota *Madonna del Vessillo/Kikkotissa*³⁹ –, e nella *Grotta dei Santi* a Enna⁴⁰.

La Badessa, il Confessore e un Restauratore d'eccezione

Fin qui la letteratura artistica e agiografica riferita *tout-court* alla *tabula marturanensis*, ma la prima volta in cui si parla esplicitamente della piccola *icone* del Museo e della sua attuale cornice è nel citato opuscolo a stampa del gesuita padre Giuseppe Orlando⁴¹, che completa la lunga serie dei confratelli il cui nome è indissolubilmente legato alla *Santuzza*: Giordano Cascini, Geronimo La Chiana, Giuseppe de Spucches, Francesco Sparacino, Giuseppe d'Agostino, Pietro Salerno,

Carlo Sinibaldi, Antonio Ignazio Mancusi, Antonio Maria Lupi, Daniel van Papenbroeck, Konrad Janninck, Johannes Stiltingh, Giovanni Maria Amato, Girolamo Giustiniani, Francesco Castiglia, Francesco Lo Piccolo⁴².

Del religioso palermitano, figlio di Diego e Carmela Lugaro, che riceve la tonsura e i quattro ordini minori il 17 giugno 1848 nella chiesa della SS. Trinità⁴³ ed è ordinato presbitero nella chiesa di Santa Maria della Grotta del Collegio Massimo cittadino l'8 settembre 1855⁴⁴, deceduto all'età di 68 anni il 26 marzo 1896⁴⁵, abbiamo pure potuto verificare le mansioni di confessore⁴⁶ e predicatore⁴⁷ esercitate in Città nel periodo incriminato, nonché documentare le assenze periodiche (da uno a due mesi l'anno) dalla diocesi negli anni 1873-1889⁴⁸.

A giudicare soltanto dalla lista delle sue pubblicazioni finora censite⁴⁹ (trattasi, per il ventennio 1872-1892, di necrologi e panegirici, agiografia – tra cui figurano anche studi sulle Sante Oliva e Ninfa –, filologia e storia locale, spesso affidati alle pagine del bisettimanale “La Sicilia Cattolica” fondato nel 1869 da Isidoro Carini, o negli “Atti della Reale Accademia di scienze, lettere e belle arti di Palermo” di cui era socio), emerge la personalità di un erudito ecclesiastico aggiornato ed eclettico, che dimostra di avere dimestichezza con archivi e biblioteche, in costante contatto con Roma e l'estero, ma al contempo pienamente inserito nell'ambiente alto-borghese ed aristocratico siciliano.

Circostanze queste che potrebbero trovare ulteriori conferme e motivazioni nella consanguineità e non solo omonimia del padre del Nostro con quel Diego civilista e storico del diritto, tra i soci fondatori della “Nuova Società per la Storia di Sicilia” (di lì a poco “Società Siciliana per la Storia Patria”) – nonché membro di numerose Accademie letterarie e della “Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia” e nipote del facoltoso gaudente avvocato della seconda metà del XVIII secolo ricordato da Villabianca e Pitrè⁵⁰ –, come anche col più famoso giurista e politico Vittorio Emanuele Orlando⁵¹.

Tre sono gli attori principali (la Badessa, il Confessore, un Restauratore d'eccezione) che

vedremo quindi sul palcoscenico di questo colorito racconto autobiografico, improntato ovviamente sugli scritti di Cascini, Mancusi, Stiltingh, Giustiniani e Tornamira⁵² e teso a dimostrare a tutti i costi – come faranno da quel momento tutti quelli che si occuperanno dell'opera – l'identificazione della tavoletta dipinta (in suo possesso – come asserisce – per espressa volontà unanime delle monache, dal 21 marzo 1887, festa di San Benedetto) con quella descritta nel volume del Cascini “ritoccato” e integrato dal Salerno.

L'icone in questione, «in tavola più grossa di un dito, alta due palmi e mezzo e larga poco più di un palmo e mezzo, col tempo e per l'umidità del luogo in cui fu posta, [...] talmente deteriorata, che non si sapea più cosa fosse, né si vedeano affatto i personaggi che vi furono dipinti»⁵³, secondo quel racconto sarebbe stata venduta *ante* 1867 insieme ad altri oggetti antichi dalla badessa *pro tempore* del monastero di Santa Maria la Nuova o dei Santi Simone e Giuda *alias* “della Martorana” ad un antiquario interessato più che altro alla cornice, che avrebbe tenuto per sé, mentre avrebbe ceduto ad acquirente napoletano il dipinto.

Ma dopo qualche anno, su sollecitazione del padre Orlando che ne era il confessore, è la medesima religiosa – di cui l'Autore omette le generalità, ma che sappiamo rispondere al nome di suor Carmela Felice⁵⁴, del marchese di Regalbano Ferdinando Bellaroto e di donna Luigia Bonura⁵⁵, in carica già nel 1864, prima che, per effetto del decreto di Vittorio Emanuele II del 20 aprile 1867⁵⁶, la comunità religiosa superstite fosse concentrata all'interno del Monastero delle Vergini –, o la sorella di questa suor Carmela Crocifissa (al secolo Rosalia), nuova badessa, a svelare l'accaduto, e nell'intento di rimediare al danno, compresa l'importanza simbolica più che artistica dei manufatti, a comunicargli le informazioni necessarie al recupero dei due oggetti, tavola e cornice, che – come diremo meglio – potevano aver avuto da sempre strade diverse, o solo a partire dalla recente separazione.

Il gesuita, evidentemente non estraneo al mondo del collezionismo e del mercato antiquario,

si attiva subito, riesce nell'impresa e coinvolge la terza figura-chiave della vicenda, l'abate cassinese Domenico Benedetto Gravina (†1886), che in quegli anni doveva godere fama di gran conoscitore dell'arte figurativa di età normanna per aver dato alle stampe la monumentale opera su *Il Duomo di Monreale*⁵⁷, cui affida lo studio ed il restauro.

Sappiamo – dati confermati dal recente intervento⁵⁸ – in cosa consistette questo “restauro” dalle stesse parole del committente: «<la pittura> fu presentata all'illustre Abate Gravina, dei Cassinesi, il quale, per la sua somma importanza, non volle commetterne ad altri la ristaurazione, ma volle eseguirla egli stesso colla massima diligenza e con un suo particolare metodo fè ritornare gli antichi colori, sicchè parve rinata, rinnovandovi il fondo d'oro. Ci disse, che era certo dell'epoca normanna, del secolo XII, benchè non potesse stabilire l'anno preciso; e ci aggiunse che era stata restaurata altre volte, ma poco bene; ed egli ne seppe distinguere i diversi restauri che fè sparire, sicchè comparve nel modo antico. Vi lavorò indefessamente per più giorni, e ce la restituì, rinnovata nel miglior modo possibile. È simile, anzi può dirsi identica alle pitture a mosaico dei Santi nelle antiche nostre Basiliche normanne»⁵⁹.

Una cornice “benedettina” per una Santa “basiliana”

La tavola così rocambolescamente recuperata, come si diceva sopra, venne fatta includere dal padre Orlando entro l'attuale cornice in abete impiallacciato d'ebano, anch'essa acquistata sul mercato su segnalazione dell'amico professore Stefano Vittorio Bozzo⁶⁰, storico e letterato, consocio nell'Accademia Palermitana di Scienze Lettere e Arti e in altre autorevoli istituzioni culturali dell'epoca regionali e nazionali, e salvata *in extremis* dalle mani avide e sacrileghe «dell'antiquario, il quale avea intenzione, mancando la pittura a cui era congiunta, di staccarne gli accennati rilievi e venderli, riuniti in un cassetto antico»⁶¹.

Curiosa l'annotazione che segue, di carattere squisitamente collezionistico: «Era sua opinione <del Bozzo> che fosse o della fine del cinquecento o del principio del secolo susseguente. Noi

incliniamo per questa seconda data. È da sapere che l'arte di scolpire in avorio esiste ancora, ma quanto alle figure piccole si è perduta, né si sa come gli antichi vi lavorassero, né con quali strumenti; ed è perciò che simili opere ora sono di molta rarità, e le più antiche si comprano a carissimo prezzo»⁶².

In essa sono inseriti otto medaglioni intagliati ad altorilievo d'avorio e osso (due dei quali, come già acutamente notato dal dotto gesuita, non omogenei, cioè quelli in prossimità degli angoli a sinistra), opera di maestranze della Sicilia occidentale, raffiguranti episodi della vita della *Santuzza*, quattro ellittici e quattro cuoriformi, alternati a motivi fitomorfi intarsiati sempre in avorio⁶³ (Fig. 17); per le sue dimensioni maggiori in larghezza e minori in altezza, a dire dello stesso Orlando, implicitamente ammettendo che non potesse essere la cornice originaria, altrimenti non sarebbe stato necessario alcun adattamento («Così comprai la cornice, che fu restaurata mirabilmente, e vi adattai la pittura [...]»⁶⁴), come lo scrivente ha già proposto in altra sede⁶⁵ ed il restauro ha oggi confermato⁶⁶, fu necessario a quel punto adattare l'*icone*, aggiungendo due listelli sui lati lunghi e resecando i margini sui lati corti fin quasi alle aureole arabesche dei tre personaggi del registro superiore ed ai polsi della figura a mezzo busto dell'inferiore, ulteriormente mutilata. A voler essere pignoli, le misure in palmi verosimilmente palermitani della tavola subito dopo l'acquisto (2,5x1,5 ca. = 62,5x37,5 cm ca.), e prima del necessario adattamento alla cornice, risultano infatti superiori rispetto all'altezza oggi riscontrata e inferiori invece in larghezza.

Sotto i colpi degli implacabili dentelli della sega si polverizzarono così non solo porzioni del margine esterno, ma soprattutto la parte centrale della sedicente Sant'Oliva, evidentemente molto ridipinta (mani, prostesa e recante la croce) perché lacunosa, dove avevano luogo le maniche del *chiton*, le pieghe e gli estremi forse frangiati in oro del *maphorion* o *imàtion*, annullando quasi il valore simbolico soprannaturale del fondo aureo su cui si stagliano le figure e sconvolgendo al contempo



Fig. 17 – Maestranze della Sicilia Occidentale, *Cornice con storie di S. Rosalia*, post 1668, Museo Diocesano, Palermo.



Fig. 18 – Maestranze della Sicilia Occidentale, *Cornice con storie di S. Rosalia: S. Benedetto benedice S. Rosalia*, post 1668, Museo Diocesano, Palermo.

l'equilibrio compositivo – generale e tra i due ordini – canonicamente rispettato dall'anonimo iconografo.

Tornando alla cornice, provenisse o meno dal monastero palermitano in questione o da altra comunità benedettina per la inequivocabile presenza del San Benedetto impugnante il pastorale e benedicente in uno dei rilievi (Fig. 18), a questo punto appare chiaro come essa comunque sia stata costruita *ad hoc* su un'altra immagine dipinta di Santa Rosalia, ma forse già scomparsa o contestualmente sostituita ai tempi della prima badessa Bellaroto.

Vi si ritrae la Santa, rispettivamente, partendo dal medaglione centrale superiore in senso antiorario: 1. mentre si congeda dalla famiglia reale; 2. tentata dal diavolo e confortata da Gesù; 3. mentre incide nella roccia della grotta della Quisquina la tradizionale iscrizione; 4. assorta in preghiera davanti al Crocifisso; 5. condotta per mano al romitorio dalla Madonna col Bambino; 6. incoronata di rose

da Cristo; 7. accompagnata da due angeli e con le braccia incrociate sul petto in atto di obbedienza, mentre il citato san Benedetto dal cielo approva e benedice; 8. forse vicina alla morte, ha la visione del Padre Eterno che la benedice.

Il gesuita Orlando, infine, nel descrivere e commentare la stessa settima formella, coniugando la tesi eremitica proposta dal *Martyrologium Romanum* e quella monastica basiliana condannata pubblicamente dall'arcivescovo Ferdinando de Bazan fin dal 1701⁶⁷ ma propugnata dai confratelli predecessori come indizio di antico culto, fornisce la seguente spiegazione, mentre accusa l'avversario Tornamira: «Siccome il quadro era nel Monastero della Martorana dell'Ordine benedettino, le monache vollero che vi si scolpisse il lor Santo fondatore; seppure, indotte dalle strane congetture del Cassinese Tornamira che pretende appartenere al suo Ordine, abbiano voluto aderirvi»⁶⁸. Involontariamente, egli ci fornisce così un termine di datazione del manufatto – per Maria Concetta Di Natale fissata tra XVII e XVIII secolo⁶⁹ – post 1668, anno di pubblicazione di quell'opera.

Il racconto del gesuita palermitano dell'800 andrebbe letto in definitiva come memoria giustificativo-difensiva (nella migliore tradizione giuridica familiare, anche se risulta a ben vedere *accusatio manifesta*) e tenderebbe a legittimare al contempo l'esistenza dell'antica importante opera, riconosciuta come immagine della Santa, ed il suo possesso – debito o indebito – dal medesimo perseguito forse qualche anno prima ai danni della comunità monastica della Martorana approfittando del proprio ruolo di confessore delle religiose e del loro stato di necessità, e ciò ad evitare che qualcuno nel futuro prossimo o remoto potesse riconoscerla esposta nelle collezioni sua o degli eredi e chiederne ragione.

Dalla collezione Orlando al neo-istituto Museo Diocesano

Ricomarsa dopo almeno due secoli di oblio e confluita, nei tempi e nei modi sopra narrati, nella collezione privata del gesuita palermitano padre Giuseppe Orlando, se ne perdono di nuovo



Fig. 19 – Prospetto della chiesa di S. Rosalia in via Marchese Ugo, Palermo.



Fig. 20 – Prospetto della chiesa e del monastero di S. Rosalia, abbattuti nel 1920 per l'apertura di via Roma, da R. La Duca, *Cercare Palermo...*, 1988, p. 109.

le tracce per un quarantennio, durante il quale, morto il religioso nel 1896, avrà di certo fatto bella mostra di sé nel salotto buono di uno degli eredi, indicata forse come il cimelio più importante della collezione.

E lì sarebbe rimasta se non si fossero riaccesi spontaneamente negli animi palermitani provati

e grati a conclusione della Grande Guerra gli interessi per la *Santuzza*, nell'approssimarsi del terzo centenario dal ritrovamento delle sue reliquie (1624 - 1924). Già nel 1915, infatti, l'arcivescovo Card. Alessandro Lualdi (1904 - †1927) aveva nominato un Comitato per l'erezione di una nuova chiesa in via Marchese Ugo adiacente l'istituto della Congregazione delle Ancelle del Sacro Cuore di Gesù (con la cripta che avrebbe ospitato il Sacratio dei Caduti) (Fig. 19), di cui benedirà e porrà la prima pietra il 24 giugno 1923, ma non potrà vedere «il tempio bello e costruito con la sua cupola scintillante di mattonelle colorate, con la facciata ornata della statua della Santa patrona <quella che un tempo si venerava nella chiesa e nell'omonimo monastero abbattuti dal 1920 per l'apertura di via Roma (Fig. 20)> [...], bellamente ideato da chi conserva tra noi la gloria dell'arte, il Prof. Basile, vero re, (basileus), fra i nostri architetti [...], nei quartieri nuovi, verso il Giardino Inglese, dove la Palermo moderna sorge bella ed elegante»⁷⁰.

Faccio a questo punto qualche nome di personalità impegnate in questi attivissimi gruppi in cui nobili di entrambi i sessi ed alti ecclesiastici lavorano fianco a fianco, che ci saranno utili per ricostruire l'ultima tappa della storia della nostra tavoletta dipinta. Il «Comitato promotore della nuova chiesa votiva a Santa Rosalia» era presieduto dall'Arcivescovo, dal Sindaco *pro tempore* cav. Giuseppe Lanza di Scalea e dal conte Salvatore Tagliavia – borghese nobilitato con Regio Decreto del 10 agosto 1918⁷¹, che insieme alla moglie offre £ 10000 a dispetto delle £ 1000 dell'Arcivescovo – in qualità di «Presidente della Commissione Amministrativa del Santuario del Monte Pellegrino»; tra i consiglieri lo stesso Ernesto Basile, progettista dell'opera, e mons. Guido Anichini, strettissimo collaboratore e poi biografo dell'Arcivescovo, che di lì a breve, il 14 luglio 1927, sarà anche a capo della Deputazione Amministrativa del neo-istituito Museo Diocesano che si appresta a celebrare in questi giorni gli 85 anni dal primo allestimento; Tagliavia ed Anichini figuravano inoltre nella

Commissione esecutiva. Il «Comitato Femminile per la Chiesa votiva» aveva poi nelle rispettive mogli del Sindaco e del Presidente (donna Valentina Lanza di Scalea e contessa Caterina Tagliavia Cammarata) la Presidenza d'onore, mentre nel Comitato generale, dove erano presenti quasi tutte le maggiorenti palermitane ordinate alfabeticamente per evitare imbarazzi, nonché nella ristretta cerchia delle Consigliere della Commissione esecutiva, figura tale «Donna Ida Orlando», nata Castellano⁷².

Se non fosse per il cognome del marito, il Presidente del Consiglio dei Ministri in carica Vittorio Emanuele Orlando, direttamente collegabile in quanto parente del gesuita padre Giuseppe alle sorti della nostra *icone*, il suo coinvolgimento sembrerebbe solo una carica onorifica e di *captatio benevolentiae* rispetto all'iniziativa edilizia e benefica intrapresa.

Ma mons. Enrico Perricone, Presidente del Comitato delle feste centenarie di Santa Rosalia e del Congresso Eucaristico Nazionale svoltosi nel 1924 a Palermo⁷³, che scriverà anche lui su S. Rosalia⁷⁴, «venne a scoprire il nascondimento del prezioso cimelio e lo rese noto»⁷⁵, verosimilmente durante un ricevimento o una riunione del Comitato a casa Orlando, suggerendo al Tagliavia l'acquisto dell'opera per farne dono alla costruenda chiesa in via Marchese Ugo, dove però essa non arrivò mai.

Infatti, lo stesso Perricone, come Presidente anche della Commissione diocesana *Pro arte sacra*, Segretario della citata Deputazione amministrativa del Museo Diocesano e successore seppur per un biennio dell'Anichini, dovette deviare la munificenza del Conte verso il Museo piuttosto che sulla chiesa non ancora terminata ed aperta al culto.

Il direttore del Museo Anichini, che si occupò del primo allestimento, scelse addirittura la foto della tavola, che aveva esposto nella saletta che fungeva anche da Direzione, per la copertina – unica immagine – della prima edizione della guida del Museo (Figg. 21-22), ritenendola l'opera in quel momento più significativa per l'alta cronologia attribuita e il grande valore storico–iconografico e devozionale⁷⁶.

Il secondo allestimento, più corposo per numero di opere e realizzato in maggiore spazio del precedente da mons. Filippo Pottino, prevede l'esposizione dell'*icone* nella cosiddetta “Sala dei Trittici”, come narrato nella nuova guida⁷⁷ e come si vede da foto storiche.

Sotto la direzione del successore mons. Paolo Collura la tavola permane nella “Sala delle Icone e dei Trittici”, ed anche l'odierno allestimento cronologico, voluto dall'attuale direttore mons. Giuseppe Randazzo e curato scientificamente da Maria Concetta Di Natale e Pierfrancesco Palazzotto – in attesa del definitivo riassetto che comprenderà a breve l'uso espositivo anche dei saloni del piano nobile del Palazzo Arcivescovile rispettando gli auspici del Card. Salvatore Pappalardo (1971-1996) –, la vede, restaurata, fissata su una quinta bifacciata al centro della “Sala dei fondi aurei” con altre opere del XII e XIII secolo⁷⁸.

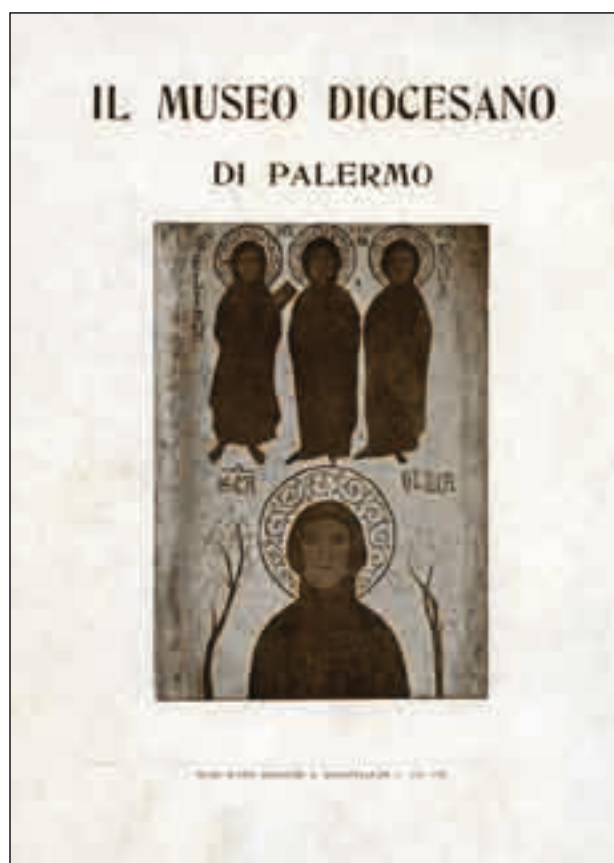


Fig. 21 – [G. Anichini], *Il Museo Diocesano di Palermo*, I ed., 14 luglio 1927, copertina.



Fig. 22 – Museo Diocesano di Palermo, Stanza della Direzione, 1927.

Conclusioni e ipotesi di lavoro

I dati forniti dalla lettura attenta dell'opuscolo di padre Giuseppe Orlando, che ci hanno permesso di fare un po' di luce sulla storia "recente" della tavoletta dipinta di cui ci stiamo occupando, se messi a confronto interdisciplinarmente con l'opera stessa e con i risultati del restauro, in realtà, più che dissiparne, hanno insinuato alcuni interrogativi (ad esempio, su una datazione assoluta del supporto e di conseguenza della pellicola pittorica, sull'originalità o meno del dipinto, sull'ambito geografico e culturale di pertinenza, e più in generale sul grado di attendibilità delle fonti a nostra disposizione), che però sono destinati, allo stato delle ricerche e pur con le più attuali tecnologie applicate ai beni culturali, a non trovare risposta.

La sensazione che si ha sempre più è quella di ricercare, a distanza di tempo, le orme di qualcuno che le ha accuratamente cancellate dietro di sé per non essere seguito.

Piuttosto che definitive conclusioni e verità conclamate, pertanto, consegnerò al lettore ipotesi di lavoro, cui sono giunto dopo attenta riflessione: la tavola potrebbe aver fatto parte del corredo iconografico della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio – con questi o altri nomi di santi –, magari donata dallo stesso Giorgio di Antiochia arabo-cristiano o dalla citata Teofania, ovvero portata da Crociati e pellegrini di ritorno dalla Terrasanta forse tramite Messina, quindi sarebbe passata nel XV secolo all'interno del monastero benedettino dopo l'accorpamento; riscoperta dal Cascini nel 1624, avrebbe avuto una breve stagione di gloria ma con la condanna ecclesiastica dell'iconografia rosaliana che vi è rappresentata, sarebbe stata ben presto dimenticata. Nulla vieta, però, che possa essere stato il Cascini o chi per lui, magari con la benedizione del cardinale arcivescovo Giannettino Doria (1608 - †1642), nella spasmodica ricerca di antiche prove figurative

di un culto palermitano alla Santuzza, a cercare un'icone utile a tale scopo presso le comunità greco-albanesi isolate o nei centri (in testa Bivona⁷⁹ e il suo antico casale di Santo Stefano presso la Quisquina⁸⁰, nel XIV secolo soggetti ai palermitani Chiaromonte⁸¹, responsabili secondo Auria della diffusione del culto in quei territori) dove fosse già consolidato da secoli e, trovatala, a farla personalizzare con l'aggiunta dei nomi più appropriati accanto alle figure sacre. Il Gravina, con un'opera sapiente di imitazione e *maquillage* di iconografie ed iscrizioni, avrà infine l'arduo compito di rendere la nostra tavola – giunta nelle mani del padre Orlando forse dall'Oriente cristiano

attraverso il mercato antiquario – compatibile con quella, mai esistita o smarrita ormai da tempo, descritta dal Cascini.

In ogni caso, l'opera si caratterizza – per materiali, tecnica, elementi stilistici e formali – come prodotto tardo-medievale, dovuto verosimilmente ad un *atelier* iconografico attivo nel Mediterraneo orientale, con contaminazioni occidentali ed una datazione oscillante tra la metà del XIII e gli inizi del XVI secolo, ma più volte rimaneggiata nel corso della sua vita secondo le diverse finalità d'uso, come testimoniato dal restauro effettuato nel 2007 dall'*équipe* di Mauro Sebastianelli, ampiamente esposto di seguito.

Note

- 1 Si vedano a riguardo i lemmi J. GRIBOMONT, “Basilio, santo” e J. LECRERC-J. GRIBOMONT –H. BACHT-A. SCRIMA, “Monachesimo. I. Fenomenologia; II. Monachesimo orientale”, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione Religiosa*, diretto da G. PELLICIA e G. ROCCA, vol. 1 (A-Cam), Roma 1974, coll. 1101-1109; vol. 5 (Iona-Mon), Roma 1978, coll. 1672-1718.
- 2 G. DI MARZO-FERRO, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo [...]*, Palermo 1858, rist. anast. Palermo 1984, pp. 484-487. Il Palermo narra con dovizia di particolari le diverse strategie messe in atto tra il 1699 e il 1725 dalle badesse, complici le monache, non più grecofone dal 1501, per cercare una legittimazione a privilegi ed antiche tradizioni (rinvenimento di presunta reliquia della Croce e iscrizione greca ritenute rosaliane; esposizione di dipinti con la Santa in abiti basiliani mentre ripone la presunta reliquia entro un altare del monastero; uso indebito di croci pettorali d'argento da parte della badessa e di alcune monache), la cui fonte è il seguente documento rintracciato da chi scrive. Cfr. Archivio Storico Diocesano di Palermo (da questo momento ASDPa), *Diocesano*, n. di corda 442, cc. 81r-83v: 1705 aprile 3, ind. XIII, Palermo. «Lettera dell'Illustrissimo Senato Panormitano diretta à Monsignor Arcivescovo di Palermo <fra' Giuseppe Gasch, 1703 - †1729> per la Gloriosa Santa Rosalia Virgine Panormitana Eremita. [...] Illustrissimo e Reverendissimo Signore, con grave rammarico, ed uguale sollecitudine, porta questo Senato alla notizia di Vostra Signoria Illustrissima una delicata frode, che fattasi avanti sotto maschera di divota pietà haverebbe intorpidato la pace, e sconvolta la quiete di tutto questo publico, se Iddio gradendo la di lui riverente venerazione alli decreti della Sede Apostolica, non avesse dato al Senato occhio per subitamente scoprirla, e cuore per generosamente fugarla. È noto al mondo tutto quanto la Santa Sede nella Messa, nell'Ufficio, e nel Martirologio Romano hà stabilito, e dichiarato circa l'immediato passaggio della Vergine Santa Rosalia dalla corte, e casa paterna, alle spelonche ed alle grotte, ed è ancora noto haver ella tutto ciò decretato in virtù delle autentiche scritte, relazioni, e tradizioni trasmesse à Roma dal Senato, e Popolo Palermitano, il quale stato sempre in questa ferma credenza, senza mai neppure sospettare, che la Santa Verginella avesse in qualche tempo professato vita claustrale, e regolare di qualsivoglia ordine, in tutte l'occorrenze, e circostanze, (come appare dalla lettera scritta al Signor Felice Basile eletto di Napoli, sotto li 9 di novembre 1659) si è à chiare note protestato, la sua nobile compatriota uscita dal secolo, altra stanza non

haver riconosciuto che la Quisquina ed il Pellegrino, ed altro tenor di vivere non haver tenuto, che di solitaria, ed eremita. In questo pacifico possesso è stata per cinquecento, e più anni la Chiesa Palermitana godendo, ed ammirando nella sua riverita concittadina una tanto pregevole, e prodigiosa vocazione dal Divino Spirito nel cuore d'una tenera donzella istillata, ed a lei con angelica scorta eroicamente intrapresa. Si è trovato nulla di meno in questi ultimi anni taluno, il quale con temerario ardimento ha preteso disturbare la goduta quiete, ingegnandosi con frevoli, ed insussistenti motivi provare la Santa Verginella / essere stata seguace della vita cenobitica prima che della solitaria, e però stata prima monaca nel venerabile chiostro del Santissimo Salvatore di questa Città e poi romita ne le selve. Per trovare quest'immaginario e fantastico tesoro, si sono per varie strade, benché sempre inutilmente incaminate quelle reverende madri colla loro abbadessa; una finalmente ne trovarono, che al loro ingegno parve condurre felicemente al desiato termine, e fù per via di memoriale rintracciare dal Senato, se tornasse à suo pregiudicio esporre coll'approvazione di Vostra Signoria Illustrissima alla pubblica venerazione un tal preteso Legno della Santa Croce lasciato (com'esse vantano in virtù di una mal intesa, e peggio interpretata iscrizione) dalla Santa Verginella, quando dal loro monasterio partì per lo decreto. Inorridì il Senato à tanto inaspettata, ed importuna proposta, e ben conoscendo, che quella palliata domanda batteva à volere, che egli condiscondendo alla loro irragionevole pretenzione, dichiarasse tutto il publico di Palermo, vissuto per cinque grossi secoli ingannato nella sua credenza, e quel che è più abominevole, ingannatore della Sede Apostolica, e del mondo tutto, à cui haveva in ogni tempo protestato, la Santa Verginella Rosalia non mai essere stata monaca, ma dal primo uscire dalla casa paterna sempre romita / haverebbe subito dato *acerber*, si ma ben meritata la ripulsa; mitigando però il dovuto rigore con la piacevolezza del Genio, si compiacque rimettere il memoriale al Sindaco della Città per fare la sua fiscalizzazione, sopra materia di tanto rilievo, e ricevutone da questi il voto, che la petizione non conteneva cosa alcuna pregiudiziale alla Cittadinanza della Santa, e però poteva benignamente secondarsi, per vedere inoltre se contenesse cosa pregiudiziale all'istesso Senato, e Città, ed alli decreti pontificii, volle sentire, ed aspettare il parere di quattro teologi, quali doppio lunga, e matura considerazione delli sopradetti motivi diedero, scrissero, e sottoscrissero nelle stanze senatorie il seguente voto: *Attentis omnibus, et mature discussis iudicamus petitionem reverendae matris abbatissae et monialium Sanctissimi Salvatoris huius Urbis, continere multa preiudicialia huic Urbi, antiquis traditionibus,*

Missae, Martyrologio Romano, et lectionibus approbatis à Sacra Rituum Congregatione, et ideo non esse admittendam. Frater Antoninus Celesti ordinis Sancti Francisci confirmo ut supra. Petrus Riggio Societatis Iesu ita confirmo. Antonius Lancella Societatis Iesu confirmo ut supra. Hieronimus Maria Pisano Societatis Iesu confirmo ut supra. A riguardo d'una consulta così sincera, / il Senato passò à far provvista, che attesi li preiudicii considerati dalli sopradetti teologi non avesse più luogo l'istanza dell'abbadessa, e sue religiose, e che la scrittura sopra la quale si proferì questa sentenza si conservasse à perpetua memoria. Supplica perciò riverentemente Vostra Signoria Illustrissima il Senato che nel caso si protraessero simili petitioni, avesse la bontà di non permettere, anzi proibire, che tal materie passassero più oltre, mentre come può riflettere da così fatte agitazioni potrebbero originarsi, non ordinarii inconvenienti, e sicome la tranquillità d'una commune volontà concorde in ammirare i prodigii d'una santa, dovrebbe riuscire per ogni riguardo celebre cossì ogni discordia sarebbe occasione di dolore maggiormente quando si vede che vanta il suo natale da una pura vanità. In questo potrà avere il riflesso d'averlo sempre cossì attentamente curato li prelati predecessori di Vostra Signoria Illustrissima ed in specialità la santa memoria di Monsignor Don Ferdinando de Bazan che in un atto proibitivo sotto il dì 10 gennaio 1701 vietò à religiosi di non pubblicare più per l'avvenire che Santa Rosalia fosse vissuta prima cenobiarca, e poi passata all'eremo, per contradirsi con questa asserzione il Martirologio Romano, le lezioni del breviario, la Messa, e le antiche / tradizioni di questa Chiesa, del quale atto grandemente si è valuto il Senato in questa dipendenza, e promettendosi di vantaggio del sommo zelo di prelato così santo, come riconosce Vostra Signoria Illustrissima si resta con farle profondissima riverenza. Palermo, 26 marzo 1705. Il Senato di Palermo. Don Gaetano Celesia regio mastro notaro. *Reducatur in actis. Frater Ioseph <Gasch> Archiepiscopus Panhormitanus*.

Ma non finisce qui. Viene coinvolto per consulenza persino l'agiografo bollandista olandese Daniel van Papenbroeck – ormai settantatreenne, essendo nato nel 1628 -, che risponde da Anversa, il 30 aprile 1701 per mano del confratello padre Konrad Janninck a quesiti ben precisi (abito religioso o civile in una antica raffigurazione della Santa; esempi di vite di santi assimilabili a Rosalia; uso della carta in Occidente e dei termini *domina* e *soror* nei monasteri) posti verosimilmente dall'arcivescovo *pro tempore* Ferdinando Bazan o dal suo Vicario Generale Filippo Sidoti. Cfr. ASDPa, *Diocesano*, n. 435, cc. 116r-118r: 1701 luglio 4, ind. IX, Palermo. «Transumpto della lettera inviata dal padre Papa Brochio <sic> d'Anterpia per la

Gloriosissima Santa Rosalia. [...] / Quas Reverentia Vestra mense ianuario inscripsit patri Papebrochio hoc mense aprili accepimus. Ad quaestiones propositas pro ipso ego respondeo [...]. Aexistimat ille personam in effigie nobis submissam esses virginem sanctam secularem potius quam monasticam; colores pro arbitrio pictoris esse additos atque distinctos. Puellas annorum 13 semel cenobio adscriptas Christoque devotas inde permissas fuisse pro suo libitu exire, et sibi in desertis locis vivere, non existimo confirmari ullo exemplo posse. Habemus quidem tomo 2 martii in Sancta Eupraxia exemplum puellae quae paene infans desponsata viro, mox in monasterium se recepit, et ubi aetatem 13 annorum attigit à sponso repetita inde fuit sed exire noluit, aut ob nuptias, aut aliam ob causam, vixit illa sub Theodosio Magno, et filiis eius, ac in vita ipsius olim graece et latine descripta dicantur monachae passim *sorores* atque his semper videtur obtinuisse inter sanctimoniales, quando / harum aliqua monasteria ceperint suas appellare, *dominas* difficilior foret determinatae dicere, usus ipse magis recens est, saltem apud latinis. In praedicta vita Sanctae Eupraxi <sic> legitur quidem etiam *dominam* sed id fere fit cum una alteram alloquitur reverentiae causa aut coniungitur cum ipsa voce *soror*. Nihilo facilius definiatur quando precise fieri ceperit carta quomodo utimur passim ad scribendum certum, tamen ego ab annis quingentis eius usum fuisse, extatque etiam nam epistola ad Sanctum Ludovicum Galliae Regem in huiusmodi carta Parisiis quam dominus Mabilionus <Mabillon> eruditissimus ordinis Benedictini se vidisse testatur. Atque haec respondenda occurrunt ad quaesita Reverentia Vestra, quod quam ea nolimus maioris esse auctoritatis, quam verba ipsa maerentur. Interea hisce addendas existimo aliquas siinopses tomi tertii de actis sanctorum iunii prope diem publicandi [...]. Pater Pape Brochius et mecum se ad aram / commendat Reverentiam Vestram. Anterpie 30 aprile 1701. Reverentiae Vestrae servus in Christo. Conradus Ianninqui».

- 3 A. MONGITORE, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, ed. a cura di E. NATOLI, Palermo 1977, p. 77; P. COLLURA, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, Palermo 1977, scheda n. 11, p. 129; M.C. DI NATALE, *Santa Rosalia nelle arti decorative*, Palermo 1991, *passim*; A. BARRICELLI, *Imago pittorica di Santa Rosalia tra Medioevo e civiltà del Quattrocento*, in *La Rosa dell'Ercta. 1196-1991. Rosalia Sinibaldi: sacralità, linguaggi e rappresentazione*, Palermo 1991, pp. 52-53; P. PALAZZOTTO, *Da Santa Rosalia a Santa Rosalia. Opere d'arte restaurate del Museo Diocesano di Palermo dal XVIII al XIX secolo*, catalogo mostra, Palermo 2003, pp. 17-18; M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2006, pp. 34, 61 e II ed., Palermo 2010, stesse pagine.

- 4 G. DI MARZO-FERRO, *Guida istruttiva...*, 1858, pp. 490-491, nota 2, dove è da intendersi Giovanni al posto di Giuseppe Patricolo. G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans di Anversa pittore fiammingo in Sicilia nel secolo XVIII (1715-1744)*, Palermo, Stab. Tip. Virzi, 1912, p. 16 nota 1, aveva definito quest'ultimo dipinto neoclassico «assai fiacco». Francesco Paolo Patricolo, discendente del pittore, ha in corso di pubblicazione uno studio monografico sullo stesso, cui rimando per approfondimenti.
- 5 [P. G. ORLANDO S.I.], *Della più antica immagine di Santa Rosalia dipinta in Palermo*, Palermo, Tip. Vedova Tamburello diretta da Giuseppe Villarà via S. Isidoro 19-21, 1890, p. 7. P. COLLURA, *Santa Rosalia...*, 1977, p. 129, attribuisce, forse per un refuso, a «p. G. Russo S.I.» il recupero della tavola e il suo affidamento al Gravina per il restauro.
- 6 Cfr. ASDPa, *Diocesano*, n. 435, cc. 48v-49v: 1701 gennaio 10, ind. IX, Palermo. «Actus Illustrissimi ac Reverendissimi Domini Don Ferdinandi de Bazan Archiepiscopi Panhormitani pro Diva Rosolia Virgine Panhormitana. Die decimo ianuarii 9 inditione 1701. Quia apud nonnullos praesertim ordinum regularium, et devotionis fervor erga Divam Rosaliam Virginem Panhormitanam devenit ut etiam asseruerint nunc Divam Rosaliam Sancti Basilii Magni ordinem professam, Monasterium Sanctissimi Salvatoris huius Urbis Panormi incoluisse, ibique multum gessisse; nunc ordinem Sancti Benedicti, ac etiam Divi Augustini, et ex vita cenobitica in eremum secessisse; praeterquam quod alii etiam ordines habitu suae religionis, praesertim in processionibus, et altaribus eam insigniverint, multaque alia apochripha, et vana effutiunt, et disseminant, quae omnia tum antiquae traditioni non consonant, tum Officio cuiusdem Divae, et Missae a Sacra Congregatione approbatae, Romanoque Martyrologio adversantur / ac vitae eremiticae splendorem, et praestantiam quam Scripturae extollunt, contemplativique suspiciunt, demiroriturque, obnubilant. Ideo Illustrissimus et Reverendissimus Dominus meus Don Ferdinandus de Bazan Archiepiscopus Panhormitanus, ne quidem admirabilis vitae Divae Rosaliae gesta, quae iuxta communem sensum sunt recepta, detrahatur vel temere <sic> adiiciatur, neve in futurum aliquid pendens habeant, vigore praesentis actus ordinat, providet et mandat, ut omnia gesta, ultro, et inventa (praeter ea, quae ex Officio, et Martyrologio nobis innotescunt) eorumque relationes, historiae, et quaecumque scripta sypis <sic> data, vel edenda, aut calamo exorata vel describenda, nec non et imagines ab anno 1625 impressae, vel quovis modo depictae, aut fabrefactae in templis aliisque in locis expositae, et in posterum exponendae, quae supradicta respectiva affirmant, et expriment, sint nullius roboris, et firmitatis, nullumque effectum in veritatis, et antiquae traditionis praepudicium parere debeant, et possint; sed (donec aliter rite, et iure declaretur) Divam Rosaliam eremiticam tantum vitam duxisse, ac paternae domus opes, delicias ac spem maioris amplitudinis ob propinquitatem et benevolentiam Regum Siciliae contemplans cum tutrice rupis horrore, et asperitate commutasse, et pro Christi amore paternum principatum, aulamque profugientem in montibus, / ac speluncis solitariam, coelestem vitam duxisse e regalibus, scilicet, mundi deliciis in Quisquinae, et Peregrini montium solitudinem se transtulisse, prout ea Officio et Missa ut supra approbatae, et Martyrologio Romano constat omnino existimandum et in posterum asserendum, sub poenis arbitrio Dominationi Suae Illustrissimae et Reverendissimae infligendis, quod, ut apud omnes innotescat, dictus Illustrissima et Reverendissimus Dominus edittum etiam fieri mandavit. Unde, et cetera. *Scribatur, et fiat edittum prout convenit. Ferdinandus <Bazan> Archiepiscopus Panhormitanus*».
- 7 M.C. DI NATALE, *S. Rosaliae patriae Servatrici*, Palermo 1994, in part. pp. 62-69; G. MENDOLA, *Tra legni e metalli. L'attività documentata di Giancola Viviano, in Splendori di Sicilia. Arti decorative in Sicilia dal Rinascimento al Barocco*, catalogo mostra a cura di M.C. DI NATALE, Milano 2001, pp. 646-655, in part. pp. 646-647.
- 8 V. ABBATE, D. MALIGNAGGI, *Immagine di Santa Rosalia*, Palermo 1977, s.p., n. 14; F.P. CAMPIONE, scheda n. 48, *Chiesa del Gesù*, in C. DE SETA, M.A. SPADARO, S. TROISI, *Palermo città d'arte. Guida ai monumenti di Palermo e Monreale*, III ed. aggiornata, Palermo 2002, in part. pp. 114-115; P. PALAZZOTTO, *Da Santa Rosalia...*, 2003, pp. 22-23.
- 9 Cfr. G. CASCINI, *Di S. Rosalia, romita Palermitana, palesata con libri tre [...]*, Palermo 1651, p. 40.
- 10 Si veda *infra*, nota 15.
- 11 M. VITELLA, *Il primo festino*, in M.C. DI NATALE, *S. Rosaliae patriae Servatrici...*, 1994, p. 102 e relativa bibliografia; P. PALAZZOTTO, *Da Santa Rosalia...*, 2003, p. 23.
- 12 Cfr. A. BARRICELLI, *Imago pittorica...*, 1991, pp. 52-53.
- 13 P. COLLURA, *Santa Rosalia...*, 1977, pp. 126, 129, e relativa bibliografia. L'atto bilingue greco-arabo che sancisce la fondazione della chiesetta da parte di Giorgio d'Antiochia, Ammiraglio di Ruggero II, datato al maggio 1143, noto grazie agli studi di Morso, Garofalo e Cusa, si conserva ancora presso il Tabulario della Cappella Palatina (cfr. B. ROCCO, *L'archivio della Cappella Palatina di Palermo*, in "Beni Culturali e Ambientali Sicilia" a cura dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti

di Palermo, a. II, nn. 3-4 [1981], perg. n. 8, pp. 181 e figg. 3-4; IDEM, *Pergamene e Codici – Serie I*, in *L'età normanna e sveva in Sicilia. Mostra storico-documentaria e bibliografica*, catalogo mostra [Palermo, Palazzo dei Normanni, 18 novembre – 15 dicembre 1994] a cura di R. LA DUCA, Palermo 1994, perg. n. 13, pp. 58-61).

- 14 Cfr. G. CASCINI, *Di S. Rosalia...*, 1651, p. 11: «Un'altra tavola pure antichissima colla imagine di S. Rosalia s'honorava nella chiesa di S. Maria dell'Ammirato, detta poi di Martorana, del Monastero delle Donne, edificatovi accanto da Aloisia Martorano nelle case concedutele dal Rè Guglielmo Primo l'anno 1194. Questa tavola fu quindi tolta col tempo, e riposta in un angolo del medesimo Monasterio, et era già come dimenticata, della quale pure diremo à suo luogo»; p. 175: «[...] la prima di queste <immagini> di Palermo sia quella del Monasterio Marturanense, dove non solo è scritto chiaramente il nome di S. Rosalia, ma di più, che fa hora à questo proposito, vi sono dipinte quelle tre altre imagini, che tutti e quattro hanno appresso scritto il loro nome intiero senza sopra nome alcuno, S. Oliva, S. Venera, S. Elia, S. Rosalia, et è questa tavola antichissima più dell'altre fin' hora sapute circa il 1194»; pp. 299, 310: «Hor l'effigie più antica, di tutte le altre, ò almeno tra le più antiche, più honorevole con venustà, e bellezza non leggiera, ma grave; non maestevole ma con semplicità maestosa, della quale detto habbiamo, e diremo di nuovo, è nella tavola del Monastero di Martorana: onde par che con ragione possiamo tenerla per più simile à lei, che perciò l'habbiamo fatto intagliare la prima nelle nostre tavole, affinche se ne cavi qualche buona coniettura, e non per fingersi sopra ciò rivelationi; ne men hora, doppo alcuni anni nuove traditioni da persone, che non sapeano di S. Rosalia forse il nome, quello però in che tutte convengono, benche varie nel rimanente, e sono da 20 imagini antiche, da me vedute, esprimendola a gara tutte di bellissimo aspetto, ci fa sicuramente dire, ch'ella non fosse, se non bellissima»; pp. 311-312: «religioso vestire di Santa Rosalia è quello nelle tavole antichissime nel Monastero sopradetto di Martorana, la quale non haverà meno di 370 anni, venutaci si crede insieme col testamento, et heredità di Teofania sopradetta, ch'è del 1257, e forse anche prima, delle quali n'ho cavato la copia ritratta fedelissimamente. Ha nero il capuccio, et il velo del capo, se non quanto biancheggia un poco nella fodera d'un veletto bianco ò vergato, hà nel petto un'habito assai stretto, ò patienza, che chiamano, lavorato di ricamo, et attorno un manto rosso guarnito di bottoncini d'oro; tiene con la sinistra una croce d'oro, qual è radoppiata all'uso patriarcale e sollevando un poco la destra rivolge à noi la palma, come in atto di protezione»; p. 318: «Hor per fornirla,

l'habito, che per lo più antico habbiamo; colla più vera effigie di S. Rosalia, ch'è quello della Martorana, par che tutt'è trè gl'habiti esprima, de' quali habbiamo discorso, cioè col manto della purpura, l'assisa del sangue regio, colla tonica intima, negra, et aspra, l'istituto eremitico; con quello habito à guisa d'un pallio nel petto di nuova foggia ricamato d'oro, la gloria».

Credo sia utile a questo punto confrontare la descrizione che abbiamo appena letto con quella, effettuata a distanza di poco più di due secoli - da un altro gesuita devoto alla Rosalia in veste di monaca greca, padre Giuseppe Orlando -, della tavola destinata poi a conservarsi nel Museo Diocesano: «Nella nostra tavola stanno quattro Santi. Nella parte inferiore vi è l'immagine principale, perché più grande delle altre ed occupa maggiore spazio. Rappresenta Santa Oliva, Vergine e Martire Palermitana, che soffrì nel V secolo il martirio a Tunisi, ed è Patrona della nostra città. Sta in mezzo a due alberelli di olivi, simbolo del suo nome. È dipinta alla greca. Ha la veste e il manto di color nero, con fregi in oro, nell'aspetto è grave e maestosa. Nella forma e nell'abito vi si vede lo stile bizantino, ch'era come la base del normanno. Può dirsi, che fra le altre è meglio dipinta e con il più corretto disegno. Ha attorno la testa il nimbo o aureola circolare, adorno di frange in oro il suo manto lungo, che copre la veste. La mano destra ha protesa, come in atto di protezione. È pinta a metà del corpo, mentre le altre immagini sono intere. Ci disse l'Abate Gravina, tanto versato in queste materie, che la mano protesa indica patronato; sicchè Essa nel secolo XII era già Patrona della nostra Città. Nella destra tiene una Croce geminata. Vi è scritto ai due lati *Sancta Oliva* con caratteri gotici. Il *Sancta* è così abbreviato *Scā*. Nella parte superiore vi sono tre Santi. Nel mezzo è S. Venera, o Veneranda o Parasceve, che con questi tre nomi si appella la Patrona insigne di Acireale, perché credesi colà nata. Ha la veste di colore oscuro, forse cinericio, che ben non si distingue, e un gran manto che ricopre quasi tutto l'abito. Dal petto uno scapolare ben lungo le scende nel mezzo della persona, con ricami di stile frigio. La destra è protesa in segno di Patronato, e colla sinistra tiene il solito vasetto, simbolo delle medicine, che, secondo la tradizione, apprestava agli infermi. Ha pure il nimbo o diadema come S. Oliva, e sopra vi sta scritto *Scā Venera*. L'aspetto è grave. Questa immagine è anche preziosa per confermare le tradizioni di Acireale, e mostra che nel secolo XII avea gran culto in Palermo, a cui fin da tempo immemorabile furono consacrate varie chiese. A destra vi è S. Elia, il cui nome è scritto da canto con le lettere l'una sopra l'altra, all'uso normanno: S. *Elias*. Ha la veste di color rosso, i piedi nudi, e sopra un manto pure rosso, con fregi eleganti. Tiene nella

sinistra le tavole della Legge, e la destra benedice colla forma greca. Ha un aspetto venerando ed è barbuto. Tutte le ragioni portano a credere che sia il profeta, molto onorato in quei tempi a Palermo. A sinistra è S. Rosalia, su cui ci fermeremo più lungamente. Benchè questa pittura sia stata più volte restaurata, pure spiccano ancora gli antichi colori. Essa è vestita di un abito stretto, di colore che sta tra il giallognolo e il cinericio, ma si vede appena, coperta, com'è, d'una specie di manto o cocolla di color rosso, che, ha delle frange e bottoncini. Nel mezzo, a guisa di stola, scende lo scapolare, e fare una fascia. Nerastro è il cappuccio, nell'interno par foderato d'un velo bianco, che le copre il collo, come è proprio delle monache. Ha la destra prostesa, in segno di patronato, colla sinistra tiene una croce raddoppiata. Attorno alla testa vi è il diadema proprio dei Santi, ed attorno vi si legge *Scā Rusalia*; il nome è in dialetto siciliano, il che prova come allora fosse già comune il volgare italo, nato in Palermo; ed era un misto d'italo-siciliano».

- 15 Le opere redatte dal CASCINI a partire dal ritrovamento delle ossa (*Vita Sanctae Rosaliae, virginis Panormitanae, e tabulis et parietinis, situ ac vetustate obsitis, e saxis, ex antris, e rudibus caeca oblivione consepultis et nuper in lucem evocatis*, Roma 1627; *De vita et inventione Sanctae Rosaliae, virginis Panormitanae, commentarius brevis*, Palermo 1631) furono infatti ripubblicate dopo la sua morte, con interpolazioni e aggiunte, a cura del confratello padre Pietro Salerno, responsabile inoltre dell'edizione postuma di O. CAETANI (*Idea operis de vitis Siculorum Sanctorum famave sanctitatis illustrium [...]*, Palermo 1617, in cui erano presenti alcune annotazioni relative alla Santa prima dei fatti del 1624), col titolo *Vitae Sanctorum Siculorum*, Palermo 1657. Intanto, il gesuita padre FRANCESCO SPARACINO aveva dato alle stampe le visioni della mistica benedettina bionese suor Maria Roccaforte, di cui era stato confessore, sulla *Vita della gloriosa Santa Rosalia* (Palermo 1650).
- 16 L. GAROFALO (*Tabularium Regiae ac Imperialis Capellae Collegiatae Divi Petri in Regio Panormitano Palatio [...]*, Palermo 1835, doc. LXXXV: *Inventarium Ecclesiae Sanctae Mariae de Admirato instante Ogerio de Verzolio Cantore Regiae Cappellae et eiusdem Ecclesiae beneficali*, 1333 settembre 7, ind. II, pp. 151-152) pubblica la trascrizione di un inventario dal quale si desume la presenza di più di venti iconi all'interno della chiesa, tra le quali potrebbe celarsi la nostra: «[...] tobaliam unam cum octo listis de seta, quae pendet super icone <sic> Beatae Mariae; item tobalias tres quae stant super aliis tribus iconis Beatae Mariae; [...] item yconam unam cum quadam cruce, cum perlis munitam de aere deaurato [...]; / item yconas duas de aere pro sponsis benedicendis; [...] item yconas tres de opere zamiti in

lapide; item yconas de opere musivo subtili quatuor; item yconam unam Sanctae Mariae, quam pinsit Beatus Lucas [...]; item yconas duas magnas Sanctae Mariae cum pedibus, item aliam yconam Sanctae Mariae cum Crucifixo a tergo; item alias yconas Sanctae Mariae similes, in quarum una est ycona Domini Admirati, et alia uxoris eius; item alias yconas Sanctae Mariae existentes in altari Sancti Ioachim; item in eodem altari yconam unam Salvatoris».

- 17 Cfr. Archivio di Stato di Palermo (da questo momento ASPa), *Notai defunti, Antonino de Melina*, n. 937, non cartulato: 1430 settembre 16, ind. IX, Palermo. Tale *Presbiter Martinus Navarrensis* espone al notaio che qualche tempo prima *Venerabilis Dominus Vassallus di Speciali*, beneficiare di Santa Maria dell'Ammiraglio del Cassaro di Palermo lo aveva eletto col consenso dei suoi genitori cappellano della stessa chiesa promettendogli 3 onze d'oro per celebrare il divino ufficio e servire nella chiesa. Avendo ricevuto per l'anno della VI ind. solo un'oncia delle tre pattuite, anche perché il committente non si trova in città, dichiara di aver avuto consegnato il sacro edificio ed i suoi beni mobili dal venerabile don Michele di Cancellario procuratore del Vassallo. Contestualmente provvede a redigere il rispettivo inventario: «Haec sunt res et paramenta ecclesiae predictae: in primis cona una lignea in qua est quadam crux de ere deaurato cum ligno verae crucis cum quibusdam reliquiis sanctorum insertis. Item calix unus argenteus deauratus cum sua patena. Item tabernaculum unum ubi stat corpus Christi cum pede deaurato. Item calices duos di piltro cum suis patenis. Item calix unus di piltro absque patena. Item crux una erea vetustissima cum certis lapidibus vitreis. Item cassecta una / intra qua sunt reliquia Sancti Blasii et quadam ampullucia liquoris Sanctae Catherinae. Item indumentum unum cum casubula de serico usitatum. Item indumentum unum completum fulvum cum casubula de tela usitata. Item indumentum unum completum cum casubula di coctono cum stola et manipulo pilosu et cum admictu. Item palia tria altarium de tela usitata, videlicet duo di serico et aliud di cortena. Item tobaliae quinque altarium de tela cum capitibus di serico usitate. Item tobaliae tres di tela listatae di cuctono. Item pecia librorum graecorum duodecim. Item candelabra duo magna di mitallo. Item campanella una manuale. Item campanella una posita prope altare. Item campane duo magne posite in campanali ipsius ecclesiae. Item lamperia duo magna di mitallo pendencia in choro. Item cortena una parva posita in Cruchifixo. Item candelaria duo lignea super altare magnum. Item conae trigintaquatuor in toto corpore ecclesiae, [...] conae decem et octo di Murcia, omnes sunt in summa quadragintaduo <sic>. Item fons

unus marmorius pro aqua benedicta. Item fons alius marmorius magnus in cortili sunt octo <sic> dictae ecclesiae. Item tobalia una di serico supra ymagine Virginis Mariae. Item cassia una magna lignea incillata. Item tobalia una de tela super ymagine Christi. Item duo palia nova di belluto rubeo carmisino cum suis frontalibus novis. Item casubula una nova di belluto novo. Item pecium unum di rondello <sic>. Item liber unus manualis usitatum. Item corda una empta per dictum dominum Michaellem. Item adactus unus factus ad arcovoltu modo aliorum existencium in parva ecclesia. Item conae tres pervulae [...]. Turribulum unum ereum sive di bronzo et par unum ampullinorum di stayno». I due documenti, gentilmente segnalati dal prof. Henri Bresc, erano stati dallo stesso pubblicati per la parte relativa ai codici. Si veda H. BRESCH, *Livre et société en Sicile (1299-1499)*, “Centro di Studi Filologici e Linguistici Italiani, Supplementi al Bollettino” diretto da G. CUSIMANO, Palermo 1971, pp. 116-117, 152.

- 18 Mancano infatti le seguenti unità: 23, 32, 33, 54, 68, 69, 73, 75-78, 106-107, 149, 155, 167, 257, 259-277, 286, 332, 334, 469, 470-471, 498, 581, 634-687, 689-694, 723-766, 768-770, 773-775, 779-801, 832, 843-845, 847, 849, 851, 855-856, 858-869, 877, 961. 1638 luglio 21: «Per celebrare una messa cantata in rendimento di gratia che volse il Signor Cardinale <Doria>, tarì 6. <S. Rosalia?>» (ASPa, *Corporazioni Religiose Soppresse, Monastero della Martorana*, n. 802, c. 207v); 1639 settembre 24: «Piatta del Cardinale per Santa Cristina [...], piatta del Cardinale per il Santissimo, [...] piatta delli marmorati fatta al Cardinale per la venuta del Viceré» (n. 802, non cartulato); «prima festa di Santa Rosalia nel monastero», 1640 luglio 13: «Per far l'altare per Sancta Rosalia e l'apparato; per il paratore spingoli e chiova, tarì 13; per il mastro d'ascia, tarì 12; per portaturi e tavoli allogati, tarì 12; per quelli che guardorno l'altare e per farli lo mangiare, tarì 12; per la Messa cantata di Santa Rosalia per il padre confessori et assistenti, tarì 10», «a di 13 di luglio [...]. Per la piatta di Sua Eminenza per la festa di Santa Rosalia, onza 1 <era stato presente anche per S. Cristina il 10 maggio e per il *Corpus Domini* il 6 giugno» (n. 803, cc. 62r, 118r); 1648 settembre 7: «Per metere lo quatro di Santa Eufemia, tarì 8 <c'era anche una reliquia della santa, “consata” nel gennaio 1651>» (n. 804, c. 66r); 1648 luglio 1: «Per lo mangiare di Santa Rosalia per quelli che fecero lo altare, tarì 12», «Per la festa di Santa Rosalia, per la messa cantata, per lo padre e assistenti, tarì 10; per consare l'altare per detta festa per portatura di molti cosi, tarì 10; per mastri di ascia, tarì 12; per chiova e spingoli, tarì 6; per quello che consò l'altare, tarì 24; per lo sacrestano, tarì 4; per mortilla e fiori, tarì 4; per galluni, tarì 8» (n. 804, cc. 69v, 75r); 1650 settembre 4: «per fare Cantare la messa il giorno

di Santa Rosalia per il confessore e assistenti, tarì 12» (n. 804, c. 229v); 1677 luglio 15: «Per levare il quadro di Santa Eufemia e mettere quello della Madalena, per un bastaso, grani 12», «Per la festa di Santa Rosalia per fare l'altare. Per 2 paramenti di domasco e affiorato e menzo di lami e fardetti stritti raccamati, onza 1.6» (n. 805, cc. 37v, 55v). Anche GIOVANNI CARDAMONE (*La scuola di Architettura di Palermo nell'ex Casa Martorana*, Palermo, in corso di stampa [2012]) conferma con le sue ricerche la mancanza di qualunque riferimento ad un'antica tavola con Santa Rosalia, mentre la vergine coronata di rose sarà raffigurata in una scultura marmorea – verosimilmente opera di Gioacchino Vitagliano su disegno di Paolo Amato – nella parete sinistra del nuovo cappellone realizzato demolendo l'abside centrale tra il 1693 e il 1696, nonché nell'affresco col *Trionfo dell'Ordine Benedettino* del fiammingo Guglielmo Borremans (1717) nel coro o matroneo.

- 19 G. TRAVAGLIATO, *Icona graece, latine Imago dicitur. Culture figurative a confronto in Sicilia (secc. XII-XIX)*, in *Tracce d'Oriente. La tradizione liturgica greco-albanese e quella latina in Sicilia*, catalogo mostra a cura di M.C. DI NATALE, Piana degli Albanesi - Palermo 2007, p. 45; IDEM, scheda n. 177, in *Sicilia. Arte e archeologia dalla preistoria all'Unità d'Italia*, catalogo mostra (Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 25 gennaio – 25 maggio 2008) a cura di J. FRINGS (vers. tedesca: *Sizilien von Odysseus bis Garibaldi*, Bonn 2008), Cinisello Balsamo-Palermo 2008, pp. 313-314.
- 20 Si rimanda a M. SEBASTIANELLI, *infra*. Già M.C. Di Natale, citata in *Sante e Patroni: iconografia delle Sante Agata, Cristina, Ninfa e Oliva nelle chiese di Palermo dal XII al XX secolo*, catalogo mostra a cura di P. PALAZZOTTO, Palermo 2005, p. 24, aveva ipotizzato in realtà una datazione tarda per le iscrizioni.
- 21 Per l'agiografia, il culto e l'iconografia canonici si rimanda, rispettivamente, *ad voces*: A. AMORE, T. PAPA, “Oliva, santa, martire di Palermo (?)”, in *Bibliotheca Sanctorum*, IX, Roma 1967, coll. 1165-1169; A. AMORE, M. LIVERANI, “Rosalia, patrona di Palermo, santa”, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, coll. 427-433; G. MATHON, “Venera o Parasceva, santa”, in *Bibliotheca Sanctorum*, XII, Roma 1969, col. 1004. Vedi inoltre G. AGNELLO, *La S. Oliva di Palermo nella storia e nelle vidende del culto*, in “Archivio Storico Siciliano”, s. III, vol. VIII (1956), Palermo 1957, pp. 151-193, in part. pp. 185-186, nota 94, dove l'autore confessa di non avere notizie recenti della tavola in questione, che era però già esposta da più di un ventennio al Museo Diocesano, e I. CANNAVÒ, *Santa Venera Veneranda Parasceve. Tra storicità e storicizzazione*, Acireale 2003, in “La Civiltà Cattolica”, 2004, II, p. 519 sgg.

- 22 G. TRAVAGLIATO, *Icona graece...*, 2007, pp. 47 e scheda n. 2, p. 144.
- 23 P. COLLURA, *Santa Rosalia...*, 1977, p. 129.
- 24 F. NEGRI ARNOLDI, F. SPADAFORA, T. STRAMARE, "Elia, profeta", in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, coll. 1022-1039.
- 25 M. ANDALORO, *Profumi e luminescenze d'una Vergine*, in *La Rosa dell'Ercta...*, 1991, pp. 11-19, in part. p. 19. Si vedano, a riguardo: B. ROCCO, *La Martorana di Palermo: chiave ermeneutica*, IDEM, *La Cappella Palatina di Palermo: lettura teologica* e IDEM, *La Cappella Palatina di Palermo: lettura teologica (Parte seconda)*, in "Beni Culturali e Ambientali Sicilia" a cura dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, a. III, nn. 1-4 [1982], pp. 11-37, a. IV, nn. 1-4 [1983], pp. 21-74, a. V, nn. 3-4 [1984], pp. 31-100; M. NARO, *Anelli tutti di una sola catena. I santi nei mosaici del Duomo di Monreale*, Caltanissetta 2006, *passim*.
- 26 A. BARRICELLI, *Imago pittorica...*, 1991, p. 53, che cita *Greek icons*, Londra 1973, s.p.
- 27 G. TRAVAGLIATO, *Icona graece...*, 2007, pp. 41-44 e relativa bibliografia.
- 28 H. BELTING, *Introduction*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXV congresso internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 10 - 18 settembre 1979), a cura di H. BELTING, Bologna 1982, II, pp. 1-10, in part. pp. 1-3; M. ANDALORO, *Circolazione figurativa fra Oriente e Occidente nel XIII secolo*, dispense del corso di Storia dell'Arte Medievale e Moderna dell'A.A. 1984-1985 a cura di M.L. FOBELLI, Pescara 1985, *passim*; EADEM, *Strutture, tecniche, materiali negli "ateliers" della Palermo normanna*, in *Federico II e le scienze*, II, a cura di P. TOUBERT, A. PARAVICINI BAGLIANI, Palermo 1994, pp. 290-305; EADEM, *Federico e la Sicilia fra continuità e discontinuità*, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti sontuarie*, catalogo mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 16 dicembre 1994 - 30 maggio 1995), a cura di M. ANDALORO, II ed., Palermo-Siracusa 2000, pp. 3-30, in part. p. 16; EADEM, *La Cappella Palatina e l'orizzonte mediterraneo*, in *Il Mediterraneo e l'arte nel Medioevo*, a cura di R. CASSANELLI, Milano 2000, pp. 237-255. Si veda inoltre M. BACCI, *Greek painters, working for Latin and non-orthodox patrons in the late medieval Mediterranean: some preliminary remarks*, in *Crossing cultures: conflict, migration and convergence*, Atti del XXXII convegno internazionale di studi del Comité International d'Histoire de l'Art (Melbourne, 13-18 gennaio 2008), a cura di J. ANDERSON, Carlton 2009, pp. 164-168; IDEM, *Pratica artistica e scambi culturali nel Levante dopo le crociate*, in *Medioevo: le officine*, Atti del XII convegno internazionale di studi dell'Associazione Italiana Storici dell'Arte Medievale (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2010, pp. 494-510 e relativa bibliografia.
- 29 P. BELLI D'ELIA, *Icone di Puglia e di Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Sesto San Giovanni 1988; M.P. DI DARIO GUIDA, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Messina 1992.
- 30 T. PAPAMASTORAKIS, *The "Crusader Icons" in the Exhibition*, in *Pilgrimage to Sinai. Treasures from the Holy Monastery of Saint Catherine*, catalogo mostra (Atene, Museo Benaki, 20 luglio - 26 settembre 2004) a cura di A. DRANDAKI, Atene 2004, p. 50, traduzione dello scrivente. Per la collezione iconografica del monastero si rimanda a G. SOTIRIOU - M. SOTIRIOU, *Icones du Mont Sinai*, "Collection de l'Institut Francais d'Athènes", nn. 100 e 102, 2 voll., Atene 1956-1958.
- 31 Cfr. F. CAMPAGNA CICALA, *Le icone del Museo di Messina*, Messina 1997, pp. 23-24. Per quanto riguarda la miniatura, fondamentale è tuttora lo studio di H. BUCHTAL, *A school of Miniature Painting in Norman Sicily*, in *Late Classical and Medieval Studies in honour of A.M. Friend jr.*, Princeton 1955, pp. 312-339, confluito in *Art of the Mediterranean World. A.D. 100 to 1400*, Washington 1983, pp. 88-97, seguito da M.C. DI NATALE, *I codici latini <di Messina>*, *La miniatura a Palermo nell'età tardo-normanna*, *La miniatura d'età sveva tra Napoli e Palermo*, *Codici inglesi e francesi del Duecento in Sicilia*, in *Federico e la Sicilia...*, 2000, pp. 357-362, 385-390, 393-439. Sui due codici citati si rimanda, essenzialmente, a: V. TSAMAKDA, *The illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*, Leiden 2002, e D.H. WEISS, *The Old Testament image and the rise of crusader culture in France*, in *France and the Holy Land. Frankish culture at the end of the crusades*, a cura di D.H. WEISS e L. MAHONEY, Baltimore 2004, pp. 3-21.
- 32 K. WEITZMANN, *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton 1982, pp. 328-330; T. PAPAMASTORAKIS, *The "Crusader Icons"...*, 2004, pp. 46-63 (in part. 50-51 e 56), 85-87.
- 33 R. CORMACK, *Icons*, Londra 2007, pp. 76-77. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a J. FOLDA, *Crusader art: the art of the Crusaders in the Holy Land, 1099-1291*, Aldershot 2008.
- 34 A. DRANDAKI, *The Sinai Monastery from the 12th to the 15th century*, in *Pilgrimage to Sinai...*, 2004, pp. 36-38.
- 35 F. CAMPAGNA CICALA, *Le icone...*, 1997, pp. 26-27.
- 36 G. BUONFIGLIO COSTANZO, *Messina città nobilissima descritta in VIII libri [...]*, Venezia 1606 e Messina 1738, rist. anast. Sala Bolognese 1976, p. 65.
- 37 F. CAMPAGNA CICALA, *Le icone...*, 1997, pp. 23-27 e scheda n. 1, pp. 60-63.
- 38 G. TRAVAGLIATO, *MORS et VITA duello confluxere mirando. Note sull'iconografia medievale del Cristo in croce nel territorio trapanese*, in *Mysterium Crucis*

nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo, catalogo mostra (Trapani, chiesa di Sant'Agostino, 6-20 marzo 2009) a cura di M. VITELLA, Trapani 2009, p. 32. In quell'occasione identificai erroneamente la Santa, già nota come Lucia, in Maria Maddalena.

- 39 G. TRAVAGLIATO, *Icona graece...*, 2007, p. 43.
- 40 M.K. GUIDA, *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina* e schede nn. 11-13, in *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina dal Gran Conte Ruggero al Settecento*, catalogo mostra a cura di M.K. GUIDA, Napoli 2009, pp. 15-31, 74-83, inediti o riportanti la precedente bibliografia.
- 41 [P. G. ORLANDO S.I.], *Della più antica immagine...*, 1890. L'opera è così strutturata: *Prefazione; Capo I. Del valore e antichità di questa tavola giusta i più autorevoli documenti; Capo II. Copie di questa celebre tavola; Capo III. Descrizione esatta della nostra Pittura; Capo IV. Della preziosa cornice di questa pittura; Capo V. Del modo come ci pervenne questa tavola e la cornice.*
- 42 Gli studi rosaliani – a partire dal citato fondamentale P. COLLURA, *Santa Rosalia...*, 1977 e V. PETRARCA, *Di Santa Rosalia vergine palermitana*, Palermo 1988, fino ai più recenti F. CONIGLIARO, A. LIPARI, C. SCORDATO e F. M. STABILE, *La Rosalia. Poema epico di Petru Fudduni. Storia teologia spiritualità*, Palermo 1991; S. CABIBBO, *Santa Rosalia tra cielo e terra*, Palermo 2004, M. COMETA, *Descrizione e desiderio: i quadri viventi di E.T.A. Hoffmann*, Roma 2005 (per le pagine dedicate alla Santa), G. SANTI, *Ego Rosalia. La Vergine palermitana tra santità ed impostura*, Palermo 2010 –, se da una parte hanno confermato su base documentaria l'esistenza antica di un culto rivolto alla Santa almeno dalla fine del XII secolo, e non solo palermitano o siciliano, dall'altra, dopo attento vaglio dei manoscritti conservati presso la Biblioteca Comunale (2 Qq E 88-90) e la Biblioteca centrale della Regione siciliana (VI E 4, X B 1 e XI G 11 bis) di Palermo, hanno criticato e messo in dubbio alcuni elementi della tradizionale vita (in particolare iscrizione della Quisquina e discendenza dai Sinibaldi fino a Carlo Magno), che si vorrebbero per l'appunto di matrice gesuitica. A proposito di membri della famiglia Sinibaldi storicamente presenti a Palermo, sempre nel fondo archivistico del Monastero della Martorana ma oggi non più esistente, si conservava un atto del 30 aprile 1405, così regestato: «In notar Urbano de Sinibaldis di Palermo. Apoca, ossia dichiarazione fatta dal nostro Monastero a favore del nobile Don Guarneri Ventimiglia per cui l'abbadessa dichiarò d'esser soddisfatta del cenzo per tutto l'anno sopra detto p.p. del feudo, ossia territorio nominato la Suvarita a detto Ventimiglia concesso durante vita. Vol. 1, f. 353» (Cfr. ASPa, *Corporazioni religiose soppresse, Monastero della Martorana*, n. di corda 955). Tracce

della sua attività tabellionare restano in ASPa, *Spezzoni notarili*. Inoltre, resta da chiarire il ruolo forse decisivo avuto dal padre gesuita Carlo Sinibaldi di Osimo nella definizione della vita di Santa Rosalia, che si intuisce dalle poche missive note, indirizzategli tra gli altri dal benedettino Tornamira e dal gesuita Salerno tra il 1660 e il 1662 (ANONIMUS AUXIMANUS, *A proposito di alcune lettere inviate al padre Carlo Sinibaldi della Compagnia di Gesù nelle quali si parla della questione relativa alla origine osimana della Santa Rosalia vergine panormita conservate dell'Archivio della Casa Sinibaldi di Osimo nella Marca di Ancona*, Osimo 2003). Ringrazio ancora il prof. Henri Bresc per avermi segnalato alcune attestazioni documentarie degli anni 1292 (G. LA MANTIA, *Codice diplomatico dei Re Aragonesi di Sicilia. 1291-1292*, II, a cura di A. DE STEFANO e F. GIUNTA, Palermo 1956, pp. 212-213), 1398-1399 (Archivio Segreto Vaticano, *Registri Lateranenses*, n. 58, c. 46r-v) e 1417-1418 (G.M. AMATO, *De principe Templo Panormitano libri XIII*, Palermo 1728, pp. 227-232), già noti al Collura, 1369 (*Lettres communes*, Urbano V, n. 23223, in ASV, *Registri Avenionenses* n. 170, c. 229v, anno VII di Urbano VI) e 1398 (S. FODALE, *Documenti del pontificato di Bonifacio IX. 1389-1404*, Palermo-San Paolo 1983, p. 164, n. 313), tutti relativi a prebende e benefici nella Cattedrale e alla chiesa di S. Rosalia sul Monte Pellegrino, edificio fuori le mura, in un territorio dell'Università, antica e non troppo riverita. Rimando inoltre a S. FODALE, *Alunni della perdizione. Chiesa e potere in Sicilia durante il Grande Scisma (1372-1416)*, "Istituto Storico Italiano per il Medioevo. Nuovi Studi storici", collana diretta da G. ARNALDI e M. MIGLIO, 80, Roma 2008, pp. 109, 440, che dice la chiesa sul Pellegrino nel 1320 in possesso del canonico metropolitano Giovanni Orsini eletto arcivescovo e nel 1399 in commenda al maiorchino Ivo de Lledò canonico palermitano anch'esso.

43 ASDPa, *Diocesano, Registro delle ordinazioni. 1816-1853*, n. di corda 1123, non cartulato.

44 ASDPa, *Diocesano, Registro di ordinazioni dall'anno 1855 all'anno 1871*, n. di corda 1125, c. 0v.

45 Municipio di Palermo, Archivio dello Stato Civile, *Indice dei morti dell'anno 1896-1905*, vol. II (G-Q), Palermo 1916, p. 2036, da cui apprendiamo anche i nomi dei genitori. Sarebbe stato interessante leggere il suo necrologio nel trigesimo della morte: R. INGRASSIA, *In morte del p. Giuseppe Orlando della Compagnia di Gesù, parole recitate nella Chiesa dell'Annunziata alle Balate il 26 aprile 1896*, Palermo, Tip. G. e S. Zappulla, 1896.

46 Cfr. ASDPa, *Diocesano, Libro dei confessori e dei Quaresimalisti. 1872-1904*, n. di corda 2300, lettera O, s.p.: «1872, 7 Aprile. Sacerdote Giuseppe Orlando della Compagnia di Gesù ad triennium»; ASDPa, *Diocesano,*

- Confessori straordinari. Registro delle monache*, 1872, n. di corda 2308, pp. 7-8.
- 47 ASDPa, *Diocesano, Libro di permesso per predicatori dal 1881 [al 1903]*, n. di corda 2309, lettera O, s.p..
- 48 ASDPa, *Diocesano, Litterae discessoriales ab anno 1872 ad annum [1907]*, n. di corda 2305, pp. 2, 3, 9-10, 14-17, 19, 21, 56-58.
- 49 G. ORLANDO, *Panegirico della Madonna della Grotta recitato nella Chiesa di Casaprofessa il giorno 15 settembre 1872 [...]*, Palermo, Off. tipogr. Tamburello, 1872; IDEM, *Elogio funebre del barone Salvatore Ferruggia nei solenni funerali che gli fece la Società primaria per gl'interessi cattolici recitato nella Chiesa di San Giovanni dei minoriti [...]*, Palermo, Ufficio tip. G. La Grutta, 1874; IDEM, *In morte di Carolina Todaro nata Prisco, cenni necrologici [...]*, ed. di soli 150 esemplari a cura del figlio Antonio, Palermo, Stab. Tip. Virzi, 1878; IDEM, *Vita di S. Oliva V. e M. palermitana [...]* con una novena in onore di detta santa, Palermo, Ufficio tip. di Camillo Tamburello e C., 1880; IDEM, *Il Vespro siciliano e la quistione angioina, articoli storici e documenti pubblicati dalla "Sicilia cattolica"*, marzo 1882, Palermo, Off. Tip. C. Tamburello, 1882; IDEM, *Vita di s. Ninfa v. e m. palermitana e dei suoi compagni martiri*, Palermo, Off. tip. C. Tamburello & C., 1884; IDEM, *Elogio funebre del P. Paolo Cultrera dei CC. RR. Teatini già preposito e rettore della Chiesa di S. Giuseppe in Palermo*, Palermo, Off. tip. C. Tamburello, 1884, Estr. da "Sicilia cattolica", 23 agosto; IDEM, *Un'epistola di S. Bernardo "Aspirazioni alla passione di Gesù Cristo" e varie laudi testi di lingua del secolo XIV non mai fin qui stampati*, Palermo, C. Tamburello & C., 1884; IDEM, *Le Congregazioni di Gesù e Maria in Sicilia e le regole di quella di Saladino*, Off. tip. ved. Tamburello, 1886; IDEM, *Breve storia del Santuario di Santa Maria di Gesù vicino Palermo*, Palermo, Off. tip. C. Tamburello, 1886; IDEM, *Onofrio Panvinio sepolto nella chiesa di Sant'Agostino in Palermo*, II ed., Tipografia ved. Tamburello, 1887; IDEM, *Cenni necrologici sul comm. p. Filippo Evola già prefetto della Biblioteca nazionale e rettore della chiesa del Gesù a Casaprofessa*, Palermo, Off. tip. C. Tamburello, 1887, estr. da "Sicilia cattolica", 12-13 settembre 1887; IDEM, *Elogio del comm. Francesco Zambrini recitato [...] nell'Accademia cattolica di Palermo e pubblicato nel giornale "La Sicilia cattolica"*, Palermo, Off. tip. vedova Tamburello, 1887; IDEM, *Elogio del comm. Francesco Zambrini recitato nell'Accademia cattolica di Palermo, 2. ed. coll'aggiunta delle lettere dello stesso dirette al p. Giuseppe Orlando S. I.*, Palermo, Off. Tip. ved. Tamburello, 1888; IDEM, *Storia del Santuario di Santa Maria di Gesù vicino Palermo*, II ed. con varie aggiunte, Palermo, Off. tip. ved. Tamburello, 1888; IDEM, *Breve storia dell'antica Congregazione delle vergini nella Chiesa di Casa Professa*, Palermo, Tip. ved. Tamburello, 1888; IDEM, *Della più antica immagine di Santa Rosalia dipinta in Palermo*, Palermo, Tip. ved. Tamburello diretta da Giuseppe Villarà via S. Isidoro 19-21, 1890; IDEM, *Elogio del marchese Vincenzo Mortillaro, recitato nella seduta solenne del 20 marzo dal socio padre Giuseppe Orlando*, Palermo, Tip. F. Barravecchia e figlio, 1892, estr. da "Atti della R. Accademia", serie III, vol. II; IDEM, *Breve vita di Santa Eleonora vergine benedettina*, II ed., Palermo, V. Giliberti, 1900 <postuma>.
- 50 G. PITRÈ, *La vita in Palermo cento e più anni fa*, vol. I, Palermo 1904, p. 148.
- 51 F. POTTINO, *Vittorio Emanuele Orlando storiografo e dantista*, Società di Storia Patria, Palermo 1954; IDEM, *Onoranze a Vittorio Emanuele Orlando*, in "Archivio Storico Siciliano", serie III, Vol. VI, Palermo 1955, p. 232; G.M. MIRA, *Bibliografia siciliana ovvero gran dizionario bibliografico*, Palermo, Ufficio tip. G.B. Gaudiano, 1875-1881 (rist. anast. Forni, Sala Bolognese 1973), vol. II (M-Z), pp. 156 sgg.; www.castellano1869.it/veo/Avvio.htm
- 52 G. CASCINI, *Di S. Rosalia...*, 1651, pp. 11, 40, 175, 299, 311-312, 318; A.I. MANCUSI, *Istoria di S. Rosalia detta l'Ammirabile Vergine taumaturga palermitana, divisa in cinque parti [...]*, II ed., Palermo 1721, I, pp. 13, 56, 165; J. STILTINGH, *Acta S. Rosaliae Solitariae Eximiam contra pestem Patronae. Commentario et Notationibus [...]*, Anversa 1748, pp. 45-97, con tavole riprodotte su quelle dell'edizione casciniiana; A. TORNAMIRA, *Risposte ad otto domande fatte sopra l'Idée congetturale della vita di S. Rosalia [...]*, Palermo 1670, *passim*.
- 53 [G. ORLANDO], *Della più antica immagine...*, 1890, pp.17, 27-29.
- 54 ASDPa, *Diocesano, Visita pastorale del Cardinale Celesia ai Monasteri riuniti delle Vergini e della Martorana*, 29 ottobre 1887, n. di corda 1188, fasc. 27. A quella è già succeduta la sorella suor Carmela Crocifissa, in carica, forse con soluzioni di continuità, ancora nel 1903 (ASDPa, *Diocesano*, n. di corda 1192, carte sciolte) e nel 1908, quando, dalla definitiva sede entro il monastero di Santa Caterina, con lettera in data 2 giugno chiede al Card. Lualdi (che lo concede, col consenso del Deputato canonico Enrico Perricone) il permesso di vendere per «urgenti bisogni della [...] comunità [...] un paramento da Messa [...] apprezzato lire duecento; non è un oggetto d'arte, e perciò più di £ 165 non vogliono pagarlo» (Cfr. ASDPa, *Diocesano, Governi*, n. di corda 1514, carte sciolte). Evidentemente, dopo il trasferimento coatto decretato dalle leggi eversive, le monache erano riuscite a portare con sé, oltre agli effetti personali, anche oggetti per il culto. Curioso notare che tra le religiose «con pensione» elencate nel 1887 era presente anche

- tale «Vincenza Orlando affetta da una malattia cronica nervosa», forse congiunta del Nostro.
- 55 F. SAN MARTINO DE SPUCCHES, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni (1925)*, vol. VIII, Palermo 1933, quadro 1204, pp. 351-352. Tra il 1897 e il 1904 muoiono a Palermo ben quattro figli della coppia marchionale, rispettivamente Antonina (14 febbraio 1902, anni 69), Giuseppe (15 agosto 1903, anni 67), Margherita (11 settembre 1897, anni 62) e Rachela (25 agosto 1904, anni 58), tra i quali è da identificare la prima badessa di cui non conosciamo il nome di battesimo (cfr. Municipio di Palermo, Archivio dello Stato Civile, *Indice dei morti dell'anno 1896-1905*, vol. I [A-F], Palermo 1914, pp. 233-234).
- 56 Cfr. ASDPa, *Diocesano, Governi*, n. di corda 1514, carte sciolte: «[...] Le religiose già aventi stanza nel Monastero della Martorana in Palermo saranno definitivamente concentrate in quello delle Vergini della stessa Città [...]».
- 57 D.B. GRAVINA, *Il Duomo di Monreale illustrato e riportato in tavole cromo-litografiche*, Palermo, Stab. tipogr. di F. Lao, 1859-1869.
- 58 Si rimanda a M. SEBASTIANELLI, *infra*, che individua in questa la terza fase delle cinque riscontrate.
- 59 [G. ORLANDO], *Della più antica immagine...*, 1890, pp. 17-18.
- 60 *Idem*, pp. 24-27.
- 61 *Idem*, p. 28.
- 62 *Idem*, p. 24.
- 63 Sul pregevole manufatto si rimanda a: M.C. DI NATALE, *Arti minori nel Museo Diocesano di Palermo*, “Quaderni dell’Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia”, n. 3, Palermo 1986, p. 35; EADEM, *Santa Rosalia...*, 1991, pp. 19, 21; EADEM, scheda n. 185, in *Vatican Treasures. 2000 Years of Art and Culture in the Vatican and Italy*, catalogo mostra a cura di G. MORELLO, Milano 1993, pp. 289-290; 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 a cura di M.C. DI NATALE, Palermo 1998, pp. 21, 37-39; EADEM, scheda n. V.9.1, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell’arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo mostra a cura di M.C. DI NATALE, Palermo 2003, p. 247; EADEM, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2006, pp. 34-36.
- 64 [G. ORLANDO], *Della più antica immagine...*, 1890, p. 29.
- 65 G. TRAVAGLIATO, *Icona graece...*, 2007, p. 45; IDEM, scheda n. 177..., 2008, pp. 313-314.
- 66 M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 67 ASDPa, *Diocesano*, n. di corda 435, cc. 48v-49v.
- 68 [G. ORLANDO], *Della più antica immagine...*, 1890, pp. 26-27. Il riferimento è ad A. TORNAMIRA, *Idea congetturale della vita di S. Rosalia vergine Palermitana, monaca, e romita dell’ordine del patriarca S. Benedetto [...]*, Palermo, Bua e Camagna, 1668.
- 69 M.C. DI NATALE, scheda n. V.9.1, in *Materiali preziosi...*, 2003, p. 247.
- 70 G. ANICHINI, *Il Card. Alessandro Lualdi Arcivescovo di Palermo. Ricordi biografici*, Palermo 1928, pp. 264-271. La foto che pubblichiamo è tratta da R. LA DUCA, *Cercare Palermo*, II serie, Palermo 1988, p. 109. Sulla demolizione del 1922 per il taglio del II tronco della Via Roma, si veda IDEM, *La città perduta*, Napoli 1976, vol. II, pp. 93-95.
- 71 F. SAN MARTINO DE SPUCCHES, *La storia dei feudi...*, vol. X, 1941, quadro 2005, p. 200.
- 72 REDAZIONE, “III Centenario di S. Rosalia. 1624-1924, comitato per la nuova Chiesa votiva al Giardino Inglese, Bollettino”, n. 1 (1923), pp. 2-5. Si veda inoltre F. POTTINO, *La cripta dei Caduti nella Chiesa di S. Rosalia*, Palermo 1960.
- 73 S. MOSCA, *Mons. Enrico Perricone (13-10-1868 / 3-4-1960)*, da “I Prescelti”, ottobre 1960, riprodotto in S.M. BOTTARI, *Medaglioni sacerdotali ...per non dimenticarli ...per imitarli*, n. 59, [Palermo 1985], pp. 171-173. Sul Perricone membro nel 1928 anche della “Commissione Conservatrice per i Monumenti, Scavi, e Oggetti d’arte della Provincia di Palermo” insieme ad E. Basile, A. Ugo, G. La Mantia, A. di Ramione, R. Lentini ed E. Brunelli, rimando a P. PALAZZOTTO, *La committenza degli Alliata di Pietratagliata e il ritorno “all’antico”*, in M. MARAFON PECORARO, *Palazzo Alliata di Pietratagliata 1476-1945. Cinque secoli di architettura, pittura e decorazione in Sicilia*, Milano, in corso di stampa (2012).
- 74 E. PERRICONE, *Studi e ricerche intorno a S. Rosalia su documenti e monumenti*, in “III Centenario di S. Rosalia. 1624-1924, comitato per la nuova Chiesa votiva al Giardino Inglese, Bollettino”, n. 2 (1924), s.p., e IDEM, *Santa Rosalia nell’arte. Per amore della verità, dell’arte e della storia*, in “Primavera Siciliana”, 24 luglio 1934, s.p.
- 75 REDAZIONE, *La celebre tavola della Martorana acquistata per la nuova Chiesa di S. Rosalia*, in “III Centenario di S. Rosalia. 1624-1924, comitato per la nuova Chiesa votiva al Giardino Inglese, Bollettino”, n. 2 (1924), p. 63. Devo la cortese segnalazione a Marcello Messina, che ringrazio.
- 76 G. ANICHINI, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 1927, I e II ed., p. 9; IDEM, *Il Museo Diocesano di Palermo*, in “Arte Cristiana”, a. XVII, n. 6 (giugno 1929), p. 169; M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano...*, 2006, p. 17, fig. 6; 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 studio (Palermo, 9-10 novembre 2007) a cura di G. TRAVAGLIATO, Santa Flavia 2008, pp. 248-249.

77 [F. POTTINO], *Il Museo Diocesano di Palermo*, I ed, Palermo, 21 giugno 1952, p. 7 e II ed., Palermo 1969, p. 12 e foto p. 17.

78 M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano...*, 2006, pp. 34-36, fig. 30.

79 A tal proposito, mi piace comunicare ai lettori un documento inedito riguardante il “furto” su commissione di una tavoletta dei primi del ‘500 con sopra dipinta santa Rosalia da un armadio di sagrestia di chiesa bionese. Cfr. ASDPa, *Diocesano*, n. 435, cc. 118r-120r. 1701, luglio 4, ind. IX, Palermo. «[...] Città di Bivona à 21 marzo 1701, indictione 9. Noi infrascritti facciamo fede à chi spetta vedere la presente qualmente habbiamo inteso et saputo da nostri antichi che dalla Città di Palermo venne in Bivona persona delegata per havere notizie di Santa Rosalia di cui solamente in Bivona vi era chiesa fabricata in honore di detta Santa, imagini antichissima e scritte di centinaia d’anni e trà l’altre notizie trovando la sudetta persona nella sacrestia di Santo Antonio uno stipo dove la Confraternita solea tenere le insegne della processione, nel quale stipo vi erano di pittura antica sedici imagini di Apostoli e Sante Vergini tutte depinte sopra tavola del medesimo stipo grossa un dito grosso, e di dette sedici imagini ne fece secare l’immagine di Santa Rosalia della stessa longhezza e larghezza come erano tutte l’altre quindici imagini rimaste in detto stipo sopra la stessa tavola, et al presente si vede mancare detta immagine di Santa Rosalia da detto stipo che si conserva *ad rei memoriam* colla casella vacante senza volervi surrogare altra immagine. In oltre habbiamo tradizione che fosse stata secata detta immagine di Santa Rosalia in tempo della beata memoria del Cardinal / D’Oria <sic> per controversia suscitatasi all’ora intorno à chiamar santa la Gloriosa Santa Rosalia di cui la Città di Palermo non havea memoria né del nome di Rosalia bensì di Rosana <o Rosina> né se fosse santificata, e per comprobare il tutto la persona delegata col consenso di questa Città stata dal dominio di detta Santa Rosalia e col consenso della Confraternità fece secare da detto stipo la suddetta immagine, quale stipo come le suddette 16 imagini fù fatto nel mille cinquecento et otto 1508 undecima inditione XI inditione (non si sa il mese per essere scolorita la scrittura) et al presente si conserva con le 15 immagine

rimastre però guaste dall’acqua humidità et aria per essere stata la sacristia mal tenuta e rovinata adesso rifatta. La tavola poi sopra della quale vi sono depinte le sopradette imagini per osservazione d’un maestro perito far legname <sic> di Palermo e di legno di abeto veneziano intatto e non camulato sino al dì d’hoggi. In fede di che ci siamo noi sottoscritti. Padre Luigi Conti della Compagnia di Gesù. Padre Ignatio Pisano della Compagnia di Gesù. Don Leonardo Mulè. Dottor Don Cesare Caruso. Don Francesco Ferrante ut supra. / Don Gaspare Governali. Don Francesco Ragusa. Dottor Don Leonardo Castellano. Don Giuseppe Friscia. Io il sacerdote Don Giuseppe Consentino. Dottor Don Felice Sedita. Io Don Francesco Castellano sacerdote. Don Xiaxia confermo come sopra. Don Antonino Pellisi confermo come sopra. Diego Pecoraro confermo come sopra. Dottor Don Vincenzo Pisano confermo come sopra. Giuseppe Zito confermo come sopra. Io mastro Francesco Grassado mi confermo quanto di sopra. Mastro Gaspanu Vasili confermo come sopra. Io mastro Antonino Ragusa confermo come sopra [...]. Don Gulielmus Gionbertone iuratus. Notar Marcus Antonius de Bono iuratus. / Don Petrus Tabolacci iuratus. Ignatius Conti iuratus». Annotazione a c. 118v, margine superiore sinistro: «Nota che la detta immagine mancante in detto stipo si ritrova al presente nell’infirmaria delli padri della Compagnia di Gesù del Collegio novo<Bivona o Palermo?>». L’opera è sconosciuta agli studi di A. MARRONE (in particolare *Storia delle Comunità Religiose e degli Edifici Sacri di Bivona*, S. Stefano Quisquina, Tip. Geraci, 1997) e S. TORNATORE (*Il culto di S. Rosalia a Bivona: la chiesa e il fercolo*, Bivona, Tipografia Caci, 2009), che tuttavia ringrazio per le preziose informazioni fornitemi.

80 Sulla tradizione quisquinese, si rimanda a: S. LO CURCIO-C. MESSINA, *Santa Rosalia: la Santa dei palermitani tra storia, mito e leggenda*, Palermo 2000; C. MESSINA, *Santa Rosalia lascia la Corte e Palermo per l’oscura Quisquina. Poi ritorna sull’Ercta e soccorre la sua città. Torna a fuggare le tenebre*, Palermo 2006 e IDEM, *Dove tutto parla di Santa Rosalia: spicilegio quisquinese*, S. Stefano Quisquina 2011.

81 Il feudo passò a Giovanni III Chiaromonte nel 1363, e quindi a Manfredi, compreso il casale di Santo Stefano “di Bivona”, già “di Mèlia”, solo dal 1863 Santo Stefano Quisquina (si veda A. MARRONE, *Bivona città feudale*, Caltanissetta-Roma 1987, pp. 61-67; IDEM, *Storia delle comunità religiose...*, 1997, p. 109; P. SARDINA, *Palermo e i Chiaromonte: splendore e tramonto di una signoria. Potere nobiliare, ceti dirigenti e società tra XIV e XV secolo*, Caltanissetta-Roma 2003, pp. 50, 56, 70, 76, 119).

Un restauro rigoroso. La tavola dipinta che racconta otto secoli di storia e devozione

Mauro Sebastianelli

Collocazione	Museo Diocesano di Palermo
Soggetto	<i>Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia</i>
Oggetto	Tavola dipinta
Tecnica	Tempera e colla su tavola
Datazione	Metà del XIII secolo
Provenienza	Dono conte Salvatore Tagliavia (già chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, la Martorana? Palermo)
Autore	Ignoto iconografo
Misure	59 x 42 x 2,5 cm

Ragioni dell'intervento

La tavola dipinta, raffigurante storicamente i *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, oggi esposta nel Museo Diocesano di Palermo, proviene dal mercato antiquario, ma tradizionalmente dalla chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (detta "la Martorana") di Palermo (Fig. 1)¹. Essa presenta caratteri tecnologici e stilistici compatibili con l'ambito culturale di maestri specializzati in rappresentazioni sacre di matrice bizantina; ciò è evidenziato anche dalle iscrizioni presenti a margine di ogni figura, anche se resta da chiarire il luogo di realizzazione o più precisamente l'identità e la provenienza del pittore (Figg. 2-3). Indiscutibilmente, la tavola in questione presenta, come confermato dalle indagini chimiche e multispettrali, elaborazioni tecnico-costitutive proprie delle tavole bizantine realizzate tra il XIII e il XVI secolo, nonostante le numerose manomissioni, dovute sia a necessità storico-liturgiche, sia ad evidenti ragioni estetico-conservative, che hanno interessato nel corso dei secoli la superficie pittorica e in modo particolare la doratura.

La necessità del presente restauro conservativo ha reso problematica la scelta di una metodologia di intervento tale da non privare l'opera di quegli elementi che, pur non essendo originali, ormai appartengono all'immagine devozionale nota ai fedeli².

Il valore ed il pregio di un manufatto sono determinati, infatti, da numerosi fattori complessi e concatenati che, in una visione di insieme, conferiscono all'oggetto quel carattere che è proprio di un'opera d'arte, dotata dell'istanza storica e di quella estetica di brandiana memoria, manifestate attraverso la materia.

Da un lato si considera quindi la peculiarità artistica del manufatto, nelle sue caratteristiche intrinseche di unicità ed originalità, riconoscendone ad esempio le qualità tecniche e stilistiche o la capacità di inventiva espressa dall'autore al momento dell'atto creativo; al tempo stesso si



Fig. 1 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, *recto* prima dell'intervento di restauro.



Fig. 2 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare di Sant’Oliva con la relativa iscrizione presente ai lati del volto.

valuta il valore storico dell’oggetto, inteso come documento di una cultura, di un pensiero e di un preciso momento del passato o come testimonianza di una determinata area geografica, di un singolo artista, di una scuola o più genericamente di una corrente stilistica.

Dall’altro lato si sottolinea il significato stesso dell’opera e ciò che essa rappresenta, condizione assolutamente necessaria soprattutto per le raffigurazioni di carattere sacro e religioso. Lo spirito che ha mosso l’artista per la creazione della sua opera e soprattutto il messaggio che l’autore o il committente intendevano comunicare sono parte integrante del manufatto, così come la sua consistenza materica o il dato qualitativo e documentale. A questo si aggiungono il contatto di tipo spirituale ed il legame empatico sorti tra l’opera ed il suo osservatore, una sorta di dialogo silente che nel caso delle rappresentazioni sacre arricchisce l’immagine di un senso devozionale e di un significato simbolico di fede maturati nel corso dei secoli. La manifestazione più evidente di questo fenomeno è la ricerca di un contatto tattile che esprime, anche a livello inconscio, la partecipazione alla sacralità della raffigurazione oppure la frequente applicazione di *ex-voto* sui manufatti artistici, in particolar modo sui simulacri raffiguranti santi patroni di città e paesi, che testimoniano il desiderio del fedele di avvicinarsi al sacro e all’elemento divino proprio mediante

l’oggetto e l’immagine che li rappresentano, seppure in modo unicamente simbolico o allegorico.

Questa chiave di lettura dell’opera d’arte rende immediatamente comprensibile l’importanza che assume la raffigurazione di Santa Rosalia nel dipinto oggetto del presente studio, dal momento che la tradizione indica la tavola come la più antica immagine superstite della Santa Patrona del capoluogo siciliano.

Alla luce di tali considerazioni, lo studio ed il restauro di un’opera d’arte, condotti nel modo più scrupoloso, corretto e rispettoso, non possono prescindere dall’analisi attenta sia di tutte le vicende conservative che fanno parte del vissuto del manufatto stesso, sia della materia antica, dei suoi elementi costitutivi e della tecnica esecutiva originale. Per la tavola del Museo Diocesano, infatti, si è riservata particolare attenzione alle scelte metodologiche di intervento considerando in egual misura ciò che essa rappresenta per la città di Palermo e la delicatezza dell’oggetto in sé.

Il presente studio si è posto quindi l’obiettivo di coniugare le vicende storiche con i risultati delle indagini diagnostiche e con le possibili interazioni sperimentali, proprie dei restauri del passato, dove il confine tra originalità e falsificazione risulta impercettibile, mediante confronti stilistico-iconografici, unitamente all’analisi scientifica della tecnica esecutiva e dei materiali costitutivi del manufatto.

In questo senso lo studio della tavola coi santi *Oliva, Elia, Venera e Rosalia* si presenta come un caso esemplare ed emblematico di compartecipazione tra discipline differenti, di stampo sia scientifico che umanistico, unite dal comune intento di giungere alla piena comprensione di un manufatto tanto singolare e prezioso quanto multiforme e complesso.

Infatti, ad un dipinto solo apparentemente semplice e schematico, corrisponde in realtà un’opera estremamente rara, per non dire unica, che nelle sue modeste dimensioni racchiude secoli di fede, di cultura, di storia e di avvicendamenti, molto spesso però di difficile lettura ed interpretazione.



Fig. 3 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare dei Santi Elia, Venera e Rosalia con le iscrizioni corrispondenti.

Come in molte altre icone di matrice bizantina, analoghe per genere e tecnica, anche in questo caso la potenza espressiva dell'immagine è affidata ad un tratto lineare ma efficace, ad una cromia essenziale e ad un'impostazione frontale e statica, in cui le dimensioni dei santi raffigurati, gerarchicamente differenti, riflettono l'intento comunicativo dell'artista, più attento al messaggio religioso-spirituale piuttosto che al virtuosismo tecnico-stilistico o alle complicate elaborazioni scenico-iconografiche.

Tuttavia, i vari rifacimenti e le diverse manomissioni subite dal manufatto nel corso dei secoli, talvolta anche alquanto rilevanti, sono indicativi di un coinvolgimento sempre vivo nei confronti della tavola in esame e rappresentano il segno di un interesse che perdura ormai da tempo e che contestualmente rende così difficoltoso il compito di decifrarne la stratigrafia.

Pertanto, con la precisa finalità di porre finalmente in luce il mistero che avvolge la tavola, la ricerca storico-artistica è stata più che mai affiancata dall'esecuzione di opportune indagini diagnostiche a scopo conoscitivo; inoltre, le analisi sono state convenientemente programmate e valutate, spesso ripetute e comparate mediante confronti incrociati, al fine di ricavare un quadro generale dell'opera quanto più complesso ed esaustivo.

Attraverso un tale gioco di scambi reciproci, di integrazioni continue e di raffronti tra le diverse letture del dipinto, si è affrontata prima la progettazione e poi l'esecuzione di un intervento di restauro che fosse il perfetto punto di equilibrio tra le molteplici prospettive di indagine, il risultato di una sintesi produttiva tra l'analisi critica, la teoria e la scienza, assumendo come base di partenza

fondamentale tutte le indicazioni e i suggerimenti forniti dall'opera stessa.

La conoscenza delle tecniche esecutive e dei materiali costitutivi è dunque la premessa fondamentale per un intervento di restauro condotto secondo rigorosi principi scientifici, elementi che in questa sede contribuiscono a facilitare la lettura iconografica del manufatto, oggi distorta non tanto dalle evidenti alterazioni conservative – inevitabili se si considera un'esposizione lunga diversi secoli – ma da trasformazioni ripetutamente volute di natura antropica.

Infatti, trattandosi di un'opera piuttosto antica, essa ha vissuto nel corso del tempo numerosi spostamenti e vicissitudini che hanno segnato in modo indelebile la storia del dipinto, diventando parte del manufatto stesso, considerate le tracce visibili sia sul piano figurativo sia su quello materico.

In particolare, i documenti oggi disponibili accertano che dall'originario luogo di conservazione, all'interno della chiesa di probabile provenienza, ebbe una storia complessa, scandita da diverse tappe significative passando per il collezionismo ed il mercato antiquario (fine del XII secolo: chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio?; metà del XV secolo: monastero dei SS. Simone e Giuda detto "della Martorana"; 1624: riscoperta dell'icona; metà XIX secolo: alienazione dell'opera da parte delle monache; 1885: acquisto della stessa e della separata cornice da parte di Giuseppe Orlando, che le fa restaurare dall'abate Gravina ed assemblare; 1924: acquisto da parte del conte Salvatore Tagliavia di Palermo e successivo dono al Museo Diocesano nel 1927), come approfondisce Giovanni Travagliato, *infra*.

Il Museo Diocesano di Palermo è quindi solo l'ultima, ancora attuale, sede di custodia ed esposizione per fedeli e visitatori: in particolare, come testimoniato da foto storiche e documenti, il dipinto faceva già parte dell'iniziale nucleo di opere esposte al museo nella prima apertura del 1927, nella sala denominata Sala della Direzione, per poi trovare una collocazione nella Sala dei Trittici con l'allestimento del 1972, fino all'odierna, corrispondente alla riapertura del 2003, all'interno

della Sala II o Sala dei fondi oro, dedicata alla pittura a Palermo dal XII al XV secolo³.

Questi spostamenti in luoghi differenti dalla provenienza originaria sono da mettere in relazione e da giustificare con le ragioni che sussistono alla base di ciascuno di essi⁴: se da una parte, infatti, si ritrovano motivazioni legate al culto e alla devozione, dall'altra sono altrettanto rilevanti i motivi esclusivamente commerciali o quelli connessi al puro collezionismo.

In aggiunta a quanto finora asserito, ciò che preme sottolineare in questa sede è un dato di estrema importanza, legato proprio ai trattamenti manutentivi e alle trasformazioni più o meno evidenti che hanno accompagnato parallelamente le vicende storiche della tavola: dallo studio legato al presente restauro, infatti, è emerso che i diversi interventi riconosciuti sul manufatto non hanno seguito tutti lo stesso andamento né la medesima linea di principio.

D'altra parte, purtroppo, ancora oggi si deve riconoscere una sostanziale differenza tra i restauri conservativi, fondati su solide teorie e principi scientifici, e quelli di tipo antiquariale, più elementari e legati prevalentemente alla sfera del collezionismo privato: i primi, infatti, rispettano maggiormente l'autenticità dell'opera e il criterio di minimo intervento e rappresentano una valida soluzione per casi come quello in esame, in cui si è scelto di dare la priorità alla conservazione della materia e al rispetto del passaggio del tempo, costituendo talvolta un'alternativa ai restauri scientifici completi; i secondi invece, pur nel rispetto del manufatto in sé, prediligono la ricerca e la restituzione di un'immagine quanto più fedele possibile a quella originaria.

Se il fenomeno persiste ancora oggi doveva risultare ancora più marcato in passato, quando vi erano meno vincoli legali e burocratici sulle opere d'arte ed il controllo degli organi di tutela e valorizzazione era molto più limitato, lasciando così uno spazio più ampio ed una maggiore libertà agli interventi eseguiti sui manufatti.

Da questo punto di vista, il caso della tavola in questione non fa certamente ecce-

zione; anzi, al contrario, si presenta come uno dei più enigmatici della Sicilia, per cui è doveroso fornire un'interpretazione corretta e precisa: infatti, nei più secoli di vita del prezioso dipinto, il valore religioso dell'oggetto è rimasto pressoché immutato e anzi si è incrementato con l'aumentare a Palermo del culto di Santa Rosalia, proclamata taumaturga e liberatrice dalla peste, oltre che patrona della città, a partire dal 1624; tuttavia, dal momento che si trattava di un oggetto antico, il dipinto era anche perfettamente commerciabile all'interno del mercato antiquariale, per cui anche i restauri eseguiti riflettevano i passaggi di proprietà e di finalità nel possesso dell'opera, alternando così rinnovamenti più limitati a cospicui rifacimenti.

Pertanto questa premessa motiva le numerose difficoltà incontrate durante le primissime fasi del restauro per determinare la consistenza fisica dell'opera d'arte, nella sua duplice polarità estetica e storica, scelte metodologiche sostenute dalle teorie elaborate e poi trasmesse da Cesare Brandi e dall'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma⁵.

Dopo una prima ispezione visiva, facilitata dall'ausilio di lenti d'ingrandimento, si è proceduto con il prelievo di microcampioni di materiale pittorico da sottoporre ad analisi chimico-stratigrafiche e ad indagini diagnostiche non distruttive.

Ancora una volta, infatti, si può osservare come lo strumento analitico non sia un mezzo fine a se stesso, impiegato esclusivamente per ricavare dati ed elementi cognitivi sterili e scollegati dallo studio complessivo del manufatto. Al contrario, le indagini svolte progressivamente durante il restauro si sono rivelate estremamente utili non solo per comprendere tutte le informazioni tecniche e conservative del dipinto, propedeutiche all'intervento diretto sulla materia, ma anche, soprattutto in questo caso, per chiarire le complesse vicende storiche che lo caratterizzano e che sono state elaborate e riassunte da Giovanni Travagliato nel precedente saggio.

Il supporto scientifico è risultato quindi uno strumento indispensabile per la determinazione delle sostanze cosiddette originali, chiamate, per facilitarne la lettura, della *fase I*, che appartiene all'esecuzione del dipinto, datato tradizionalmente alla fine del XII secolo circa; una *fase II* si potrebbe collocare alla metà del XVII secolo, momento al quale si attribuisce una generalizzata operazione di rinnovamento pittorico descritta da Giordano Cascini e probabilmente voluta per l'inevitabile desiderio di facilitare le procedure che ostacolavano la santificazione della nascente patrona della città, Santa Rosalia⁶.

La *fase III* e la *fase IV*, più complesse e lacunose delle precedenti, si registrano – come riportano alcuni documenti – tra la fine del XIX secolo e il 1927, anno della prima apertura del Museo Diocesano di Palermo, periodo che ha sottoposto la delicata superficie pittorica a ripetute puliture, nuove dorature e a puntuali ma diffuse ridipinture con legante oleoso, nelle già citate vicende commerciali che hanno visto la tavola alternatamente in mano ad antiquari e a collezionisti, prima di giungere tramite donazione nell'attuale luogo di esposizione.

Infine la *fase V* caratterizza la storia della tavola tra il 1927 e il 2003, ovvero fino al momento della più recente riapertura del Museo Diocesano: in questa fase gli interventi si mostrano più limitati e puntuali, legati all'intento di "rinnovare" l'impatto visivo dell'immagine senza però stravolgerne l'aspetto.

Campionamenti e indagini

Come già ricordato, la complessità dell'opera ha reso necessaria l'esecuzione di una serie di indagini scientifiche, preliminari al restauro, allo scopo di favorire una corretta comprensione della tecnica esecutiva, dei materiali costitutivi del manufatto, dello stato di conservazione e degli interventi precedenti⁷. Si è cercato, quindi, di individuare le complesse trasformazioni che il manufatto ha subito nel corso dei secoli, facilitando le diverse interpretazioni sorte durante le operazioni di restauro, sulla natura dei materiali costitutivi e delle sostanze organiche che, seppur di origine

naturale e storicizzate, non possono considerarsi connesse alla tecnica di esecuzione del manufatto di tradizione tardo-normanna e bizantina.

L'intera ricerca, quindi, si è basata essenzialmente su una metodologia di tipo multidisciplinare, incentrata sul dibattito e sul dialogo aperto tra la figura del restauratore e l'*équipe* di professionisti specializzati sia nel settore umanistico che in quello scientifico. In questo modo si è garantito il confronto reciproco, diretto e costante tra le varie discipline che hanno contribuito a tracciare un profilo certamente più definito della singolare icona di Santa Rosalia.

Nel caso specifico, dalla tavola in esame sono stati prelevati alcuni campioni, riportati nella tabella sottostante (Fig. 4).

Inoltre, sono state condotte le seguenti indagini diagnostiche:

1. analisi per *imaging*: riprese in luce radente, IR, UV, radiografia a RX⁸;
2. osservazioni al microscopio ottico in luce riflessa in sezioni lucide⁹;
3. osservazioni morfologiche su sezioni lucide impiegando un microscopio elettronico a scansione (SEM)¹⁰;
4. analisi in spettrofotometria all'infrarosso in trasformata di Fourier (FT-IR) su pasticcine opportunamente preparate, per identificare componenti organici e inorganici¹¹;
5. riconoscimento dell'essenza lignea¹²;
6. analisi dendrocronologica¹³.



Fig. 4 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, L'immagine del *recto* mostra i punti di prelievo dei campioni prelevati a scopo conoscitivo.

Tecniche esecutive e stato di conservazione

L'opera in esame, di formato rettangolare verticale, misura 42 cm (larghezza) x 59 cm (altezza) x 2,5 cm circa (spessore) ed è composta da un'unica tavola di legno di Conifera, a sezione rettangolare e taglio sub-radiale. La specie legnosa del supporto, appartenente alla famiglia delle *Pinaceae*, è denominata *Larix decidua* Miller ed è nota comunemente come *larice*¹⁴; il legno, non particolarmente diffuso in Sicilia come supporto per le tavole dipinte in epoca medievale e rinascimentale, è stato riscontrato dalla struttura microscopica delle fibre mediante l'osservazione in sezione del campione L1¹⁵.

Nome campione	Descrizione	Punto di prelievo
SE1	stuccatura con oro soprammesso, verosimilmente porporina	in alto a sinistra dell'iscrizione SANCTUS ELIAS
SR1	stuccatura con oro soprammesso, verosimilmente porporina	in alto a destra dell'iscrizione SANCTA RUSALIA
V2	frammento di stato preparatorio	in alto in corrispondenza della lettera E dell'iscrizione SANCTA VENERA
SR3	frammento di pigmento rosso e nero	in alto a sinistra in prossimità della sagoma della veste di Santa Rosalia
SR4	frammento di strato preparatorio di colore rosso	in alto a sinistra in prossimità della sagoma della veste di Santa Rosalia
L1	frammento ligneo	verso, in corrispondenza dell'angolo inferiore destro

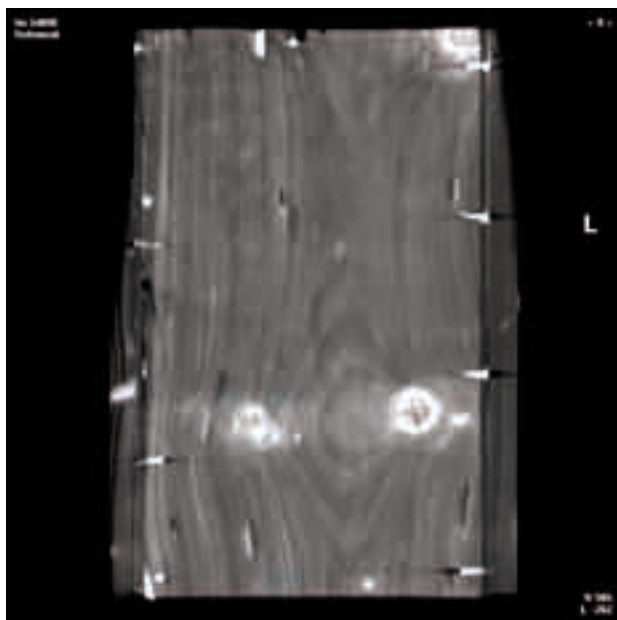


Fig. 5 – Ripresa fotografica della TAC. L'immagine mostra la struttura del legno di supporto ed il suo stato di conservazione: sono evidenti i nodi ai lati della figura di Sant'Oliva e le numerose sacche resinifere.

La tavola, probabilmente ben stagionata, non presenta una struttura omogenea e numerose sono le sacche resinifere la cui presenza è documentata dalle due gocce di resina fuoriuscita, ad oggi ancora non rimosse, visibili in due punti della superficie dipinta¹⁶; dalle immagini ottenute con la TAC (Tomografia Assiale Computerizzata) sono riconoscibili inoltre dei nodi posti alla destra e alla sinistra della figura di Sant'Oliva, in cui sono evidenti delle lesioni passanti e delle deformazioni superficiali visibili direttamente sulla superficie del manufatto (Fig. 5).

Il supporto si presenta in discreto stato di conservazione anche se si è riscontrato un leggero imbarcamento con la convessità sul *recto* e due sconnessure di lieve entità in corrispondenza dei listelli laterali aggiunti, dovute probabilmente ai naturali movimenti del legno in risposta alle variazioni termigrometriche dell'ambiente (Fig. 6). L'indagine radiografica ha inoltre evidenziato gallerie di insetti xilofagi, riconoscibili come linee scure per la riduzione di spessore della tavola, oppure come punti, per i fori di sfarfallamento generalmente stuccati, da riferire ad un attacco entomologico al materiale ligneo, causato probabilmente da Anobidi e fortunatamente non più in atto¹⁷.



Fig. 6 – Ignoto iconografo, Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare di una delle due sconnessure visibili in corrispondenza dei listelli laterali non originali.

L'opera conserva sul *verso* uno spesso strato livellante e protettivo del supporto, costituito da inerti di granulometria media-sottile di colore chiaro, uniti a leganti di natura organica. Le numerose lacune di tale strato, particolarmente coeso e ben adeso alla superficie, lasciano riaffiorare i segni intatti lasciati dagli strumenti utilizzati per l'operazione di taglio. Si riscontrano infatti porzioni accuratamente lisciate e piallate, altre invece presentano una superficie scabrosa e fessurata, particolari utili per approfondimenti sulle tecniche costruttive (Fig. 7).

Il sistema di ancoraggio originale oggi non risulta più presente né si riscontrano tracce sulla superficie dell'opera; al contrario, una struttura precedente, con molta probabilità non originale, prevedeva un elemento metallico ad occhio, posto al centro del margine orizzontale superiore e vincolato alla tavola, come dimostrano ancora i fori presenti sul supporto determinati da tre chiodi metallici.

Inoltre, dal momento che sul *verso* non vi è alcun segno da riferire ad un'antica struttura di sostegno, si può ipotizzare che la tecnica originale non avesse previsto la presenza di un sistema



Fig. 7 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, immagine del *verso* che mostra gli evidenti segni di lavorazione lasciati sulla superficie dalla pialla e dagli altri strumenti impiegati.



Fig. 8 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, *recto* della tavola ripreso all'infrarosso in b/n per evidenziare le linee nere tracciate dall'artista come disegno preparatorio.

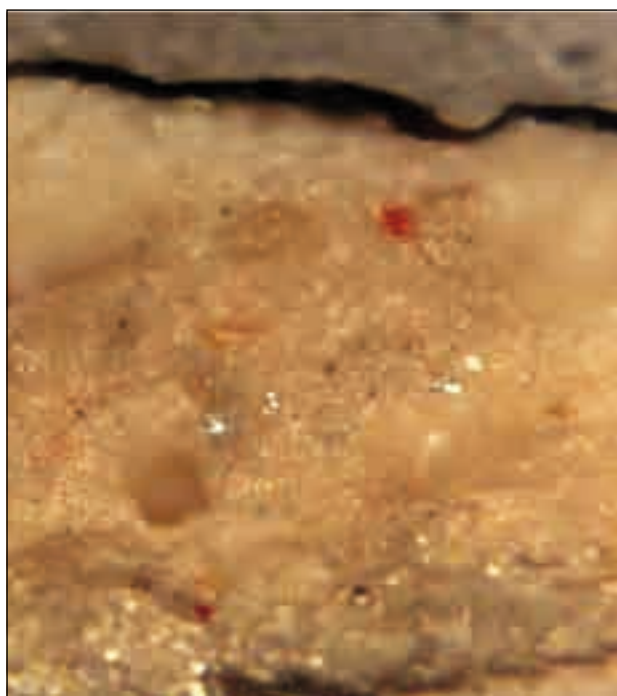


Fig. 9 – Micrografia del campione V2, Nicols //, 20x.

di traversatura, probabilmente a causa delle dimensioni del dipinto piuttosto limitate.

Le fotografie all'infrarosso in B/N hanno messo in evidenza la presenza di alcune linee nere tracciate per l'elaborazione del disegno preparatorio mediante un tratto piuttosto spigoloso e puntuale (Fig. 8).

Inoltre la sezione stratigrafica, analizzata mediante prelevamento del campione V2, conferma la presenza di uno strato preparatorio o *ammannitura* di colore bianco, costituito da una sottile stesura di gesso e colla animale con scarso aggregato silicatico, di spessore variabile (Fig. 9)¹⁸.

La doratura originale, oggi del tutto alterata da pesanti strati di sostanze resinose e da vistosi rimaneggiamenti, come evidenziato dalle fotografie ad ultravioletto, risulta applicata secondo la tecnica definita a *missione* o mordente in conformità con le descrizioni delle fonti artistiche che riportano le procedure e i materiali impiegati per opere coeve¹⁹.



Fig. 10 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare. Dalle abrasioni della doratura e della porporina, frutto degli interventi precedenti, si osserva al centro la tecnica originale della doratura definita a *missione*.

La sottile foglia d'oro è stata stesa direttamente su uno strato preparatorio irregolare e grossolano, come evidenziato nelle riprese fotografiche a luce radente, fatta aderire mediante una sostanza di colorazione bruna fluida e sottile, tanto da non riuscire ad attenuare le numerose irregolarità della superficie, riconducibile quindi a sostanze a base di resine e oli siccativi (Fig. 10)²⁰.

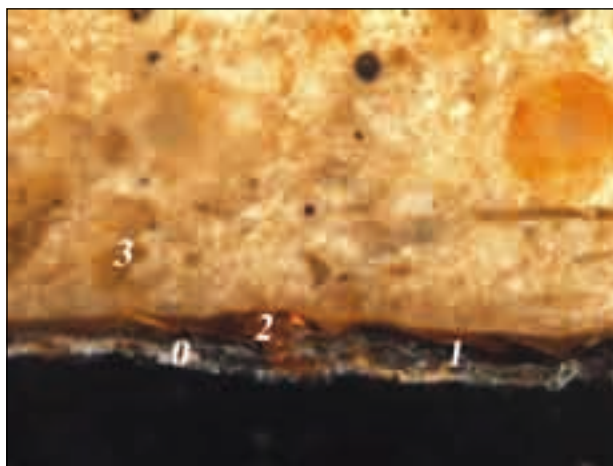


Fig. 11 – Micrografia del campione SE1, Nicols x, 40x.

In particolare, secondo quanto emerso dalle analisi condotte su sezioni stratigrafiche, sul fondo del dipinto (campione SE1) la doratura originale, presente solo in parte, è ricoperta da uno strato di notevole spessore (circa 1 mm) di mistura composta da silicati di alluminio, biacca, carbonato di calcio, bioclasti e olio, pigmentata con ossidi di ferro (*fase III*). Sopra tale strato è stata riscontrata un'ulteriore applicazione di oro falso a missione. Le analisi in EDAX indicano infatti la presenza di rame e zinco, oltre al biossido di titanio da ricondurre al pigmento bianco: questo dato permetterebbe di collocare tale strato di rifacimento del fondo oro (strato 4 della sezione) alla *fase IV*, proponendo una datazione successiva al 1916 e vicina al 1927, ovvero nel momento in cui l'opera passa dalla proprietà privata a quella ecclesiastica con la donazione in favore del Museo Diocesano di Palermo e con il probabile restauro eseguito per l'occasione²¹. Al di sopra, infine, è

Campione SE1					
Strato	Colore	Spessore (µm)	EDAX	Identificazione stratigrafica (microscopio ottico, SEM, FTIR)	Fase
5	bianco	30	Ca, S, Si	gesso e colla, silicati	V
4	doratura	30	Cu, Zn, Si, Ti	oro falso, silicati, bianco di titanio, missione	IV
3	beige	750	Si, Al, Ca, K, P, Fe, Mg	silicati di alluminio, biacca, carbonato di calcio, bioclasti, ossidi di ferro	III
2	doratura		Au	lamina d'oro	I
1	bruno	30		missione	I
0	bianco	33	Ca, S, Si	gesso, silicati e colla	I

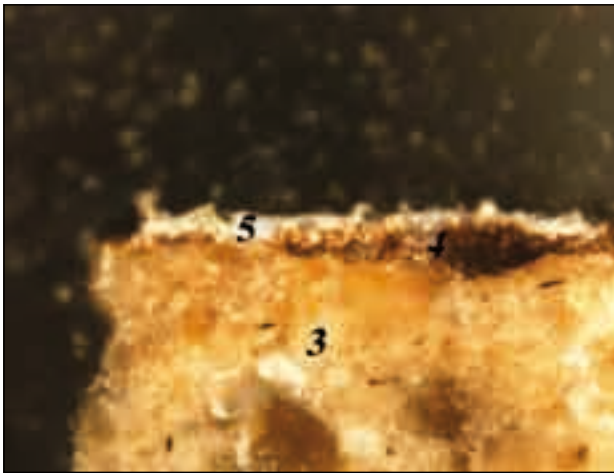


Fig. 12 – Micrografia del campione SE1, Nicols x, 40x.

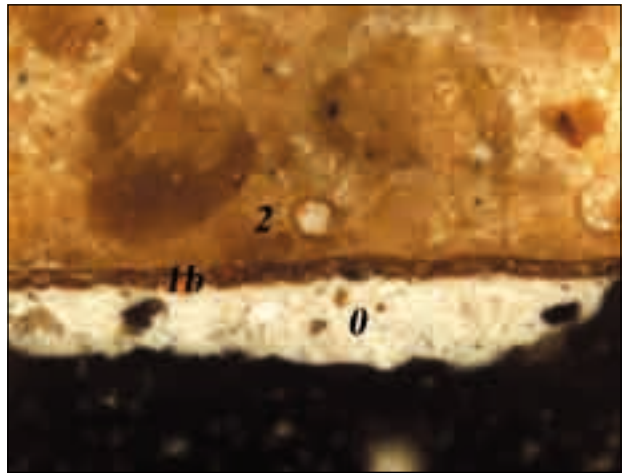


Fig. 13 – Micrografia del campione SR1, Nicols x, 40x.

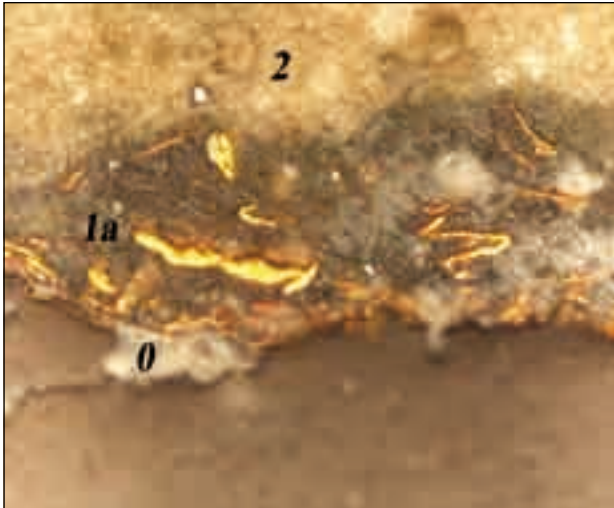


Fig. 14 – Micrografia del campione SR1, Nicols //, 40x.

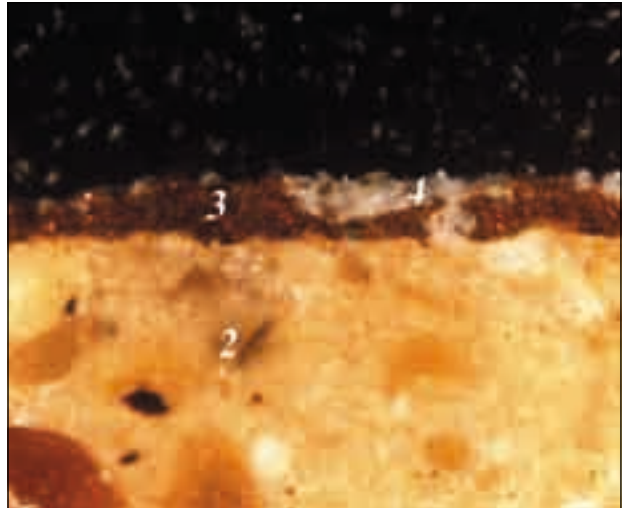


Fig. 15 – Micrografia del campione SR1, Nicols x, 40x.



Fig. 16 – Micrografia del campione SR3, Nicols x, 5x.

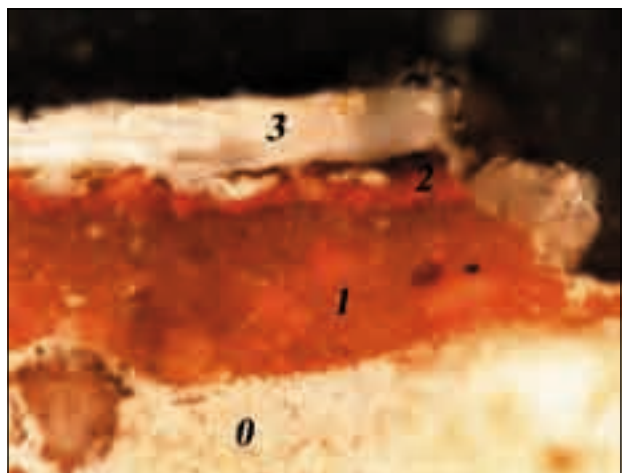


Fig. 17 – Micrografia del campione SR3, Nicols x, 20x.

presente un ulteriore livello a base di gesso che si riferisce a stuccature eseguite in occasione di ulteriori rifacimenti databili alla metà del XX secolo (Figg. 11-12).

In alcuni casi (campione SR1) è stato trovato oro falso anche sotto lo spesso strato preparatorio (Figg. 13-15).

Per quanto concerne la pellicola pittorica, la tavolozza impiegata dall'artista risulta caratterizzata da una gamma di pigmenti saturi di origine minerale stemperati in legante proteico per le campiture di base. Quelli maggiormente impiegati risultano essere rossi, verdi e neri. Per alcune decorazioni delle vesti e per le lumeggiature degli incarnati, che si presentano piuttosto sottili e lineari, appare evidente l'utilizzo di carbonato basico di Pb (biacca), che suggerisce graficamente le luci, privilegiando la definizione dei profili, a scapito dei volumi, per una resa generalmente bidimensionale della figura.

Per la veste di Santa Rosalia (campione SR3), sulla preparazione composta da gesso e colla è presente un primo strato pittorico a base di oca rossa, minio e rare particelle di terra d'ombra e carbonato di calcio (strato 1); un secondo strato

pittorico a base di cinabro (strato 2) e uno spesso strato a base di cera (Figg. 16-17).

La stesura del colore indica un precario stato di conservazione, evidente nella diffusione di numerose microlacune di pellicola pittorica, molte delle quali risarcite nel corso degli interventi di restauro precedenti (Fig. 18). La stesura pittorica nelle zone di maggior conservazione e nella lettura della stratigrafia del prelievo si presenta piuttosto corposa e materica. Le campiture sono realizzate in maniera coprente ed omogenea, prive di qualsiasi tipo di velature.

Nonostante la semplicità della raffigurazione, particolarmente significativa è la presenza di piccole decorazioni puntiformi a rilievo visibili in corrispondenza delle vesti, in particolare sui veli, così come documentato dalle immagini riprese mediante illuminazione del dipinto con luce radente.

In merito allo stato conservativo degli strati preparatori e pittorici, si riscontra la presenza di alcuni difetti di adesione, localizzati principalmente sulla metà superiore del dipinto, mentre l'intera superficie è interessata da numerose abrasioni, visibili soprattutto sulla figura centrale di

Campione SR1					
Strato	Colore	Spessore (µm)	EDAX	Identificazione stratigrafica (microscopio ottico, SEM, FTIR)	Fase
4	bianco	20	Ca, S	gesso	V
3	rosso bruno	30	Pb, Si, Cu, Zn, Ca, Al, K	minio, oro falso, missione	III
2	beige	1000	Si, Al, Ca, Pb, Fe, Mg, K	silicati di alluminio, biacca, carbonato di calcio, bioclasti, oca rossa	III
1a	bruno con particelle dorate	125	Cu, Zn, Si	oro falso, silicati, missione	III
1b	rosso	20	Si, Al, K, S, Fe, Ca	oca rossa, gesso	II
0	bianco	40	S, Ca	gesso e colla	I

Campione SR3					
Strato	Colore	Spessore (µm)	EDAX	Identificazione stratigrafica (microscopio ottico, SEM, FTIR)	Fase
3	bianco	90		cera	
2	rosso scuro	38	S, Hg	cinabro	I
1	rosso	130	Si, Fe, Al, Pb, Ca, Mg, K, Mn	oca rossa, minio, carbonato di calcio, terra d'ombra	I
0	preparazione	400	Ca, S, Si, Al	gesso, silicato, calcio carbonato, colla	I



Fig. 18 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare di lacune presenti tra le figure dei Santi Venera e Rosalia. Il degrado coinvolge gli strati pittorici lasciando a vista il legno di supporto.



Fig. 20 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, *recto* durante il restauro. Numerose sono le abrasioni della doratura e della pellicola pittorica sull'intera superficie e localizzate sulle figure di Sant'Oliva e Santa Rosalia.



Fig. 19 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare dei difetti di adesione di lieve entità che interessano la pellicola pittorica. Un sollevamento più pronunciato è riconoscibile sulla veste di santa Rosalia in corrispondenza del braccio destro.

Sant'Oliva e su quella di Santa Rosalia alla destra della rappresentazione, da riferire sia a danni accidentali sia a cause di natura antropica legate a puliture eseguite con materiali particolarmente aggressivi per il dipinto (Fig. 19-20). Diffuso è poi il fenomeno di crettatura meccanica con andamento reticolare, relativo alla pellicola pittorica, così come numerose sono le ridipinture eseguite con legante oleoso in corrispondenza delle campiture cromatiche e con porporina per le lacune della doratura di fondo (Fig. 21). Infine, l'intera superficie è interessata dalla presenza di uno spesso strato di vernice non originale, evidenziata dall'osservazione con luce ultravioletta, il cui stato di alterazione si manifesta come un diffuso ingiallimento che altera la percezione delle cromie originali (Fig. 22).

Interventi precedenti

Come ampiamente ricordato, il manufatto oggetto del presente studio e restauro ha subito nel tempo diversi interventi precedenti, in cui la successione stratigrafica dei rifacimenti è spesso alterata dalla sovrapposizione e sostituzione degli stessi.

In linea generale, in base ad uno studio attento del manufatto, coadiuvato dalle indagini conoscitive, si può comunque delineare una



Fig. 21 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare del volto di Santa Venera in cui si osservano diverse microlacune della pellicola pittorica oltre al fenomeno di crettatura meccanica con andamento reticolare.

cronologia relativa tra le molteplici trasformazioni del dipinto, che hanno coinvolto tanto il supporto quanto gli strati pittorici e la doratura.

Le attuali misure della tavola, infatti, risultano maggiori nella larghezza rispetto alle originali dimensioni, a causa di un intervento eseguito nell'intento di adattare la cornice alla tavola e/o viceversa, contestualmente all'acquisto dei due oggetti da parte di Orlando nel 1886 (*fase III*): infatti, due listelli laterali lunghi tutta l'altezza, costituiti entrambi da due bacchette lignee, sono stati applicati per adattare con ogni probabilità la tavola alle dimensioni della cornice attuale (Figg. 23-24)²². Questo tipo di intervento ha interessato le dimensioni quanto la successiva decorazione a doratura dei listelli dal *recto* mediante foglia oro con tecnica a missione. Tale trattamento può apparire del tutto simile alla doratura presente sul fondo, ma l'osservazione mediante microscopio ha



Fig. 22 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, *recto* della tavola ripreso a UV durante il restauro. Il diverso grado di fluorescenza tra le figure testimonia la rimozione dello spesso strato di vernice alterata esclusivamente in corrispondenza delle campiture cromatiche.

evidenziato una tecnica applicativa differente, ad imitazione di quella originale.

Osservando la stratigrafia, si può asserire che le stuccature in gesso e colla presenti sulla superficie del manufatto rappresentano l'intervento più recente, ossia quello corrispondente alla *fase V*. In particolare, numerose sono le stuccature presenti sul tessuto pittorico corrispondente all'immagine di Sant'Oliva, necessarie a riempire le microlacune esistenti. Molteplici sono, inoltre, le ridipinture, con *medium* oleosi e proteici, applicate contestualmente alle isolate operazioni di manutenzione e restauro non solo in corrispondenza delle stuccature in gesso e colla, ma anche sul film pittorico originale, come è evidente ad esempio sui panneggi delle tre figure intere. Diversamente, il fondo del manufatto ha subito una sorte differente. Come riportato nel testo di Giuseppe Orlando del 1890, l'opera appariva particolarmente deteriorata dal



Fig. 23 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare di uno dei listelli lignei non originali osservato in sezione.

tempo e dalla forte umidità presente nel luogo di esposizione (il monastero di San Simone detto “della Martorana”), tanto che fu consegnata all’illustre Abate Gravina, affinché eseguisse egli stesso un intervento di restauro che consentisse di riportare l’opera al suo antico splendore, nei colori e, soprattutto, nel rifacimento del fondo oro²³. Già lo stesso Abate riconobbe la presenza di numerosi interventi di restauro piuttosto grossolani, da lui rimossi (*fase II*). Come osservabile dalle indagini effettuate, il fondo presenta una stratigrafia piuttosto complessa: la foglia d’oro originale (*fase I*) è presente ma in misura frammentaria e consunta, in quanto è stata ritrovata nel campione SE1 ma non in quello denominato SR1. Una volta rimossi i rifacimenti corrispondenti alla *fase II*, la doratura originale è stata poi ricoperta da una mistura oleosa e pigmentata applicata in più strati, intervento riconducibile con ogni probabilità alla procedura eseguita dal Gravina (*fase III*). Successivamente, il manufatto è stato sottoposto ad ulteriori

interventi di restauro, eseguiti probabilmente nel corso dei primi decenni del Novecento, che si sono concentrati in modo particolare sul fondo oro, attraverso un puntuale e diffuso rifacimento, mediante l’utilizzo di oro falso e colori a porporina, piuttosto densi e corposi (*fase IV e fase V*).

La complessità dell’intervento attuale è inoltre legata all’analisi e alla corretta interpretazione delle iscrizioni presenti a lato delle figure rappresentate, delle quali si riportano i nomi. Se già nel XVII secolo il Cascini, nella sua grande opera dedicata a Santa Rosalia, realizza una descrizione della tavola in cui si evince la rilevanza delle iscrizioni e, in particolare, di quella relativa alla Santa Patrona di Palermo, risulta evidente che anche le scritte hanno subito più rifacimenti dal momento che oggi si riscontrano al di sopra dello strato delle reintegrazioni a porporina (Figg. 25-27).

Il punto ad oggi non ancora risolto è legato al risultato dell’analisi dendrocronologica cui è stato sottoposto il dipinto, che assegna una possibile



Fig. 24 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, radiografia che mostra i chiodi metallici impiegati per vincolare i listelli lignei laterali.



Figg. 25-27 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare dell’iscrizione “Sancta Rusalia” ripreso a luce diffusa, infrarossa in b/n e ultravioletta. Dalle immagini è possibile verificare che la scritta si trova al di sopra delle recenti reintegrazioni eseguite con porporina.

datazione per la manifattura del tavolato di supporto ad un periodo non anteriore al 1528, escludendo così l’ipotesi dell’originaria realizzazione dell’opera avvenuta molti secoli prima, ovvero in piena epoca medievale (Fig. 28).

Date	TBP	TFO	GJK	#	CDI	Overlap
1930	2,67	3,2	70,5	##	65,7	39
1528	3,16	2,8	71,8	##	61	39
1925	2,52	2,74	70,5	##	56,2	39
1525	3,18	2,87	66,7	#	47,8	39
1561	2,63	2,78	60,3		28,5	39

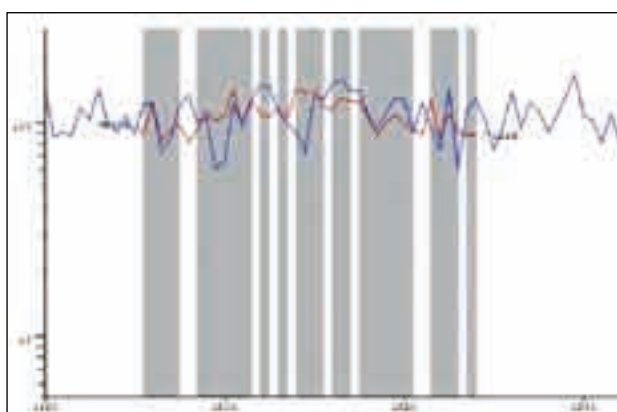


Fig. 28 – Cross-matching tra curva media e master-curve. Si nota una fase del processo di analisi dendrocronologica in cui la curva media delle travi (in colore rosso) viene confrontata con quella standard (in colore blu); le fasce grigie segnalano il medesimo andamento delle curve.

Tuttavia, come confermato dai tecnici del CUDaM presso il quale è stata eseguita la ricerca, l’analisi dendrocronologica è un tipo di indagine scientifica basata su calcoli statistici, che, in questo caso, sono stati resi ancora più difficoltosi per la mancanza di cronologie locali e di notizie certe in merito alla provenienza del legname utilizzato; per tale ragioni, il *terminus post quem* suggerito dall’esame è da considerarsi puramente indicativo, dal momento che i fattori e le variabili del caso specifico non consentono di rilevare il dato con un maggiore grado di certezza ed attendibilità. Si auspica quindi la possibilità di incrementare lo studio nel futuro attraverso l’esecuzione di ulteriori indagini e raffronti analitici.

In conclusione, quindi, una possibile lettura dei frequenti rimaneggiamenti subiti dal manufatto nel corso dei secoli, corrispondenti alle tre fasi di restauro precedentemente descritte, potrebbe essere la seguente, che si vuole dunque ribadire: la *fase I* è identificata come il momento di realizzazione dell’opera nella sua originalità; nella *fase II* il Cascini (1651) descrive la tavola con le relative iscrizioni, forse facendo eseguire degli interventi di restauro; nella *fase III* (fine del XIX secolo) il Gravina procede alla rimozione dei precedenti interventi, da lui individuati, ripristinando totalmente il fondo

oro e riproponendo, così, le iscrizioni; in seguito si realizzano ulteriori interventi sulla doratura, più precisamente a partire dal 1916, anno in cui comincia a diffondersi l'uso del pigmento bianco di titanio ritrovato nella stratigrafia del campione SE1 (*fase IV*); infine, recenti stuccature e nuove dorature con porporina sono da riferire all'ultima fase, *fase V*, databile presumibilmente tra il momento della donazione del dipinto al museo (prima del 1927) e l'ultima riapertura al pubblico avvenuta nel 2003; quest'ultimo intervento fornisce un'ulteriore testimonianza dei numerosi rifacimenti subiti dalle iscrizioni, dal momento che le tracce di porporina sono state individuate proprio al di sotto delle scritte. In tal senso, poiché a causa di questi numerosi rifacimenti non è stato possibile rintracciare le iscrizioni originali, sulla base delle informazioni oggi disponibili non si può essere certi che queste stesse siano identificabili al XII secolo, come sostiene il Cascini, o non piuttosto a un periodo più tardo, così come non si può affermare con assoluta sicurezza che i personaggi raffigurati siano realmente quelli descritti (cfr. G. TRAVAGLIATO, *infra*). In considerazione di quanto emerso, riconoscendo comunque nel continuo mantenimento delle suddette iscrizioni un significato strettamente legato a motivi religiosi, connessi al culto per la patrona della città, l'intervento di restauro attuale ha voluto rispettare tale devozione, mantenendo le iscrizioni e il relativo fondo, pur riconoscendolo come un intervento non originale ed anche poco accurato e grossolano.

Scelte metodologiche e operative

Il presente intervento si qualifica, dunque, come un esempio significativo di approccio al restauro tendente più alla conservazione dei materiali costitutivi e al rispetto del valore culturale e religioso acquisito nel tempo, che al recupero critico della materia originale. In tal senso, la scelta metodologica è stata quella di mantenere tutti i rifacimenti effettuati nel corso degli interventi precedenti, a ragione del riconoscimento della valenza storica dell'immagine sacra, ormai conso-

lidata nell'opera, condivisa ed accettata nella comunità di fedeli. Nonostante le indagini effettuate evidenzino delle incongruenze pittoriche nell'identificazione dei personaggi, nelle tecniche e nei materiali presenti, il restauro ha il dovere di garantire la conservazione della materia, nella considerazione che questo dipinto rappresenti, secondo le credenze ormai radicate nel culto palermitano, la più antica immagine della Santa patrona di Palermo.

In sede di intervento, quindi, si è valutato il dipinto nella sua stratigrafia complessiva privilegiando l'insieme della sua storia piuttosto che la ricerca di una possibile datazione assoluta o il recupero di una delle fasi a discapito di tutte le altre.

In accordo con le moderne teorie conservative, le scelte metodologiche hanno seguito i principi di minimo intervento, compatibilità dei mezzi e degli strumenti impiegati con i materiali costitutivi originali e con quelli di rifacimento, riconoscibilità e reversibilità dell'intervento stesso.

Sul piano operativo, è stata eseguita la documentazione schedografica e fotografica, generale e di dettaglio, condotta sia nella fase di studio e di osservazione preliminare, sia durante le operazioni dirette sul manufatto stesso.

In primo luogo si è proceduto con la spolveratura dell'intero dipinto, sul *recto* e sul *verso*, con pennellesse a setole morbide, allo scopo di rimuovere meccanicamente il leggero strato di deposito superficiale incoerente costituito prevalentemente da polvere.

In seguito è stata eseguita la pulitura della superficie dipinta, operazione che ha presentato alcune difficoltà pratiche non tanto sul piano operativo, quanto piuttosto sulle scelte da adottare in merito al livello da raggiungere.

Infatti, dopo avere eseguito i consueti e necessari saggi di solubilità, si è riscontrata un'impossibilità oggettiva nel mantenere una pulitura selettiva della superficie dipinta, finalizzata alla rimozione delle sole sostanze soprammesse alterate, senza coinvolgere al contempo i materiali originali superstiti ed i vari rifacimenti ormai ampiamente storicizzati.



Fig. 29-30 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare a luce diffusa prima della pulitura e a luce ultravioletta durante la pulitura. La differente fluorescenza delle campiture cromatiche sulle due figure mette in evidenza la rimozione dello strato di finitura non originale.

In corrispondenza delle iscrizioni non originali, ad esempio, risultava difficile intervenire esclusivamente sulle reintegrazioni a porporina, seppure di fattura alquanto grossolana, dal momento che le scritte con i nomi dei Santi si trovavano al di sopra di esse, come confermato dalla ripresa in luce UV. Si è scelto, quindi, di alleggerire soltanto la corposa stesura di porporina limitando l'intervento ad un'azione meccanica con matite abrasive, senza l'ausilio di solventi che rischiavano di solubilizzare anche le scritte.

Pertanto, sulla base dei risultati relativi ai test di solubilità, si è preferito rimuovere soltanto lo spesso strato di vernice ormai alterata a causa dell'ossidazione, mediante un'azione di tipo fisico e una pulitura eseguita a tampone con emulsione grassa alternata con alcool isopropilico forma libera (Figg. 29-30).

Se sulla doratura di fondo si è preferito conservare il livello di rifacimento più recente, sulle

campiture cromatiche, corrispondenti agli incarnati e alle vesti dei santi, si è avuta invece la possibilità di approfondire ulteriormente la pulitura. Pertanto, le ridipinture individuate sul tessuto pittorico relativo alle figure presenti sono state rimosse nell'intervento di restauro attuale, cercando di ripristinare i valori cromatici originali dell'opera mediante un'azione puntuale e meno invasiva delle precedenti.

Una volta concluse le delicate operazioni di pulitura, è stato eseguito il consolidamento del supporto ligneo tramite applicazione a pennello sul *verso* di una resina acrilica (Paraloid B 72) sciolta in una miscela di acetone e diluente nitro (1:1) alla percentuale del 5-7%.

I difetti di adesione degli strati superficiali, comprendenti la preparazione, la doratura e la pellicola pittorica, sono stati risanati tramite l'utilizzo di una resina acrilica (Primal B 60 A) disciolta in acqua demineralizzata alla concentrazione del 10%.



Fig. 31 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, *recto* durante la fase di stuccatura delle lacune.

L'adesivo è stato iniettato localmente in corrispondenza delle zone interessate dal degrado e successivamente si è fatto riaderire il sollevamento tramite una spatola metallica, interponendo un foglio di melinex tra lo strumento impiegato e la superficie pittorica; infine, per garantire una perfetta adesione tra tutti gli strati trattati, la superficie è stata mantenuta sotto leggera pressione, ancora una volta proteggendo la pellicola pittorica con un foglio di melinex trasparente.

Dopo la preverniciatura dell'intera superficie, è stata eseguita la reintegrazione plastica delle piccole lacune presenti, tramite un impasto preparato con gesso di Bologna e colla di coniglio, miscelati alle proporzioni più opportune: con tale stucco sono state colmate tutte le lacune e le mancanze presenti fino al raggiungimento del livello corrispondente alla pellicola pittorica originale (Fig. 31)²⁴.

Infine, anche nella fase di reintegrazione pittorica si è preferito rispettare l'intera stratigrafia del dipinto, limitandosi ad accordare cromaticamente tutte le discontinuità e le interruzioni del tessuto figurativo.

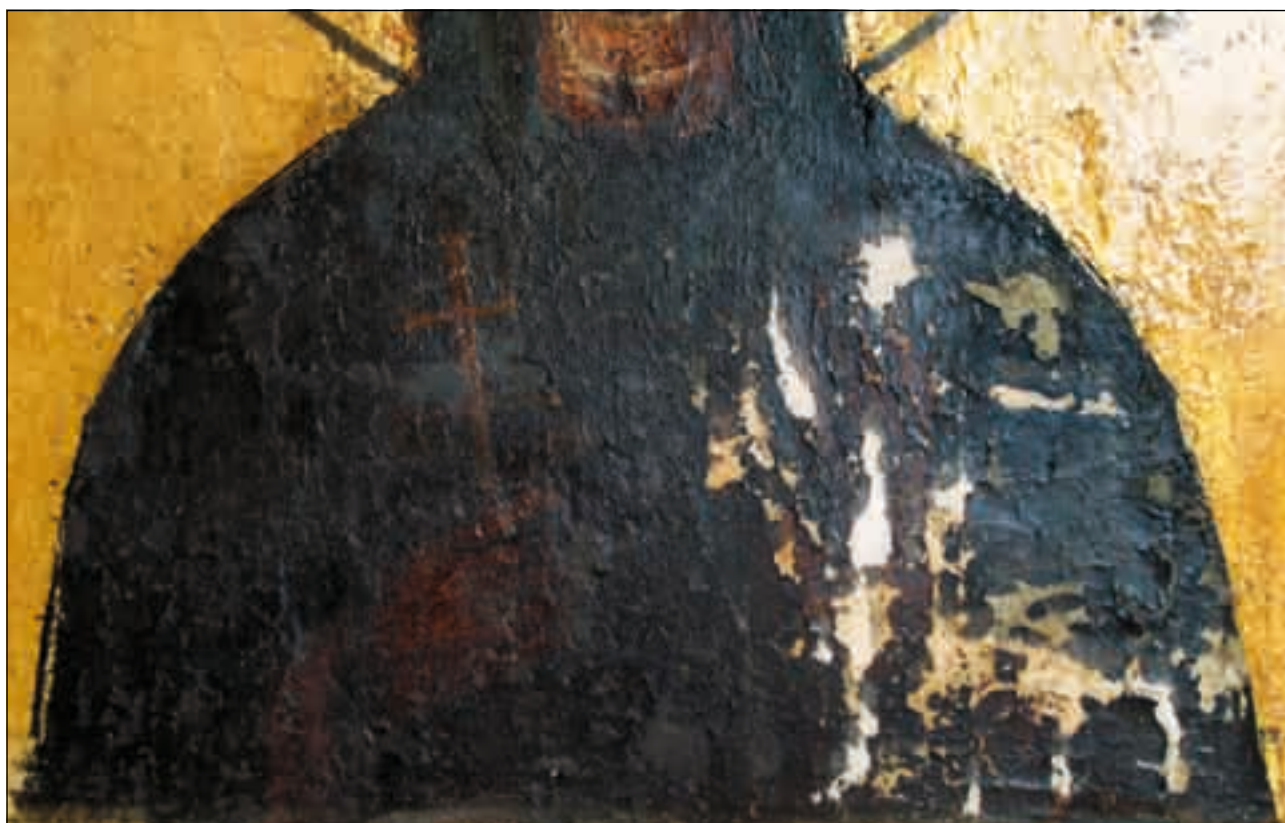
In tal senso, in un primo momento sono state reintegrate tutte le lacune secondo la tecnica tonale, impiegando colori reversibili a vernice per restauro; in seguito è stata eseguita l'equilibratura delle abrasioni superficiali, sempre tramite utilizzo di colori a vernice, finalizzata alla restituzione di un'immagine corretta sul piano formale, perfettamente leggibile e al contempo rispettosa di tutte le stratificazioni individuate sul manufatto (Figg. 32-33)²⁵.

A conclusione dell'intervento si è scelto di applicare una leggera stesura di vernice di finitura per nebulizzazione, con la duplice finalità di saturare le cromie e uniformare la superficie dipinta, oltre che di proteggere il manufatto dall'azione di agenti atmosferici esterni e dall'accumulo di sostanze estranee potenzialmente dannose²⁶.

Si è così recuperato uno dei capolavori più rappresentativi e caratteristici della ricca collezione di opere custodita all'interno del Museo Diocesano di Palermo, nel pieno e totale rispetto della conservazione della materia antica e di un'immagine sacra tanto preziosa per il culto palermitano.

Nella pressante ricerca dell'autenticità di un documento storico e artistico così rilevante, l'occasione del restauro ha fornito l'opportunità di comprendere che la tavola raffigurante i *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia* non è solo un'opera molto antica risalente al XII secolo, o un manufatto seicentesco fortemente voluto a sostegno del nascente culto di Santa Rosalia o, ancora, un massiccio rifacimento di epoca moderna che rischia di sconfinare nella falsificazione, ma è in realtà l'insieme di tutto questo.

Pertanto, pur lasciando aperta la possibilità di ulteriori approfondimenti e ricerche future, l'obiettivo raggiunto dal presente studio e restauro si pone in linea con la volontà di restituire alla pubblica fruizione e alla devozione popolare un altro tassello di storia locale e la testimonianza di una cultura artistica e spirituale sempre in divenire (Figg. 34-35).



Figg. 32-33 – Ignoto iconografo, *Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia*, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolari che mostrano il dipinto prima e dopo la reintegrazione pittorica.



Fig. 34 – Ignoto iconografo, SS. Oliva, Elia, Venera e Rosalia, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo. Prima del restauro.



Fig. 35 – Ignoto iconografo, SS. Oliva, Elia, Venera e Rosalia, metà del XIII secolo, Museo Diocesano, Palermo. Dopo il restauro.

Note

- 1 G. TRAVAGLIATO, *infra*. Cfr. anche M.C. DI NATALE, *Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2010, pp. 34-36 con la precedente bibliografia.
- 2 Il restauro è stato finanziato dalla CRIMISOS Soc. Coop. e condotto nel 2007 dal dott. Mauro Sebastianelli con la collaborazione delle dott.sse Ludovica Villani e Chiara Arcidiacono sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo e la direzione lavori del dott. Giovanni Travagliato, che in questa sede ringrazio insieme alla prof.ssa Maria Concetta Di Natale per i preziosi suggerimenti. Desidero qui ringraziare anche Rachele Lucido che costantemente mi affianca e mi dà ausilio in ogni aspetto delle attività connesse e parallele ai restauri.
- 3 M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano...*, 2010, pp. 17 e 34-36. Oggi il dipinto si trova temporaneamente esposto nella Sala Verde del piano nobile del Museo, all'interno del Palazzo Arcivescovile di Palermo, riaperto al pubblico a parziale conclusione dei lavori di restauro e inaugurato in occasione della mostra "Ambienti e mostre a cantiere aperto del Museo Diocesano di Palermo" (visitabile dal 13 luglio 2011). La pittura fa parte di una sala dedicata a Santa Rosalia che, dunque, raccoglie in occasione del "Festino di Santa Rosalia" molte delle opere con questo tema iconografico originariamente distribuite in senso cronologico nell'attuale allestimento museale. La sala per altro è un'anteprima del nuovo ordinamento che sarà curato dal vicedirettore dott. Pierfrancesco Palazzotto con la supervisione scientifica della prof.ssa Maria Concetta Di Natale.
- 4 Per approfondimenti sulle vicissitudini storiche dell'opera cfr. G. TRAVAGLIATO, *infra*.
- 5 Per approfondimenti si veda: C. BRANDI, *Teoria del Restauro*, (1963), Roma 2010.
- 6 G. CASCINI, *Di Santa Rosalia Vergine Palermitana*, Palermo 1651.
- 7 Alcuni risultati delle indagini preliminari effettuate sulla tavola del Museo Diocesano di Palermo sono stati anche oggetto di un contributo scientifico di recente pubblicazione e sono consultabili negli atti del convegno di studi di Bressanone del 2008, che aveva per tema principale i numerosi interventi conservativi eseguiti nel passato e riscontrati sulle opere d'arte in occasione di restauri moderni. M.L. AMADORI, M. SEBASTIANELLI, S. BARCELLI, *Problematiche di restauro nella tavola raffigurante Sant'Oliva e i Santi Elia, Venera e Rosalia del Museo Diocesano di Palermo*, in *Restaurare i restauri. Metodi, Compatibilità, Cantieri*, Atti del Convegno di Studi *Scienza e Beni Culturali XXIV. 2008* (Bressanone, 24-27 giugno 2008) a cura di G. BISCONTIN, G. DRIUSSI, Marghera-Venezia 2008, pp. 1047-1053 e tav. 62 (fuori testo).
- 8 Le indagini radiografiche (RX) sono state effettuate dal dott. Giuseppe Salerno, dalla dott.ssa Daniela Lo Fasso e dal dott. Vito Stallone.
- 9 È stato utilizzato un microscopio ottico Nikon (Nikon, Japan), Mod. TK-1270E, interfacciato ad un computer, dotato di un software per l'acquisizione di immagini.
- 10 È stato impiegato il modello Philips 515, accoppiato ad un sistema di microanalisi EDAX, Econ IV PV9900e.
- 11 Le analisi sono state condotte per mezzo di uno spettrofotometro Shimadzu 8-300 e gli spettri di assorbimento sono stati acquisiti nel range 4000-400 cm^{-1} con risoluzione pari a 4 cm^{-1} . Le indagini chimiche sono state realizzate dalla dott.ssa Maria Letizia Amadori e dalla dott.ssa Sara Barcelli del Dipartimento DISBeF dell'Università degli Studi "Carlo Bo" di Urbino.
- 12 Il riconoscimento dell'essenza lignea è stato effettuato dalla dott.ssa Simona Lazzeri del CNR-IVALSA di Sesto Fiorentino (FI).
- 13 L'analisi dendrocronologica è stata eseguita presso il CUDaM, Centro Interuniversitario per le datazioni Milano Bicocca (U3, Scienze Geologiche).
- 14 Per le caratteristiche tecniche del legno di larice cfr.: M. L. EDLMANN ABBATE, *Repertorio delle specie legnose usate nell'ebanisteria*, in *Legni da ebanisteria*, a cura di G. BORGHINI, M. G. MASSAFRA, Roma 2002, pp. 124-125; R. NARDI BERTI, *La struttura anatomica del legno e il riconoscimento dei legnami italiani di più corrente impiego*, (1979), Firenze 1982; *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'Agenzia Regionale per lo Sviluppo e l'Innovazione del settore Agricolo-forestale della regione Toscana (ARSIA): www.cnr.it/istituti/Banchedati.html?cds=106&cid=820; www.netsilva.org/silvasito/Arsia/Xyloteca.htm
- 15 La studiosa Cecilia Frosinini ricorda che, tra le fonti storiche, L.B. Alberti indica il "larice femmina" come supporto di tavole dipinte preferito dagli antichi, seguito dal pioppo (bianco e nero), dal salice, dal carpino, dal sorbo, dal sambuco e dal fico; C. FROSININI, *Il contesto storico nell'evoluzione tipologica della pala d'altare: alcune note*, in *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, a cura di M. CIATTI, C. CASTELLI, A. SANTACESARIA, Firenze 1999, p. 36 nota 43. Per un ulteriore approfondimento sulle fonti relative alla lavorazione del legname in campo artistico cfr. M.G. MASSAFRA, *Legni da ebanisteria: coordinate per una trattazione*, in *Legni da ebanisteria...*, 2002, pp. 34-43.
- 16 La presenza di resina sulla tavola è perfettamente compatibile con la specie lignea di appartenenza del

- supporto: infatti dal larice si ricava la nota “tremantina di Venezia” e lo stesso nome *Larix*, usato per indicare il genere del legno, deriva dal termine celtico *lar* che significa “grasso”, a sottolineare l’abbondante quantità di resina secreta dalla pianta; M.L. EDLMANN ABBATE, *Repertorio delle specie legnose...*, 2002, pp. 124-125.
- 17 Per ulteriori informazioni sulla terminologia di riferimento relativa alle forme di degrado dei supporti lignei cfr. UNI 11130:2004, *Beni culturali. Manufatti lignei. Terminologia del degradamento del legno*, Milano 2004.
- 18 Per un confronto delle tecniche esecutive e dei materiali utilizzati per la pittura su tavola si rimanda a P. HENDY, A.S. LUCAS, *Les préparation des peintures*, in “Museum”, vol. XXI, n. 4, 1968, pp. 245-256; M.C. GALASSI, *Considerazioni sugli aspetti tecnici della pittura italiana tra il 1475 e il 1550*, in “Studi di Storia delle Arti”, 5, 1983-85, pp. 195-289; M. MATTINI, A. MOLES, *Tecniche della pittura antica: le preparazioni del supporto*, “Kermes”, 4, 1989, pp. 49-62.
- 19 Tra le fonti più antiche si ricorda Cennino Cennini, che così descrive la tecnica della doratura a missione: «[...] Tu torrai il tuo olio cotto al fuoco o al sole [...] e tria con questo olio un poco di biacca e di verderame; e quando l’hai triato come acqua, mettivi dentro un poco di vernice, e lascialo bollire un poco ogni cosa insieme [...]. E come ne vuoi adoperare, o per panni o per adornamenti, togline un poco in un vasellino [...]. Poi intigni poca cosa della punta in nel mordente, e lavora i tuoi adornamenti e i tuo’ fregi. E, come ti dico, fa’ che ‘l pennello non sia mai troppo carico [...] e se vedi che piccola cosa morda e tegna, allora togli le pinzette, taglia un mezzo pezzo d’oro fino, o d’oro di metà, o d’ariento (benché non durano), e mettilo sopra il detto mordente. [...]. Avvisandoti che l’oro che si mette in su’ mordenti, specialmente in questi lavori sottili, vuole essere il più battuto oro [...]. Quando l’hai per tutto mettuto d’oro; se vuoi, il puoi lasciare stare in nell’altro dì; e poi togli una penna, e spazza per tutto [...]» (C. CENNINI, *Il libro dell’arte o Trattato della pittura* [1390], edizione consultata a cura di F. FREZZATO, Trebaseleghe [Pordenone] 2011, Cap. CLI, pp. 173-175).
- 20 P. DEL VESCOVO, *Il trattato di Teofilo e il problema dell’origine della pittura ad olio*, Ferrara 2006, pp. 35-40. Per approfondimenti sulla tecnica della doratura a missione si veda anche G. PIGNOLO, *Effetti d’Oro. Storia e tecnica della doratura nell’arte*, Bologna 2000, pp. 104-105.
- 21 Il bianco di titanio è un pigmento scoperto nel 1821 e sintetizzato nel 1906, ma si riscontra un utilizzo diffuso solo a partire dal 1916 (N. BEVILACQUA, L. BORGIOLO, I. ADROVER GRACIA, *I pigmenti nell’arte dalla preistoria alla rivoluzione industriale*, Saonara [Pordenone] 2010, p. 265).
- 22 Durante le operazioni di restauro è stata individuata l’iscrizione diretta “Nicosia Gramignani” realizzata in corsivo, a matita, sulla superficie lignea del verso in corrispondenza dei due listelli laterali aggiunti.
- 23 G. ORLANDO, *Della più antica immagine di Santa Rosalia dipinta in Palermo*, Palermo 1890, pp. 17-18. Si rimanda per approfondimenti al testo di G. TRAVAGLIATO, *infra*.
- 24 Per la preverniciatura dell’intero dipinto è fatto uso di una vernice brillante e trasparente, più precisamente quella à *retoucher Surfyn Brillant – Gloss* della Lefranc & Bourgeois, applicata a pennello sull’intera superficie.
- 25 Sono stati utilizzati colori reversibili a vernice per restauro della Maimeri sia per la reintegrazione pittorica delle lacune che per l’equilibratura cromatica delle abrasioni superficiali.
- 26 Nel caso specifico si è fatto uso di miscela composta da due parti di vernice à *retoucher Surfyn Brillant – Gloss* e una di vernice à *retoucher Surfyn Matt*, entrambe della Lefranc & Bourgeois.

Indice

S.E.R. CARD. PAOLO ROMEO <i>Arcivescovo Metropolitana di Palermo</i>	5
MONS. GIUSEPPE RANDAZZO <i>Direttore del Museo Diocesano di Palermo</i>	7
FRANCESCO DI PAOLA <i>Presidente della Fondazione Camposanto di Santo Spirito</i>	9
MARIA CONCETTA DI NATALE <i>Curatore Scientifico del Museo Diocesano di Palermo</i>	11
EX TABULA OMNIUM ANTIQUISSIMA...	15
ALLE RADICI DELL'ICONOGRAFIA MODERNA DI SANTA ROSALIA <i>Giovanni Travagliato</i>	
<i>Un'iconografia "restituta": la tabula marturanensis di Giordano Cascini e le sue repliche</i>	15
<i>Un'icone crociata sinaitica?</i>	21
<i>La Badessa, il Confessore e un Restauratore d'eccezione</i>	24
<i>Una cornice "benedettina" per una Santa "basiliana"</i>	26
<i>Dalla collezione Orlando al neo-istituito Museo Diocesano</i>	28
<i>Conclusioni e ipotesi di lavoro</i>	31
UN RESTAURO RIGOROSO.	45
LA TAVOLA DIPINTA CHE RACCONTA OTTO SECOLI DI STORIA E DEVOZIONE <i>Mauro Sebastianelli</i>	
<i>Ragioni dell'intervento</i>	45
<i>Campionamenti e indagini</i>	49
<i>Tecniche esecutive e stato di conservazione</i>	50
<i>Interventi precedenti</i>	56
<i>Scelte metodologiche e operative</i>	60

Finito di stampare nel mese di luglio 2012
presso le Officine Tipografiche Aiello & Provenzano
Bagheria (Palermo)

