

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO
Studi e restauri
1

Collana diretta da
Pierfrancesco Palazzotto

Pierfrancesco Palazzotto
Mauro Sebastianelli

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



CONGREGAZIONE SANT'ELIGIO
MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

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

Progetto grafico
Rosario Notaro

Stampa e confezione
Officine Tipografiche Aiello & Provenzano, Bagheria (Palermo)
Giugno 2009

ISSN 2036-5136

Palazzotto, Pierfrancesco <1969->

Andrea del Brescianino e Giovanni Gili restaurati al Museo Diocesano di Palermo / Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli. - Palermo : Congregazione S. Eligio, Museo Diocesano di Palermo, 2009.

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

ISBN 978-88-904238-1-9

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

I. Sebastianelli, Mauro <1974->.

708.582311 CCD-21

SBN Pal0218923

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

Gli autori desiderano ringraziare particolarmente la Prof. Maria Concetta Di Natale, curatore scientifico del Museo Diocesano, per l'aiuto, il sostegno e i preziosi suggerimenti durante la redazione del presente lavoro.

Si ringraziano, inoltre, per l'aiuto, l'assistenza, la collaborazione o l'autorizzazione alla pubblicazione delle opere i seguenti signori ed istituzioni:

dott. Vincenzo Abbate, curatore del Museo Mandralisca di Cefalù; dott.ssa Maria Letizia Amadori, Istituto di Scienze Chimiche, Università di Urbino "Carlo Bo", Urbino; dott.ssa Manuela Amoroso, Responsabile Servizi Didattici, Museo Diocesano di Palermo; dott. Salvatore Anselmo, Palermo; dott.ssa Sara Barcelli, Istituto di Scienze Chimiche, Università di Urbino "Carlo Bo", Urbino; dott.ssa Cath Casley, Ashmolean Museum, Oxford; dott.ssa Giovannella Cassata, Direttore Sezione Storico-Artistica Soprintendenza ai BB.CC.AA. di Palermo; barone Roberto Chiaramonte Bordonaro, Palermo; dott.ssa Anna Coliva, Direttore della Galleria Borghese di Roma; dott. Enrico Colle, Firenze; dott.ssa Silvana Costa, Roma; dott.ssa Giulia Davi, direttore del Museo Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo; dott.ssa Simona Ferrantini, Responsabile dell'Istituto Paolo VI di Roma; dott.ssa Marina La Barbera, Palermo; dott.ssa Simona Lazzeri, Istituto per la Valorizzazione del Legno e delle Specie Arboree - CNR, Sesto Fiorentino (Firenze); sig.ra Concetta Lotà, Soprintendenza BB.CC. AA., Palermo; dott.ssa Rachele Lucido, Palermo; dott.ssa Antonella Maccotta, Dipartimento di Fisica e Tecnologie Relative, Università di Palermo; dott.ssa Paola Mangia, Direttore della Galleria Corsini di Roma; sig. Leonardo Mainero, Roma; don Giovanni Mangiapane, Direttore Ufficio Beni Culturali, Arcidiocesi di Agrigento; dott.ssa Rosalia Francesca Margiotta, Palermo; dott. Stefano Mecattini, Contrada della Chiocciola, Siena; ing. Bartolomeo Megna, Dipartimento di Ingegneria Chimica dei Processi e dei Materiali, Università degli Studi di Palermo; prof. Giovanni Mendola, Palermo; prof. Gianfranco Molteni, direttore del Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia, Buonconvento (Siena); dott.ssa Adele Mormino, Soprintendente ai BB.CC.AA. di Palermo; don Fabrizio Moscato, segretario particolare dell'Arcivescovo di Palermo; Museo Diocesano di Barcelona; Museo Nazionale d'Arte della Catalogna, Barcelona; dott. Giovanni Pagliarulo, Curator della Collezione Berenson e Acting Curator della Fototeca Berenson, Firenze; prof. Franco Palla, Dipartimento di Scienze Botaniche, Università di Palermo; dott. Riccardo Pallassini, Contrada della Chiocciola, Siena; sig.ra Milena Pasqualino di Marineo, Museo Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo; prof. Giovanni Rizzo, Dipartimento di Ingegneria Chimica dei Processi e dei Materiali, Università degli Studi di Palermo; dott.ssa Flaminia Scauso, Galleria Corsini di Roma; Sovrintendenza del Polo Museale di Roma; Servizio Segreteria Generale - Opere d'Arte, Banca Monte dei Paschi di Siena, Siena; dott. Carlo Sisi, Firenze; dott.ssa Maria Assunta Sorrentino, coordinatrice del dipartimento di conservazione della Galleria Borghese, Roma; don Francesco Terrasi, Direttore Ufficio Beni Culturali, Arcidiocesi di Monreale; dott. Giovanni Travagliato, vice-direttore dell'Archivio Storico Diocesano di Palermo, dott.ssa Delia Trentacosti, supporto tecnico del laboratorio, area restauro di manufatti lignei del C.d.I. in Conservazione e restauro dei BB.CC., Palermo; dott. Maurizio Vitella, Università degli Studi di Palermo.



SAN VITO

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

Pierfrancesco Palazzotto

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

La provenienza

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

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

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

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



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

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



Fig. 2 - Oratorio di San Vito, Palermo.

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

Il culto e l'iconografia del Santo

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

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



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

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

L'attribuzione a Giovanni Gili

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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



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

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

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

Il restauro e la enigmatica innovazione di Crapitti

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

Note

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

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

