

Tesori Riscoperti Opere d'arte restaurate dalle cattedrali di Sassari e Alghero

Tesori Riscoperti

Opere d'arte restaurate dalle cattedrali
di Sassari e Alghero



Monogrammista GDAP, *S. Rosalia intercede per Palermo* (secondo quarto sec. XVII)
Sassari, Cattedrale di S. Nicola

TESORI RISCOPERTI

Opere d'arte restaurate dalle cattedrali di Sassari e Alghero



TESORI RISCOPERTI

*Opere d'arte restaurate dalle
cattedrali di Sassari e Alghero*

a cura di

Alma Casula



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici,
Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Sassari e Nuoro

Tesori Riscoperti

Opere d'arte restaurate dalle
cattedrali di Sassari e Alghero

Sassari, 22 novembre 2007-19 gennaio 2008



DIREZIONE REGIONALE PER I BENI CULTURALI E PAESAGGISTICI DELLA SARDEGNA

SOPRINTENDENZA PER I BENI ARCHITETTONICI, PAESAGGISTICI, STORICI, ARTISTICI ED ETNOANTROPOLOGICI PER LE PROVINCE DI SASSARI E NUORO



Arcidiocesi di Sassari

arcivescovo
S.E. Mons. Paolo Virgilio Atzei



Diocesi di Alghero-Bosa

vescovo
S.E. Mons. Mauro Maria Morfino

© Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Sassari e Nuoro

stampa
Industria Grafica
Nuova Stampa Color (Muros)
www.nuovastampacolor.com

Sassari 2012
Tutti i diritti riservati

Catalogo

coordinamento scientifico e
cura redazionale
Alma Casula

contributi di
Alma Casula, Mauro Gargiulo

autori delle schede storiche
Luigi Agus, Giorgio Auneddu Mossa, Alma Casula, Laura Donati, Mario Galasso, Alessandra Pasolini, Alessandro Ponzoletti

autori delle schede di restauro
Annalisa Deidda, M. Francesca Mureddu, Gabriela Usai, Valentina White

editing catalogo
Luigi Agus, Alma Casula, Mauro Gargiulo, Giovanna Morittu

progetto grafico e impaginazione
Luigi Agus

referenze fotografiche
Archivio Fotografico Sopr. BAPSAE (pp. 34-37); Davide Canu e Davide Usala (pp. 168, 170, 172-175, 177-190); Luca Carboni (p. 152); Annalisa Deidda (pp. 156-157, 162-166); Mario Gadau (p. 154); Museo Diocesano di Palermo (p. 64); Antonio Nughes (p. 155); Carlo Antero Sanna (pp. 16-20, 43, 49, 57, 63, 67, 69, 71, 73, 77, 81, 85, 91, 95, 101, 105, 109, 113, 117, 121, 123, 131, 135, 139, 143, 147, 151, 169, 171, 176-177); Gabriela Usai (pp. 126, 128-130, 133-134, 137-138, 140-142, 144-146, 148-150, 152-153, 167); Valentina White (pp. 42, 44-48, 50-55, 58-62, 65-68, 70, 75-76, 79-80, 82-84, 87-90, 92-94, 98-100, 103-104, 106-108, 110-112, 114-116, 119-120, 122)

con il contributo e il patrocinio di



Comune di Sassari
sindaco
Gianfranco Ganau



Comune di Alghero
sindaco
Stefano Lubrano

Mostra

ideazione e organizzazione
Alma Casula

comitato scientifico
Stefano Gizzi (già Soprintendente), Luigi Agus, Giorgio Auneddu Mossa, Alma Casula, Laura Donati, Mauro Gargiulo, Alessandra Pasolini

progetto allestimento
Giorgio Auneddu Mossa

allestimento
Salvatore Callea, Leonardo Delogu, Francesco Demuro, Sebastiano Demurtas, Francesca Mureddu, Margherita Nieddu, Luigi Pacchioni, Giuseppe Pirisi, Bruna Pusceddu, Rita Spanu, Pietro Usai

ufficio stampa
Pietro Franco Fois

segreteria didattica e servizi educativi
Annarita Fara, Carla Tanda

grafica
Paolo Massaro

rilievi grafici
Giuliano Canu, Antonio Coradduzza, Mauro Gargiulo, Antonio Murziani, Simonetta Pugioni

fotografia
Piero Fadda

collaborazione tecnico-scientifica
Annalisa Campus, Giovanna Morittu

collaborazione amministrativa
Rita Spanu, Bruna Pusceddu

responsabile sicurezza
Raffaele Pitirra

vigilanza e accoglienza
Giuseppe Pirisi, Leonardo Delogu, Margherita Nieddu, Valter Meloni, Rosaria Manca, Mariella Usai, Donatella Deliperi, Giovanna Dore, Giovanna Merella, Francesco Demuro, Paolo Massaro

Restauri

progetto e direzione lavori
Alma Casula

collaborazione progettuale
e direzione operativa
M. Francesca Mureddu, Sandro Signoretti

finanziamento
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

ditte esecutrici
Annalisa Deidda, Restauro opere d'Arte, Sinnai (CA); Gabriela Usai, Restauro opere d'arte, Quartu S. Elena; Valentina White, Conservazione e Restauro di opere d'arte, Roma; D&D di Davide Canu e Davide Usala, Laboratorio di conservazione e restauro di opere d'arte in metalli preziosi e semipreziosi, Cagliari

mappatura grafica dei dipinti
Valentina White

mappatura grafica degli argenti
Davide Canu, Davide Usala

ufficio amministrativo
Simonetta Cattaneo, Maria Luisa Mannu

ufficio ragioneria
Franca Busellu, Giovanna Dore, Valter Meloni, Loredana Spano

ringraziamenti
S. E. Mons. Paolo Virgilio Atzei, Arcivescovo di Sassari; S. E. Mons. Giacomo Lanzetti, Vescovo di Alba, già Vescovo di Alghero; Mons. Giacarlo Zichi, Direttore Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici dell'Arcidiocesi di Sassari; Mons. Francesco Soddu, Direttore Caritas Nazionale, già parroco della Cattedrale di San Nicola di Sassari; Don Antonio Nughes, Direttore Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Alghero-Bosa; Don Angelo Cocco, parroco della Cattedrale di S. Maria di Alghero

sponsor tecnici
Elcom s.r.l.; Impresa Edile Solinas C. P. s.r.l.; Luciano Sini; CO.E.BI. Restauro s.r.l.; Artemis di Marco Frau; Impresa Francesco Fancellu; G.P.S.R. di A. M. Pulina; Impresa Gudenzi Antonio; Arghittu Azienda Agraria; COBAR s.r.l. Costruzioni Barozzi

SOMMARIO

- Presentazioni
- 7 Francesca Casule, *Soprintendente per i BAPSAE di Sassari e Nuoro*
- 9 P. Paolo Virgilio Atzei, *Arcivescovo di Sassari*
- 11 Gianfranco Ganau, *Sindaco di Sassari*
- 13 Mons. Mauro Maria Morfino, *Vescovo di Alghero-Bosa*
- 13 Stefano Lubrano, *Sindaco di Alghero*
- 15 Tesori riscoperti (*A. Casula*)
- 25 L'antica chiesa di San Biagio in Sassari (*M. Gargiulo*)
- 41 Opere dalla cattedrale di Sassari, *catalogo*
- 42 *San Biagio*
- 48 *Vergine con Bambino tra i Santi Girolamo e Antonio Abate*
- 56 *Immacolata Concezione*
- 62 *Santa Rosalia intercede per Palermo*
- 68 *Ritratto del Beneficiario Pilo Melone*
- 72 *San Giovanni Battista con l'agnello*
- 76 *Santa Maria Maggiore*
- 80 *Santa Teresa d'Ávila*
- 84 *Annunciazione a S. Giacchino e S. Anna*
- 90 *Madonna dello Spasimo*
- 94 *Transito della Vergine, Morte di S. Giuseppe*
- 100 *Visione di S. Filippo Neri*
- 104 *San Pio V papa*
- 108 *San Francesco di Sales*
- 112 *San Clemente I papa*
- 116 *San Leonardo di Noblat*
- 120 *San Giuseppe falegname*
- 125 Opere dalla Cattedrale di Alghero, *catalogo*
- 126 *Santi Teresa d'Ávila, Ignazio di Loyola, Isidoro, Francesco Saverio e Filippo Neri*
- 130 *Ecce Homo*
- 134 *San Giovanni Francesco Regis*
- 138 *Madonna dei Sette Dolori*
- 142 *I Santi Quattro Coronati*
- 146 *L'educazione della Vergine*
- 150 *Busto reliquiario di San Zenone da Filadelfia*
- 154 *Catafalco della Vergine Assunta*
- 168 *Croce astile*
- 176 *Paliotto d'argento del vescovo Carnicer*



In un momento storico caratterizzato dalla progressiva contrazione delle risorse destinate alla tutela e conservazione del nostro patrimonio culturale, assume particolare rilievo la pubblicazione degli esiti di quanto ancora si riesce a realizzare con le limitate risorse annualmente destinate a questo settore.

Al lettore di queste pagine non potrà sfuggire come ogni piccolo finanziamento sia servito quasi a pretesto per affiancare all'attività di restauro una approfondita ricerca – che è preliminare, come doveroso, ma spesso anche successiva all'intervento – per individuare soggetti, iconografie, ambito di provenienza, possibili confronti stilistici, delle opere di volta in volta selezionate.

È un quadro affascinante quello che ne deriva: le operazioni di cui si compone il restauro sono infatti minutamente descritte non solo nei loro aspetti puramente “tecnici” legati alla materia dell'opera d'arte (eliminazione di vecchie risarciture e stuccature non più idonee, consolidamento della fibra tessile di supporto alla pellicola pittorica, sostituzione dei telai, rimozione di sporczia stratificata e vecchie ridipinture, ripresa delle lacune, trattamento protettivo finale, ecc.), ma anche in quelli ben più complessi e rischiosi, legati alle scelte da operare di volta in volta per salvaguardare le diverse fasi che hanno caratterizzato la storia del manufatto artistico, privilegiandone eventualmente una. L'attività di ricerca si intreccia con quella di progressivo recupero dell'immagine originaria (oppure di quella più compiutamente conservata assunta in un momento successivo della “vita” dell'opera) proprio per conferire sostanza a tali scelte, in un approccio che acquisisce sempre più una connotazione filologica, e dunque in un certo senso scientifica, in un settore che non può tuttavia prescindere dall'importanza dell'istanza estetica.

Il restauro è visto non già come azione puntuale di ripristino, ma piuttosto come “processo”, che continua a dispiegare nel tempo i propri effetti. In alcuni casi, come per il busto di San Zenone da Filadelfia, l'intervento sull'opera sembra essere divenuto una specie di “tarlo” che, una volta individuata la possibile provenienza e committenza, ha portato a distanza di molto tempo a rinvenire la base che sembrava perduta.

Questa duplice linea di azione ha consentito di affiancare al recupero dei manufatti artistici, spesso di grande pregio, rarità o valore simbolico devozionale e ormai in gravissime condizioni di degrado, un aggiornamento della riflessione critica su di essi, con apporti di studiosi e specialisti del settore e dello staff scientifico e tecnico della Soprintendenza BAPSAE di Sassari e Nuoro, in primo luogo della dott.ssa Alma Casula, impegnata non solo quale direttore dei lavori di restauro delle opere descritte, ma anche nell'opera di coordinamento e cura della pubblicazione, entrambe attività condotte con una professionalità che lascia ampiamente trasparire la passione.

In questo senso assume particolare rilievo il caso della tela di San Biagio, nella quale, all'interno di una complessa iconografia prima illeggibile per la stratificazione di sporco e ridipinture, il restauro ha visto riaffiorare la più antica immagine nota della città di Sassari. La sinergia tra restauro e ricerca ha consentito infatti di illuminare non solo lo sfondo dell'opera pittorica ma anche – grazie all'apporto esterno di Mauro Gargiulo – il suo contenitore, ossia la chiesetta romanica che la ospitava, le cui vicende – fino alla assurda distruzione agli inizi del secolo scorso – vengono narrate con sorprendente maestria, trasformando un impeccabile saggio di storia urbana in un accattivante intreccio che si legge d'un fiato.

Un'ultima riflessione in merito alla data in cui questa pubblicazione vede la luce: sono passati circa quarant'anni dalla storica mostra Firenze Restaura, che nel 1972 costituì una pietra miliare del settore illustrando, con una ricca casistica di esempi, quanto era stato fatto per salvare capolavori danneggiati dalla guerra e dall'alluvione del 1966. A sua volta la mostra giungeva, sull'onda emotiva del recente disastro, a fare un bilancio dell'attività condotta dal fiorentino “Gabinetto di restauro dei dipinti” che, a partire dalla sua fondazione avvenuta quarant'anni prima per opera di Ugo Procacci, aveva segnato una svolta nella pratica di questa disciplina, per poi confluire con i centri di eccellenza del Ministero a costituire la “scuola italiana di restauro”. Rileggendo oggi le pagine del catalogo della mostra e confrontandole con il testo che segue è facile constatare come in questi secondi quarant'anni le concezioni pionieristiche di quel centro, caratterizzate dall'attenzione alla tradizione, desumibile dalla trattatistica antica, da metodologie scientifiche di analisi e intervento ben distanti da rimedi empirici e “ricette” gelosamente conservate, e da una consapevole riflessione sulle scelte da operare, sia ormai divenuta patrimonio diffuso nel settore.

Arch. Francesca Casule
Soprintendente per i BAPSAE di Sassari e Nuoro



Definirei percorso esemplare l'insieme dei passaggi, attraverso i quali la Soprintendenza di Sassari riconsegna, con questo volume "Tesori Riscoperti", una significativa e bella lezione metodologica, con la chiara finalità per una migliore e più completa fruizione degli stessi, a livello storico, artistico, devozionale. La metodologia riguarda i criteri con cui sono stati affrontati e vissuti i vari momenti, che brevemente ripropongo.

Il primo momento è stato proprio la riscoperta in sé. Che ha significato spesso trovare o "riscoprire" questi "tesori", traendoli e riscattandoli talvolta dal più completo abbandono o dall'incuria, tal'altra da una custodia se non impropria, certamente poco attenta alla salute delle opere, collocate in ambienti inadeguati, malsani; o anche recuperarle e restituirle liberate da "pesanti manomissioni" e da "ridipinture" e maldestri tentativi di restauro di tempi passati. Come Pastore della Chiesa turritana ho sempre apprezzato l'approccio chiaro, dichiarato, rispettoso della proprietà per questo tipo di interventi, orientati alla pubblica fruizione, soprattutto quella devozionale, originaria, la vera finalità per cui queste opere sono state pensate e commissionate. L'esemplarità si evince dal modo con cui si chiedono permessi, si progetta, si assumono responsabilità, si stabilisce un piano di interventi e se ne spiegano i criteri.

Secondo momento è stata la consegna delle opere alla Soprintendenza per il restauro. La descrizione fotografica scandisce bene in quali situazioni giacessero, da quali condizioni siano state tratte, nonché le varie fasi dell'intervento di restauro che ha riguardato l'analisi critica dell'opera, la sua carta d'identità, con la diagnosi o l'indagine storico-artistica. Risultato: non solo la tela e relative pitture avevano necessità di restauro, ma anche gli stessi telai rigidi, attraverso un'azione liberatoria da incrostazioni, foderature e toppe varie a causa delle lacerazioni.

Terzo momento, la mostra "Tesori riscoperti", dal 22 novembre 2007 al 19 gennaio 2008. Si è trattato di una naturale conseguenza dell'opera di restauro. Lo spazio non era semplicemente espositivo, ma anche didattico, facendo risultare tutte le sale come aule scolastiche, con lezioni vere e proprie per spiegare, con apposite didascalie e interventi orali, le tematiche trattate nelle varie opere esposte, originarie delle cattedrali di Sassari e di Alghero. In quell'occasione apprezzammo non solo la sapiente sistemazione delle opere nelle diverse sale del Canopoleno, ma anche una loro più chiara leggibilità grazie agli interventi operati e all'evidenziazione dei passaggi di restauro registrati graficamente e fotograficamente. Intuivamo, già allora, di quale utilità sarebbe stato un libro che riportasse e custodisse una così preziosa esperienza storico-artistica, nell'alveo del restauro.

Quarto momento, questo volume, non semplicemente commemorativo, ma intelligentemente riassuntivo dei suddetti passaggi e perciò anche proposta didattica. Ossia, non è solo un libro bello a vedersi – sì, anche questo per le opere ben riprese – piuttosto un libro contenente una lunga ed esemplare lezione, significativa dei momenti cui stiamo accennando, ma soprattutto dalla felice e sempre auspicabile, stretta e lineare collaborazione tra la Soprintendenza e le Istituzioni ecclesiastiche interessate.

Brevemente, alcune impressioni, senza omettere di fare i più sinceri complimenti agli operatori della Soprintendenza per la passione e la competenza evidenti, e per i criteri con cui hanno intrapreso e portato avanti il lavoro certosino per riscoprire tanti tesori. È stata per me una bella sorpresa, per esempio, il recupero della pala d'altare dell'antica chiesa di S. Biagio con la ben nota devozione che c'è nel sassarese e in tutta la Sardegna per il Santo Vescovo. Così come, rileggendo l'elenco delle opere della Cattedrale di Sassari ed esaminandone criticamente alcune caratteristiche, è facile rilevare la varietà dei soggetti, le ragioni delle committenze, il richiamo ai diversi filoni di spiritualità e devozioni indotte, le stesse dinamiche sottese alla loro collocazione in questa o quella cappella o in altri spazi anche interni dell'ampia struttura ecclesiale.

Il mio sguardo, nella maggior parte delle opere in questione, non è stato impressionato tanto dalla varietà di temi e di artisti, quanto dalla precarietà del rapporto tra arte e devozione; ossia, non sempre appaiono tutte opere che durano nel tempo per un chiaro e pressante richiamo a una fede esercitata con la devozione; per lo più si tratta di passaggi di cronistoria artistica e religiosa che ha caratterizzato un certo periodo e un certo filone, che poi è andato estinguendosi. Se l'intrinseco rapporto tra ispirazione e attuazione dell'opera fosse stato più forte, motivato, dentro i dinamismi comunitari della fede, forse saremmo qui a sottolineare l'attualità dell'opera e della fede che la ispira.

Nell'Anno della fede 2012-2013, indetto da Benedetto XVI per la ricorrenza cinquantenaria dell'apertura del Concilio Ecumenico Vaticano II e ventennale della pubblicazione del Catechismo della Chiesa Cattolica, giova ricordare che la fede quale virtù teologale fondante e interpretativa della vita cristiana, celebrata e vissuta, anche qui appare come motivo per tradurre con l'arte i valori cristiani professati, che trovano nuovi riflessi e trasparenze, segni evocativi della fede praticata. E tanto più permangono validi, quanto più potranno narrare ancora, in una comunità, la fede e la devozione in modo vivo. Se non vengono ridestate da questa ragione, le opere potranno essere esposte in qualche museo e rimanervi a lungo, ma non evocheranno i segni vivi caratteristici dell'esperienza credente.

+ p. Paolo Virgilio Atzei
Arcivescovo di Sassari



Sono trascorsi già alcuni anni da quando i bellissimi spazi espositivi del Mus'a ospitarono la prima splendida mostra "Tesori riscoperti – Opere restaurate dalle Cattedrali di Sassari e Alghero" che ebbe un enorme successo di pubblico e di critica, grazie soprattutto all'alto valore artistico di alcune opere e quello storico di altre. Attraverso i dipinti, le sculture e le suppellettili, infatti, che provengono dalla cattedrale di San Nicola in Sassari e da quella di Santa Maria di Alghero, si è potuta tracciare una storia interessante e suggestiva delle due città, allargando l'attenzione anche agli edifici da cui originariamente provenivano gran parte delle opere, prima dell'odierna collocazione. È il caso della Pala di San Biagio, attribuita al pittore sardo Andrea Lusso e originariamente presso l'omonima scomparsa chiesa romanica collocata vicino a Porta Sant'Antonio, del popolaresco dipinto raffigurante San Leonardo, proveniente dalle antiche carceri cittadine; o dagli straordinari dipinti raffiguranti Santa Rosalia di un fiammingo che si firma col monogramma GDAP, l'Annunciazione a Gioacchino e Anna, attribuita a Maratta, e il pendant con la Morte di San Giuseppe e il Transito della Vergine, dato all'ambito del Simonelli.

Il Comune di Sassari, consapevole dell'enorme valore del lavoro di recupero e restauro effettuato, sostenne e contribuì alla sua realizzazione e oggi, con immenso piacere, scrivo questa breve prefazione al Catalogo che vuole ripercorrere quegli anni di lavoro e quei mesi in cui tantissimi visitatori ammirarono i Tesori riscoperti, all'interno di un percorso espositivo sapientemente curato nella didattica e nel percorso storico-critico.

Credo davvero che il grande lavoro sotteso al recupero delle opere sia un'alta espressione del valore che ricopre l'arte per la crescita e lo sviluppo dei territori, la Soprintendenza che la tutela e la diffonde, coinvolgendo altri Enti e Istituzioni, ha dato vita ad un importante percorso che ha restituito alle città di Sassari e Alghero un pezzo della loro storia.

A dare ulteriore prova della positività di questa esperienza è la seconda edizione della mostra che si è svolta tra febbraio e marzo del 2010 confermando ancora una volta un grandissimo successo.

Gli interventi di restauro che si possono ammirare nelle immagini del catalogo, sapientemente guidati dalla Soprintendenza di Sassari, hanno coinvolto storici dell'arte e restauratori e hanno permesso un approfondimento critico e storico dei secoli XVII e XVIII con un importante confronto e scambio anche con gli organismi ecclesiastici rendendo il recupero non un mero intervento tecnico ma un reinserimento delle opere nel loro contesto storico, artistico e sociale.

Mi sento, pertanto, di ringraziare profondamente la Soprintendenza di Sassari per il magnifico e inestimabile lavoro svolto, le istituzioni ecclesiali per la preziosa collaborazione, i restauratori, i professionisti e gli storici coinvolti e tutti coloro che, a vario titolo e con grande competenza e professionalità, hanno contribuito al recupero e alla riscoperta di questi nostri straordinari tesori troppo a lungo dimenticati e oggi ritrovati.

Gianfranco Ganau
Sindaco di Sassari



Abbiamo tra le mani un prezioso volume che testimonia il lavoro, la passione e l'intelligenza d'amore di tanti per la conservazione di autentici gioielli d'arte e di fede. Davvero si tratta di "tesori riscoperti"!

La restituzione di una bellezza deturpata dal tempo – e non poche volte dall'incuria – ci rende tutti più consapevoli della responsabilità di essere depositari accorti e custodi sapienti di squisite ricchezze artistiche e di un vero patrimonio di fede.

La decina di pezzi provenienti dalla diocesi di Alghero-Bosa, riportati al quasi primitivo splendore, testimonia di una "opulenza" artistica cara ai nostri avi, dei significativi sforzi economici impiegati per darle vita e, certo non ultima, della vitalità di fede che ha dato origine a una fioritura artistica di tale portata.

Mi è caro ringraziare sentitamente la Soprintendenza di Sassari, la dottoressa Alma Casula, i molti esperti e le maestranze che ci hanno restituito vestigia preziose di vita e di fede, capaci di allargare gli orizzonti e riscaldare il cuore. L'impegno e la fatica profusi hanno dato un frutto di grande godibilità.

+ Mauro Maria Morfino
Vescovo di Alghero-Bosa

La cittadinanza di Alghero è grata alla Soprintendenza che attraverso una serie programmata di restauri ha restituito alla conoscenza e fruizione pubblica una parte dimenticata, ma molto importante, del suo patrimonio storico-artistico religioso, la cui identità culturale ferita viene ricostruita in questo pregevole e ricco catalogo.

Tra le opere recuperate spiccano per l'altissima qualità artistica alcuni argenti liturgici: la cinquecentesca Croce processionale, di cui grazie all'accurato studio sono stati identificati anche l'autore e il committente e l'eccezionale Paliotto d'argento di bottega genovese, voluto nel 1715 dal vescovo Carnicer per ornare l'antico altare ligneo durante le solenni cerimonie che si svolgevano in età barocca.

Tuttavia è il monumentale Catafalco ligneo policromo dell'Assunta, risalente al XVII secolo, il manufatto attorno al quale si addensa l'espressione più genuina della devozione della città di Alghero. L'opera, la più grande della Sardegna, devastata dall'azione degli insetti xilofagi e da più strati di ridipinture, ha infatti restituito oltre al raffinato intaglio e alle originarie cromie, gli stemmi della città catalana nella loro forma assunta in epoca sabauda, a suggellare un antico, profondo e vitale legame tra la città e la sua Cattedrale.

Stefano Lubrano
Sindaco di Alghero



Tesori Riscoperti

Alma Casula

La mostra “*Tesori riscoperti – Opere restaurate dalle Cattedrali di Sassari e Alghero*” tenutasi a Sassari negli spazi espositivi del Mus’*a* da novembre 2007 a gennaio 2008, ha offerto la straordinaria opportunità di conoscere e apprezzare, alla luce di una nuova lettura critica di una dettagliata restituzione grafica e fotografica delle varie fasi di restauro, una serie di opere d’arte appartenenti alle cattedrali di Sassari e Alghero. Grazie all’accurato intervento condotto e finanziato dalla Soprintendenza di Sassari con fondi ordinari del Ministero per i Beni e le Attività Culturali questi “Tesori”, strappati ad una sicura perdita per le pessime condizioni conservative in cui si trovavano, hanno restituito straordinarie realtà sotto la coltre di ridipinture e pesanti manomissioni. Lo spirito dell’intervento, felicemente racchiuso nel titolo stesso della mostra, ha permesso di ridare alle pregevoli opere forza espressiva, piena leggibilità storico-artistica e devozionale, attraverso una duplicità di obiettivi: da una parte, la restituzione *in pristinam dignitatem* delle opere d’arte danneggiate dal tempo e dall’incuria dell’uomo; dall’altra la volontà di promuovere la “riacquisizione” di questi beni da parte degli enti proprietari, della collettività e della comunità degli studiosi. Nel contempo con gli organismi ecclesiastici, custodi di questi preziosi beni, è stato possibile annodare il filo di un incontro e un confronto, in cui la condivisione dei medesimi valori, il rispetto delle diverse funzioni, l’attenta riflessione sui metodi e sugli strumenti d’indagine e d’intervento hanno permesso di attivare forme di efficace collaborazione che, grazie a specifici finanziamenti statali, hanno consentito di salvare opere d’arte altrimenti destinate alla perdita.

L’evento, pur configurandosi come stimolo per una più consapevole conservazione e fruizione del patrimonio culturale, è stato occasione per coinvolgere studiosi in nuove ricerche e nell’approfondimento critico di inedite tematiche, così da far tornare quei “*segni nascosti*” ad essere specchi della memoria comune, frammenti di identità collettiva, indicatori di radici, lezione per il nostro spesso confuso presente.

Il presente catalogo, che vede la luce dopo un non esiguo lasso di tempo, raccoglie l’esperienza di quella fortunata iniziativa che ha gettato le basi per un appuntamento biennale in cui la Soprintendenza rende conto alla collettività degli interventi più significativi operati sul suo vasto territorio di competenza. La

seconda edizione di “*Tesori Riscoperti*”, che ha avuto luogo da febbraio a marzo 2010 negli stessi spazi espositivi della Pinacoteca Mus’*a* al Canopoleno, ha indagato prevalentemente il settore della statuaria lignea policroma e in *estofado de oro* della zona del nord Sardegna, quello degli altari lignei barocchi e delle sue propaggini ottocentesche, arricchendosi di una nutrita sezione riguardante gli interventi eseguiti sui beni architettonici di diversa natura.

L’esposizione oggetto del presente catalogo, ha inteso evidenziare i contenuti di un programma che, sul piano scientifico, si qualifica per una moderna concezione del restauro, che pur avvalendosi di tecniche innovative, si rivela come un autentico momento del processo conoscitivo, imprescindibile premessa per un’accurata e aggiornata ricerca storico-artistica. Secondo un tale procedere l’opera d’arte non risulta esiliata dal suo contesto storico-culturale, ma trova in esso quella intima unione che ne garantisce, in ultima istanza, “*Verità*” e “*Valore*”.

Le opere restaurate hanno così restituito la loro densa storia attraverso studi, ricerche d’archivio, ricognizioni bibliografiche e accurate indagini, precedenti e parallele al restauro, che non hanno conosciuto interruzioni fino alla redazione del presente volume, finendo col riservare scoperte al momento anche prossimo della stampa, come può testimoniare il ritrovamento della base del busto reliquiario in legno policromo di San Zenone del duomo di Alghero ritenuto ormai perduto. In tal modo questi “*Tesori Riscoperti*” sono stati filologicamente recuperati alla conoscenza della storia artistica e nel contempo riconsegnati alla devozione popolare.

In sintesi ricordiamo che dell’antico duomo sassarese di S. Nicola sono stati restaurati ben diciotto dipinti databili tra il XVII e il XVIII secolo, completi delle relative cornici lignee policrome; l’intervento, progettato e diretto dalla scrivente con l’ausilio della collega restauratrice Maria Francesca Murreddu, è stato condotto dalla ditta Valentina White presso i laboratori di restauro annessi alla Pinacoteca statale Mus’*a*.

Le inadeguate condizioni ambientali in cui erano stati a lungo tenuti, avevano innescato fattori degenerativi tra loro simili, tanto da risultare denominatore comune per l’intero nucleo di opere come allo stesso modo inadatte si sono rivelate le analoghe tipologie d’intervento, eseguite nel corso del tempo a scopo conservativo. A tal proposito una “*noterella*”



riportata dallo storico Enrico Costa nel suo volume *Sassari*, rende testimonianza di un intervento eseguito nel corso del 1835 da parte del pittore Antonio Casabianca, al quale il Capitolo nell'aprile dello stesso anno aveva consegnato molti quadri del duomo, tra i migliori «affinché li pulisse riducendoli in ottimo stato di decenza... per il prezzo di lire due cadauno» (E. COSTA vol. II, p. 1175).

L'artista, indossate le vesti di restauratore, nella maggior parte dei casi senza rimuovere l'opera dai vecchi telai, applicò sul retro delle tele una serie di toppe per risarcire strappi e lacerazioni, poi uniformemente nascoste sotto uno strato di tempera grassa di colore rosso bruno applicata a pennello sull'intera superficie del retro della tela con l'intento, rivelatosi inadeguato e dannoso, di consolidare la fibra tessile del supporto e di camuffare la presenza dei tanti tessuti applicati a copertura anche di precedenti interventi di risarcitura. Sul verso delle opere inoltre, per ripianare deformazioni della tela e/o mancanze e assottigliamenti della pellicola pittorica, realizzò delle stuccature e delle ridipinture spesso debordanti sul testo figurativo originale, che integro o perlomeno leggibile ancora si conservava.

In fase di pulitura, al di là dei diversi prodotti e delle tecniche adottate, a seconda delle diverse tipologie di sovrasmisioni riscontrate e meglio descritte nelle documentate schede specialistiche del catalogo, è sempre stato prescelto il consolidamento come suggerito da una moderna ottica conservativa che evita le foderature per il mantenimento dei dipinti in pri-

ma tela: ogni intervento infatti di qualsiasi natura sul supporto comporta ripercussioni sulla superficie dipinta. Secondo un corretto approccio metodologico, suggerito dal concetto stesso di restauro, da intendersi come vero e proprio atto critico, eguale rispetto è dovuto per ciascun elemento che concorra a costituire un'opera d'arte. Recenti studi hanno inoltre dimostrato che una rotazione pur minima della tela di rifoderamento rispetto a quella originale, nell'impossibilità di far coincidere trame e ordito delle due, provoca modifiche ottiche alla rifrazione della luce. Per tale motivo nel caso in cui è stato indispensabile sostituire i vecchi telai rigidi, non più in grado di assicurare il corretto tensionamento della tela originaria, con nuovi telai lignei dotati di espansioni angolari, per ancorare il dipinto al nuovo sostegno, si è provveduto ad estendere i bordi della tela originaria mediante l'applicazione di strisce perimetrali.

Il ricorso alla foderatura, per le pessime condizioni conservative e l'estrema fragilità della tela, è stato inevitabile per la sola pala di *San Biagio* che, pur non facendo parte del *corpus* storico delle opere della cattedrale cittadina, in essa si conserva a partire dal 1927, quando venne distrutta l'antica chiesa di provenienza. In tutti gli altri casi facendo ricorso all'utilizzo dei consolidanti opportuni e del sistema del sotto vuoto su piano termico a pressione, temperatura costante e controllata, è stato possibile recuperare l'elasticità perduta delle fibre tessili dei supporti, eliminare o ridurre le deformazioni e garantire ottimi risultati per la coesione del colore e



l'adesione tra pellicola pittorica, strati preparatori e tela. Lo spettacolare recupero dell'antica pala d'altare di San Biagio è stato affiancato dallo studio di Mauro Gargiulo, il quale (prendendo spunto dalle esigue testimonianze grafiche, fotografiche e documentarie) ha ricostruito la storia e le vicende che portarono alla funesta demolizione, nel corso del febbraio del 1927, dell'antica chiesa medievale di San Biagio.

Il lungo e complesso "restauro di rivelazione" condotto sull'inedita Pala, assegnata da chi scrive al pittore ogliastrino Andrea Lusso, ha restituito l'originaria pellicola pittorica, occultata da ridipinture eseguite con grossolane pennellate che modificavano fortemente i caratteri fisiognomici delle figure e del paesaggio urbano. È così ritornato alla luce uno straordinario testo figurativo di grande valenza storica che rappresenta la più antica raffigurazione dipinta della città di Sassari e nella lunga processione, che dalla porta di *Santu Flasiu* (ora porta S. Antonio) si snoda fino all'omonima chiesetta romanica: una sorprendente testimonianza della devozione religiosa tributata al taumaturgo nel Seicento. Il Lusso sviluppa un racconto su uno sfondo ricco di elementi paesaggistici familiari al devoto e la veduta, che fa da contrappunto all'immagine del Santo ritratto nella dignità dei paramenti vescovili, gli conferisce una carica di emozionale intimità.

Originalissima la "rappresentazione parlante" del miracolo ricostruita dall'artista, il quale veste il bambino miracolato con quello che diverrà un classico capo dell'abbigliamento del costume sardo: *su cugliettu (coeru)*, la lunga sopravveste

in pelle senza maniche, di cui finora si possedevano attestazioni figurative solo a partire dalla seconda metà del Settecento, motivo per cui la sorprendente scoperta nel quadro di San Biagio permette di anticiparne l'uso e la diffusione di almeno un secolo rispetto a quanto documentato anche da raffigurazioni pittoriche già note.

Dopo questa breve digressione su una testimonianza "altra", si propone una breve rassegna dei dipinti del duomo sassarese secondo l'ordine del catalogo con una concisa indicazione del loro stato di degrado, che come si è anticipato, risultava di natura simile anche se di differente gradualità.

La *Pala della Vergine con Bambino tra i Santi Girolamo e Antonio Abate*, ricondotta a scuola genovese del XVII secolo, risultava poco leggibile e alterata dalle estese ridipinture e dal colore fortemente compromesso a causa di gravi fenomeni di distacco dal supporto, abrasione della pellicola pittorica e fenomeni di irrigidimento dovuti agli effetti delle fiamme prodotte dalle candele votive che, avendo in molti punti "cotto" la pellicola pittorica, l'avevano irrimediabilmente danneggiata. Alcuni particolari risultavano completamente oscurati, come ad esempio il cappello cardinalizio di S. Girolamo ora visibile alle spalle del Santo. Complessa si è rivelata la pulitura del *verso* della tela, costellata di toppe e residui di collanti utilizzati per garantire adesione, come ugualmente complicata si è rivelata la fase di riduzione dello strato di "tempera grassa rossa", che, non essendo stato possibile



asportare completamente in quanto penetrata a fondo nella fibra tessile, ci si è limitati ad assottigliare per permettere la penetrazione del consolidante e restituire elasticità al supporto in modo da garantire l'adesione del colore alla tela.

Molti dei preziosi dettagli iconografici che contribuiscono ad illustrare l'iconografia della *Immacolata Concezione*, puntualmente esaminati da Alessandra Pasolini, erano poco leggibili per i consueti effetti dell'ingiallimento e alterazione delle vernici protettive e per la presenza di depositi spessi di natura grassa, che interessavano l'opera. Il supporto inoltre risultava estremamente fragile a causa di un inefficace sistema di tensionamento che aveva provocato deformazioni visibili sulla pellicola pittorica sotto forma di evidenti impressioni della struttura lignea sulla tela del dipinto.

L'intervento di restauro ha permesso la corretta identificazione della Santa raffigurata nel dipinto, *Santa Rosalia intercede per Palermo*, erroneamente individuata fino a quel momento come Santa Chiara o Santa Rosa da Viterbo e di riconoscerlo fra quelli presenti nell'Inventario del Duomo di Sassari stilato nel 1752: «*dos quadros assi biengrandes con sus marcos medio dorados y lisos que representen uno la Virgen y el otro S.ta Rosolea*».

Grazie all'attenta pulitura il pregevole dipinto ha rivelato una pittura di grande qualità cromatica resa con finezza che delinea l'iconografia più consueta di Rosalia in abiti da eremita in prossimità della sua grotta sul Monte Pellegrino e ha restituito sulla destra della Santa l'inaspettato sfondo paesaggisti-

co raffigurante il golfo di Palermo e la raffigurazione a volo d'uccello della città dopo la rettifica urbanistica del 1581 che introdusse *il Cassaro*, la grande arteria mediana aperta fino al mare.

Il rinvenimento, in basso a destra, del monogramma dell'autore GDA in legatura con la P (*pinxit*) non ha purtroppo finora aiutato a sciogliere l'enigma del suo autore. I caratteri formali e il peculiare linguaggio pittorico, esibiti dall'anonimo monogrammatista, mostrano una ricercata sintesi tra stili tardo manieristi ed esecuzione pittorica sciolta e impressionistica, e depongono a favore dell'ipotesi avanzata dalla scrivente che possa trattarsi di un pittore fiammingo attivo nell'Italia meridionale, la cui cultura visiva è ricca di riferimenti alla coeva pittura genovese e ai modelli pittorici di Van Dyck, il Maestro di Anversa, cui si deve l'ideazione dell'icona ufficiale della Santa patrona di Palermo.

Il *Ritratto del Beneficiario Francesco Pilo Melone*, ha restituito la data 1638 e la firma per esteso del suo autore il pittore sassarese tardo-manierista Diego Pinna, del quale Alessandro Ponzetti ha delineato il profilo artistico contribuendo a incrementarne l'ancor esiguo corpus di opere.

San Giovanni Battista con l'Agnello, (metà sec. XVII) attribuito da Luigi Agus a un seguace sardo di Bartolomeo Manfredi, si presentava in condizioni talmente precarie a causa delle lacerazioni e delle deformazioni della tela nel quadrante superiore direttamente inchiodata sulla cornice, che aveva assunto la consistenza tattile di un cuoio indurito.



La presenza del dipinto raffigurante *Santa Maria Maggiore*, studiato da Laura Donati, testimonia dell'ampia diffusione dell'iconografia dell'icona bizantina anche in Sardegna, soprattutto dopo la Controriforma, grazie all'opera dei Gesuiti e degli Ordini monastici e in particolar modo dopo il 1613 quando, per volere di Papa Paolo V l'icona della Madonna *Salus Populi Romani* venne trasferita nella nuova cappella paolina decorata con un erudito ciclo pittorico (1610-1612), derivato in parte da alcuni passi degli *Annales* del Baronio e definito dagli Oratoriani Tommaso e Francesco Bozio, che per tradizione vantavano una competenza straordinaria sull'iconografia della Madonna. Il dipinto restaurato, tuttavia, si discosta dall'iconografia più consueta dell'antica icona romana, la quale in città residua in altra tela nello stesso duomo e nelle chiese di San Pietro di Silki, San Sisto, S. Antonio Abate, Sacra famiglia delle Monache Cappuccine, per avvicinarsi alla soluzione adottata da Rubens per *La Madonna della Vallicella* (1608), dove un nugolo d'angeli sostengono in volo la sua sacra immagine incorniciata da un ovale.

L'inedita tela raffigurante *Santa Teresa d'Avila*, ascritta da Auneddu Mossa ad ignoto spagnolo della seconda metà del sec. XVII, presentava diverse e gravi deformazioni dovute alla presenza di toppe applicate sul retro con adesivi particolarmente tenaci e non adatti che avevano provocato un evidente ritiro della tela fino a creare pieghe innaturali concentriche.

Grazie al restauro è stato possibile ricondurre al Seicento il

bel dipinto raffigurante la rara iconografia derivante dal Protovangelo di Giacomo dell'*Annunciazione a S. Anna e S. Gioacchino*, che a causa di una foderatura con tessuto industriale, eseguita in un vecchio intervento di restauro, aveva tratto in inganno gli studiosi che lo avevano variamente dato alla fine del '700 e alla prima metà dell'800. Luigi Agus lo ha convincentemente attribuito al principe dell'Accademia di San Luca Carlo Maratta, protagonista della scena artistica romana dopo la morte di Pietro da Cortona.

La Madonna dello spasimo, probabilmente faceva parte di una serie o sequenza temporale di scene ispirate alla *via Crucis*, comunque ad una teoria di *Sacre Rappresentazioni*, proposte come in "scena vivente", ancora d'ispirazione medievale o francescana e il pittore locale Antonio Musina (fine sec. XVII, inizi sec. XVIII) secondo Auneddu Mossa potrebbe esserne l'autore. La tela, non inchiodata ma incollata erroneamente sul telaio, doveva essere di dimensioni maggiori, dato che sui quattro margini risulta rifilata. Anche la composizione lascia propendere per questa interpretazione poiché la figura della Vergine appare tagliata in maniera non convincente. La pellicola pittorica risultava in precario stato di conservazione per la presenza di estese ridipinture ma soprattutto per essere gravemente distaccata dal supporto. La crettatura era particolarmente accentuata e riduceva il colore ad isole separate con rischio evidente di caduta. Molte le stuccature eseguite in precedenti interventi di manutenzione con sostanze e metodi di applicazione non corretti: a consueti impasti a base di colle



animali e gesso si univano mastici, impasti oleosi e cementizi particolarmente tenaci e aderenti al substrato tanto da risultare in più punti inamovibili. Sul margine sinistro, pur se fortemente compromessa nella sua lettura, è riemersa sotto strati di ridipinture una figura di soldato in armi che accompagna l'ascesa al Calvario di Cristo.

La ricca scuola napoletana degli allievi ed epigoni di Luca Giordano, tra i quali i Simonelli, è secondo Laura Donati da considerare l'ambiente culturale di appartenenza dell'autore dei due dipinti che costituiscono *pendant*: *Il Transito della Vergine* e *La Morte di San Giuseppe*. L'intervento di suturazione condotto con la tecnica del testa-testa ha permesso di risarcire la tela lacerata e lacunosa e grazie all'adeguato intervento di pulitura di ridare splendore ad una gamma cromatica ricca di pigmenti preziosi quali il blu lapislazzuli e le lacche.

La visione di San Filippo Neri, può essere presa ad esempio per il pessimo stato in cui versavano le tele della cattedrale: oltre 60 toppe, spesso sovrapposte le une alle altre, con sostanze adesive di natura organica, resine sintetiche e impasti di natura argillosa variamente caricati e pigmentati, celavano gli strappi e le lacerazioni del tessuto. Il dipinto appare come la felice combinazione compositiva dell'iconografia proposta nel 1614 da Guido Reni nella tela di S. Maria in Vallicella e quella proposta prima del 1674 da Carlo Maratta per la chiesa romana di S. Giovanni Battista dei Fiorentini. La rielaborazione dell'ignoto artista ha fatto sì che l'opera abbia acqui-

stato una propria caratterizzazione esaltata dall'ambientazione paesaggistica molto vicina a quella proposta da uno dei più stretti seguaci e collaboratori del Maratta, Giacinto Calandrucci (Palermo 1646-1707), nell'omonima opera della chiesa di Cingoli.

Il dipinto che ritrae il papa dell'epoca di San Carlo Borromeo, *San Pio V*, era indicato erroneamente come ritratto di *San Carlo Borromeo in contemplazione del Crocefisso*, titolo riportato anche nella scheda del catalogo generale. L'equivoco sull'identificazione era forse dovuto al fatto che il Santo Arcivescovo di Milano, le cui analogie somatiche con il Papa Pio V sono sorprendenti, viene venerato anche in Sardegna, soprattutto per volontà dell'illuminato Carlo Francesco Casanova, prima vescovo di Alghero (dal 1741), poi arcivescovo di Sassari (dal 1751 al 1763). Eliminate le vecchie toppe e i residui di colla presenti sul *verso* la tela ha restituito l'inaspettata sorpresa dell'immagine del profilo della figura del Santo leggibile sul retro grazie al passaggio dell'olio del colore attraverso la sottile tela.

L'opera raffigurante *San Francesco di Sales* ha restituito una tavolozza dai toni brillanti e accesi certamente non apprezzabili prima dell'intervento di pulitura, che ha indotto, non solo per le affinità cromatiche e tonali ma anche per quelle stilistiche e compositive, a datarlo al primo decennio del Settecento, ricercandone l'autore tra gli artisti e collaboratori presenti nelle collezioni del Regno di Sardegna, quali i pittori della cerchia (o bottega) di Giovanni Crosio: Charles Dauphine e

collaboratori (già presenti nelle raccolte delle diocesi sarde) o Michele Antonio Milocco e la sua scuola.

Il *San Clemente I papa* risultava malamente ancorato ad un recente telaio ligneo le cui dimensioni non corrispondevano neanche alla tela, al punto che sul margine superiore una grossolana pennellata rossa aveva tentato di mascherare il tono chiaro dell'asticella in abete della struttura di sostegno che non avrebbe dovuto essere visibile. Se la tecnica di realizzazione della pellicola pittorica appare semplice e sottile nel fondo, risulta invece di maggiore brillantezza, corposità e rilievo nelle parti della veste, ove è ravvisabile da parte dell'artista il ricorso ad un accorto espediente grafico, ovvero all'uso di sagome di ricalco o mascherine, per ottenere l'effetto armonico ed omogeneo nel disegno dei motivi ricamati ad arabesco dell'intero tessuto. Abilità tecnica che, insieme al sapiente uso di pigmenti di porpora e bisso e di lacche di carminio puro, rivela secondo Giorgio Auneddu Mossa l'identità di un pittore di formazione colta, probabilmente attivo in Sardegna intorno alla prima metà del XVIII secolo.

La tela raffigurante *San Leonardo di Noblat*, di fattura modesta e datazione incerta, risulta realizzata su un supporto estremamente sottile ad armatura serrata e regolare, presumibilmente industriale. Questo dato ha spostato la datazione del quadro verso la metà del XVIII secolo, modificando notevolmente quanto proposto nella scheda di catalogo dove lo si datava al secolo XVII, e lo avvicina secondo Agus alla sensibilità di un artista locale quale Melchiorre Dullu.

L'ultimo dipinto del *corpus* sassarese offre l'insolita iconografia di *San Giuseppe*, proclamato patrono della Chiesa universale da Pio IX, al lavoro nella sua bottega mentre il giovane Gesù, più che apprendista falegname, pare essere la mente, l'ingegno del lavoro, essendo raffigurato intento a calcolare e misurare, con squadra e compasso le superfici delle tavole, individuando i punti ove incidere con i taglienti attrezzi del mestiere. L'originale tela attribuita da Auneddu Mossa a ignoto pittore sardo della seconda metà del XVIII secolo, per evidenti difetti di ancoraggio al telaio, presentava delle significative deformazioni e zone di rilassamento dell'infragilito supporto tessile.

Continuando la rassegna delle opere presentate in mostra è da premettere che per motivi di spazio solo una selezione delle opere pittoriche provenienti dalla cattedrale di Santa Maria di Alghero, e restaurate dalla Soprintendenza grazie ad un articolato programma di recupero in più anni, sono state esposte. Sono rimaste infatti escluse la *Pala d'altare di San Filippo Neri*, opera genovese voluta dal vescovo Casanova e collocata nella terza cappella sinistra all'interno dell'altare marmoreo realizzato nel 1747 dal ligure Giacomo Costo (oggetto di un'autonoma pubblicazione curata da chi scrive), i dipinti raffiguranti *Santa Lucia*, *Il Sacro Cuore di Gesù* e l'intera *Galleria dei Ritratti dei Vescovi della diocesi di Alghero-Bosa* costituita da ben 25 olii su tela.

Le sei opere esposte erano accomunate da uno stato di conservazione precario, in alcuni casi pessimo. Il loro restauro progettato e diretto da chi scrive in collaborazione con la collega restauratrice M. Francesca Mureddu è stato realizzato

dalla ditta Gabriela Usai.

Il grande dipinto del XVII secolo che raffigura i campioni della Controriforma canonizzati da Papa Gregorio XV il 12 marzo 1622, *Teresa d'Avila*, *Ignazio di Loyola*, *Isidoro*, *Francesco Saverio*, *Filippo Neri*, a causa di un principio di combustione presentava estese mancanze materiche nella parte bassa, molto sommariamente risarcite in passato dall'inserimento di una tela moderna. Secondo Luigi Agus rivela quei caratteri peculiari della pittura napoletana della prima metà del Seicento, che rimandano a Giovanni Bernardino Azzolino (1572-1645).

L'autore della tela raffigurante *l'Ecce Homo*, rievocazione del momento in cui Pilato mostra a Caifa e ai sacerdoti del tempio Cristo incoronato di spine poco prima di consegnarlo ai soldati per la crocifissione, secondo Giorgio Auneddu Mossa, riprende fedelmente la tavola originale del Correggio (Londra National Gallery), coeva ad un'analoga composizione fiamminga di Quentin Metsys (1526, Venezia, Palazzo Ducale), e al contempo dimostra di conoscere la stampa di Agostino Carracci risalente al 1587, che ne avalla la derivazione, in controparte, dell'intero insieme compositivo. La tela, nonostante le apparenti buone condizioni conservative, risultava fortemente appesantita da due precedenti rifoderature del supporto originario e in ritocchi diffusi.

La tela raffigurante *San Giovanni Francesco Regis*, che riprende l'iconografia classica del vero ritratto del gesuita francese canonizzato nel 1737, versava in pessime condizioni di conservazione determinate da fattori diversi e mostrava un'estesa lacerazione nel quadrante laterale destro in prossimità delle mani del Santo che stringono il Crocifisso. A causa dell'inadeguatezza del telaio ad assicurare il corretto tensionamento si erano create profonde deformazioni e tensioni improprie. La pellicola pittorica presentava generale disidratazione e screpolatura, con diffuse perdite di cromia. Diverse macchie dovute a presumibili contatti accidentali con l'acqua, avevano inoltre prodotto vaste macchie accompagnate da aggressioni micogene e una pesante ossidazione della vernice protettiva, unita al deposito di grassi, polveri e imbratti, comprometteva fortemente la lettura dell'opera. L'esecuzione dell'opera, caratterizzata da durezza del tratto con chiaroscuri netti e marcati, e la tipologia dell'iscrizione rinviano direttamente, secondo Agus, ai dipinti di scuola castigliana della metà del XVIII secolo, in particolare a quelli realizzati in quell'epoca da José Pastrana a Valladolid o ai seguaci di Alonso del Arco, pittore attivo a Madrid fino al 1704. Probabilmente il dipinto proviene dalla chiesa gesuitica di San Michele e potrebbe essere confluito nel patrimonio artistico della Cattedrale catalana al momento della soppressione dell'Ordine.

La settecentesca Pala d'altare della *Madonna dei sette dolori*, ormai destinata alla perdita totale per le pessime condizioni di conservazione in cui versava, priva del telaio e col colore completamente sollevato, ha potuto riprendere la sua collocazione originaria sull'altare laterale del braccio sinistro del transetto ed è stata correttamente riportata da Alessandra Pasolini alla produzione matura del pittore cagliaritano Sebastiano Scaleta.

Per i precisi rimandi all'ambito settecentesco isolano e ad assonanze con l'opera del principale continuatore dello Scaletta, Francesco Massa, Agus ha proposto l'attribuzione alla bottega dello stesso autore l'olio su tela raffigurante *I Santi Quattro Coronati*. L'opera, commissionata dal Gremio dei muratori per la propria cappella nel corso del '700, come scoperto grazie ad un foglio di carta incollato sul retro riportante i nomi dei donatori, era celata sotto uno strato talmente spesso e coprente di lordume, da risultare totalmente illeggibile. Solo una prima e parziale pulitura operata *in loco* permise di "squarciare il velo dell'ignoto" e proporre un titolo per poterlo inserire nel progetto di restauro. La pulitura ha restituito la rara iconografia dei quattro martiri orientali intenti al lavoro sullo sfondo della basilica a loro dedicata sul Celio e inattese gamme cromatiche chiare giocate sul grigio-azzurro.

La piccola tela raffigurante *L'educazione della Vergine*, si rifà al dipinto che il ticinese Giuseppe Antonio Petrini realizzò attorno al 1750, oggi conservato presso la Pinacoteca Züst di Rancate in Svizzera e per la sua alta qualità lo stesso studioso la attribuisce a un anonimo pittore ligure attivo nel secondo quarto del XIX secolo, attento alle istanze Anton Raphael Mengs. A differenza di quello di Petrini, il dipinto sardo, rivela nel suo artefice sia la capacità espressiva settecentesca, così evidente nel volto tenero e pallido della Vergine, circondato da una folta chioma bionda, sia la conoscenza delle nuove istanze neoclassiche, così marcate nella posa e nei panneggi di Sant'Anna. Si tratta evidentemente di un momento di passaggio dell'esperienza artistica di un autore dal talento veramente notevole, che guarda da una parte ancora al pieno Settecento, dall'altra alla nuova concezione neoclassica, propugnata dalle visioni di Goethe e Winkelmann. Il quadro versava in pessime condizioni di conservazione, nonostante un precedente maldestro tentativo di restauro che è stato possibile datare grazie alla presenza fra il telaio e la tela di moduli tipografici di pagamento intestati "Capitolo di Alghero" stampati nel 1898. La pellicola pittorica presentava diffuse abrasioni, distacchi e significative perdite di cromia, particolarmente accentuate nelle zone periferiche dell'opera. Era evidente inoltre sulla tela l'impronta lasciata dal telaio retrostante e ampie lacerazioni, sia in corrispondenza della giuntura delle tele che in altre porzioni del dipinto. I toni cromatici apparivano fortemente attenuati da un generale sporco dovuto al deposito di polveri, grassi ed imbratti di varia natura, oltre che dalla consunzione e ossidazione della pellicola protettiva.

Alle opere pittoriche sono andate ad aggiungersi due opere in legno policromo di particolare importanza: il busto reliquario di San Zenone e lo spettacolare Catafalco per l'esposizione del simulacro della Madonna Assunta in occasione delle celebrazioni liturgiche del Ferragosto.

Il *Busto reliquario di S. Zenone*, s'inserisce nel folto gruppo delle sculture in legno policromo che utilizzano la raffinata tecnica dell'*estofado de oro* per la riproduzione delle preziose vesti damaschinate e che grande fortuna e diffusione ebbe tra Cinque e Seicento nell'Isola e nel Meridione d'Italia, pro-

traendo la sua vitalità ancora in pieno Settecento. Nel nord Sardegna alcune opere d'imitazione furono realizzate ancora nel primo trentennio dell'Ottocento da parte dell'eclettico architetto, Minore francescano, Antonio Cano.

Il San Zenone, è stato accertato, fa parte del gruppo omogeneo cronologicamente e stilisticamente, di busti-reliquari (comprendenti anche braccia-reliquario) donati a metà del Novecento alla diocesi di Alghero-Bosa, e attualmente divisi tra la parrocchiale di Sindia (S. Daria, S. Demetria, S. Bibiana, S. Aniceto), il Seminario vescovile (S. Aquilino, S. Leone Magno) e l'Istituto educativo Sacra Famiglia (S. Orsola, Santa Vergine). Agli inizi del Seicento la ricerca dei "Corpi Santi" e la grande diffusione del culto dei protomartiri, incentivate dal clima devozionale post-tridentino, e dalla conservazione delle sacre reliquie secondo le disposizioni di San Carlo Borromeo, aveva favorito una grande produzione di figure di Santi a mezzo busto e bracci reliquari, e di armadi deputati a contenerli e custodirli. I manufatti che custodivano le reliquie della cristianità infatti fortificavano la religiosità popolare e rendevano immediatamente percettibile il messaggio cristiano in una terra spesso tormentata da pestilenze e carestie. L'artefice, di collaudato mestiere, si muove all'interno della tradizione scultorea tardo-manierista, pervaso dai preziosismi di ascendenza iberica, ma già attento ai virtuosismi plastici della cultura seicentesca ed è possibile riconoscere in quello napoletano l'ambiente culturale da cui proviene e ascriverne l'esecuzione al primo ventennio del Seicento. Il manufatto versava in cattivo stato di conservazione (mancava del mignolo destro e dell'anulare sinistro) e mostrava una consistente aggressione da insetti xilofagi ed una rilevante disidratazione. Vistose lesioni longitudinali in prossimità delle zone di giuntura lignea inoltre compromettevano la tenuta della preparazione e avevano procurato significative perdite di colore. Era inoltre evidente un generale abbassamento dei toni cromatici dovuto al sovrapporsi di depositi di sporco, polveri ed estese ridipinture su una cromia in parte abrasa.

L'intervento sul *Catafalco ligneo policromo dell'Assunta*, scrupolosamente condotto da Annalisa Deidda è stato dettato dalla necessità di restituire consistenza materica all'imponente ed articolata macchina teatrale barocca seriamente compromessa da un devastante attacco d'insetti xilofagi e da una pesantissima ridipintura costituita da ben sette strati di coloriture differenti che ne mortificavano la finezza dell'intaglio e il cromatismo. Il risultato è stato sorprendente sia sul piano strutturale, perché ha permesso di restituire piena funzionalità al complesso manufatto, sia su quello estetico; sono infatti riemerse le antiche policromie settecentesche, gli stemmi civici della città catalana sui fianchi e sulla testata, e una raffinata modellazione plastica.

La scelta critica, operata da chi scrive nella veste di progettista e direttore dei lavori, è stata quella di conservare le decorative cromie settecentesche che, pur non costituendo l'originaria finitura del catafalco, si conservavano estese rispetto alla pur preziosa, ma residuale in tracce esigue, finitura originaria in foglia d'argento meccato, che nella piccola scultura della Madonna lasciava spazio alla foglia d'oro. Quando,

probabilmente a causa di inadeguate condizioni conservative la luminosa finitura risultò compromessa in ampie zone e/o a seguito di cambiamenti del gusto, essa venne ricoperta dalle armoniose cromie riportate alla luce dal presente restauro.

Del duomo algherese sono stati inoltre restaurati due pregevolissimi argenti liturgici che presentavano manomissioni, ammaccature, fratture, saldature improprie, generale ossidazione: la cinquecentesca Croce astile e il Paliotto dell'altare maggiore.

Nel corso del restauro condotto dalla ditta D&D, per illustrarne compiutamente lo stato di conservazione, documentare la complessa strutturazione dei vari elementi costitutivi, le caratteristiche tecniche e costruttive dei due preziosi manufatti e le punzonature presenti, oltre ad una dettagliata documentazione fotografica è stata realizzata un'analitica mappatura grafica su fotografia digitale. L'intervento, per entrambi, è consistito in una revisione di tutti gli elementi costitutivi valutando di volta in volta l'opportunità o meno di operare la correzione di alcune interpolazioni e il grado a cui spingere l'intervento. Nello specifico l'intervento è consistito in un'attenta e controllatissima pulitura dell'intera superficie offuscata da una generale ossidazione, nell'eliminazione delle improprie saldature in stagno e piombo, nel consolidamento delle fratture prodottesi sulle lamine d'argento, nell'integrazione delle lacune strutturali e limitatamente al paliotto anche in un delicato, contenuto e mirato lavoro di ribattitura dello sbalzo per una riequilibratura estetica delle deformazioni. Il paliotto, infatti, presentava un diffuso schiacciamento del rilievo in prossimità delle cornici esterne e delle erme angeliche.

Per quanto riguarda la *Croce astile*, grazie agli studi condotti in collaborazione con l'Università di Navarra è stato possibile da parte di chi scrive attribuire la cinquecentesca croce di fattura aragonese (1560-62), all'argentiere di Saragozza Lorenzo Marton (1520-93), che la realizzò ispirandosi al disegno di quella di Vinue (1553), opera di Jéronimo de la Mata, e di individuarne nel vescovo Pedro Vaguer il committente. Il potente prelato, (Vicerè di Sardegna ad interim 1542-45), negli anni 1543-48 in qualità di *visitador* del Regno di Sardegna aveva condotto le delicate indagini su un'oscura vicenda di stregoneria «*sortilegios, maleficios e invocaciones de demonios*», il cosiddetto "affare della viceregina", nella quale secondo l'Inquisizione sarebbe stata coinvolta Maria de Requesens, moglie del viceré Anton Folc de Cardona.

Prima del rimontaggio definitivo di tutti gli elementi della croce nella veste ottocentesca, si è deciso di documentarne fotograficamente l'aspetto originario cinquecentesco, privandola delle aggiunte seriori rappresentate dalle gemme vitree incastonate lungo i bracci e dei terminali a pomolo in ottone senza però eliminare lo stemma del vescovo di Alghero Francesco Boyle (1653-55), collocato in sostituzione dell'originario clipeo del Vaguer andato probabilmente perduto. Estrema prudenza inoltre è stata adottata in relazione alle piccole "mancanze estetiche" evitando di integrare con copie alcuni piccoli elementi decorativi mancanti.

Infine un cenno di rilievo sia per il valore artistico dell'opera che per le acquisizioni conoscitive consentite dal particolare

restauro merita il superbo *Paliotto* in lamina d'argento di bottega genovese voluto dal vescovo Carnicer nel 1715 per ornare in occasione delle solenni cerimonie liturgiche l'antico altare ligneo policromo. Il prezioso manufatto può ritenersi un esito precoce ed isolato del rinnovamento del linguaggio adottato dai *fraveghi* genovesi che nel tempo avevano saputo intessere rapporti di collaborazione e scambio con gli artisti locali, ma anche cogliere gli stimoli del barocco romano e della colta e raffinata arte francese.

L'estrema abilità tecnica dell'anonimo artefice può essere colta anche nell'eccellente tecnica di saldatura delle lamine utilizzate per realizzare le erme angeliche, evidenziata nelle apposite mappature, eseguita con filo d'argento proprio al centro del volto dell'angelo e rifinita in maniera tale da essere appena percettibile nella parte interna e del tutto invisibile sul *recto* dell'opera.

Nel catalogo è stata proposta solo una selezione delle tante mappature grafiche eseguite durante l'intervento al fine di rendere chiara la comprensione della struttura del paliotto, composto da ben 124 elementi distinti che a opera montata appaiono saldati tra loro, mentre risultano di fatto separati e assemblati sul sottostante supporto ligneo mediante chiodi e perni in argento. Da segnalare gli inadeguati e invasivi interventi di "riparazione" eseguiti nel corso del tempo sul paliotto, consistenti in numerose saldature e chiodature che hanno forato le lastre d'argento e restituito circa un chilo e mezzo di chiodi di ferro arrugginiti! Inoltre le varie ammaccature e fratture riscontrate sulle erme angeliche laterali, testimonianza dei numerosi colpi accidentali accorsi per lungo tempo durante spostamenti e ricoveri inadeguati, suggerirono, in epoca non documentata, lo scambio di posizione delle erme angeliche, che, secondo uno schema tipico degli altari barocchi genovesi, avrebbero dovuto avere i volti rivolti verso il centro dell'altare e le ali aperte verso l'esterno. Il restauro è stato improntato a una metodologia strettamente conservativa e rispettosa dei vari interventi "vissuti" dall'opera e ormai storicizzati e l'ipotizzato originario andamento sinuoso del paliotto d'altare è stato volutamente riproposto attraverso una simulazione fotografica, al fine di rendere conto compiutamente anche dell'aspetto originario del manufatto.

In conclusione preme evidenziare che al di là della qualità delle opere, i restauri eseguiti rappresentano forse l'espressione più compiuta dello spirito che anima l'operato della Soprintendenza, e nello scorrere queste schede il lettore potrà di certo recepire che esso fonda i suoi presupposti da un lato sull'organicità dei rapporti tra ricostruzioni storico-artistiche e procedure di restauro e dall'altro su di un "metodo" che si ispira ad una perfetta fusione tra ricerca filologica, analisi scientifico-stilistica e dato documentario.



**L'ANTICA CHIESA DI SAN BIAGIO
IN SASSARI**

Mauro Gargiulo

Introduzione

Quanti sassaresi conservano oggi memoria della presenza di una Chiesa dedicata a S. Biagio, posta appena fuori delle mura della città, in prossimità della Porta detta appunto in origine di *Sanctu Flasiu* e che solo in seguito prese il nome di Porta S. Antonio? Eppure la devozione per l'alto prelato armeno dovette essere diffusa tra il popolo turritano se abbiamo testimonianza dagli Atti Capitolari che, ancora alle soglie del Novecento, il Capitolo chiedeva all'Arcivescovo di restituire al rito doppio di 2^a classe la festività di S. Biagio in considerazione del profondo radicamento del culto¹. Il 3 febbraio, in occasione di tale ricorrenza, si svolgeva infatti una solenne processione nel corso della quale una reliquia, costituita dalla costola del Santo, veniva riportata dal Duomo al primitivo sacello *extra moenia* per essere esposta alla devozione popolare. Una vivace testimonianza del rito sacro è emersa in tutta la sua toccante spontaneità durante i lavori di restauro della tela, un tempo pala d'altare nella Chiesa dedicata a S. Biagio in essa ritratto in abiti vescovili, che la Soprintendenza di Sassari con opera meritoria ha sapientemente riportato allo splendore originario. Alla sinistra del Santo è infatti ritratta, con efficace immediatezza, non disgiunta da una minuta cura del dettaglio, la processione che si snoda dalla porta di *Sanctu Flasiu* verso la Chiesa, mentre sul sagrato antistante un religioso espone la reliquia all'adorazione dei fedeli.

Le tracce di tale culto emergono dunque intatte dall'oblio nel quale il tempo tenta di relegarle nel suo inesorabile scorrere e svelano quelle profonde radici che, ancor vive, affondano in un *humus* storico remoto antecedente al nascere della città comunale. Una tale persistenza culturale assume agli occhi dello studioso motivazioni di carattere religioso, antropologico, sociale, ma la spiegazione più vicina al sentire del popolo si ritrova nella speranza che questi ripone ancor oggi nelle virtù taumaturgiche del Santo guaritore. L'esposizione cerimoniale della reliquia e il contatto fisico con la stessa danno forma consustanziale all'Evento attraverso il quale il Divino si manifesta nella storia dell'Uomo e fanno sì che il *testimonium* trasmuti nella persistenza del memoriale attraverso il susseguirsi delle generazioni.

Non a caso l'ininterrotta continuità di tale tradizione si è spezzata solo nel secolo scorso. Il Novecento infatti, in ragione del suo inesorabile pragmatismo e della *caeca fides* nello scientismo, decretava la irrilevanza dei valori della memoria rispetto alle esigenze della *publica utilitas* e in forza di tale dicotomia la piccola Chiesa di S. Biagio veniva demolita *a fundamentis* nel febbraio del 1927 per far luogo all'ampliamento della Stazione ferroviaria.

Nel corso di questo contributo verranno riesumate le vicende che portarono alla perdita dell'edificio romanico «*annoverato fra le più antiche della Provincia*», come asseriva lo stesso Compartimento delle FF. SS. di Cagliari². I buoni propositi e le dichiarazioni di principio tese a salvare le spoglie più significative del monumento e a lasciarne almeno una qualche memoria topografica, ancorché sancita nel Decreto

Ministeriale di autorizzazione alla demolizione, non ebbero mai nel seguito pratica attuazione.

È così che il secolo breve ha consumato nel suo tumultuoso scorrere vetuste memorie della città, cancellando anche le tracce testimoniali dell'antico culto del Santo. Ma l'*Historia* è pur sempre «*una guerra illustre contro il tempo*» e se pur frantumata, non deve essere cancellata! La *firma fides* in tale postulato ci ha indotto a raccogliere in questo scritto le sparse testimonianze, sia bibliografiche che iconografiche, ancora reperibili, che riguardano la costruzione romanica. Anche se frammentarie tali tracce hanno consentito di ricomporre il mosaico esistenziale dell'edificio e fornito le informazioni per una sua ricostruzione grafica. L'intento che ci ha guidato è stato dunque quello di consegnare alla città una memoria scritta su S. Biagio, altrimenti destinata a svanire con l'esaurirsi della generazione che ne conservava quella orale.

Notizie storiche sulla chiesa

Le notizie che ci sono pervenute intorno al monumento sono scarse e frammentarie. Se si fa eccezione per la vicenda della demolizione, la maggior parte di esse le dobbiamo al Costa, il quale le desume dai documenti che aveva avuto modo di consultare nel corso della sua attività presso l'amministrazione comunale di Sassari (E. COSTA 1976, vol. I pp.28, 88; vol. II pp. 893, 940, 1191, 1192; vol. III pp. 1438, 1439, 1501; R. CORONEO 1993, p. 230). L'insigne archivista ci ha lasciato anche un prezioso schizzo della facciata e del fianco della Chiesa (E. COSTA 1991, vol. 3 p.7) (*tav. I*).

Pur trattandosi dunque di un *corpus* disorganico e frammentario di informazioni, in quanto l'edificio viene di solito citato in altri contesti narrativi senza mai essere stato oggetto di una trattazione specifica, si può tentare di ricostruire il percorso della sua vicenda storica. La testimonianza più antica dell'esistenza della Chiesa di S. Biagio la si ritrova nel Condaghe di S. Pietro di Silki, dove a proposito di una «*parthitura de seruos*»³ si fa menzione di un «*Deodatu Corsu ispitaleri de s.cu Blasiu*», il quale risulta presente alla divisione in qualità di testimone. Il sintetico riferimento appare di fondamentale importanza sia per la cronologia dell'edificio, sia per la individuazione della sua duplice funzione di tempio e *ispitale*, che, come si vedrà in seguito, conserverà a lungo nel corso degli anni. In ragione di tale testimonianza si può asserire che la chiesa era esistente tra l'XI e il XIII secolo, arco temporale al quale va riferita la redazione del Condaghe e che l'edificio sacro sin da epoca medioevale svolgeva anche una qualche funzione di struttura sanitaria.

Un'ulteriore conferma dell'esistenza della Chiesa nel XIII secolo, ci viene data da un testamento del 1274. In data 22 novembre nanti il notaio Giovanni de Corsio in Genova, Gualtiero del *quondam* messer Sigerio da Volterra, personaggio di rilievo essendo, come lo stesso dichiara, creditore in Sardegna di Corrado Malaspina, fa testamento e nomina fra i suoi eredi i frati di Sassari, S. Nicoloso, S. Bartolomeo, S. Lorenzo, S. Caterina, le monache di S. Bonifazio e S. Biagio, istituzioni religiose «*tutte in Sassari*» (A. FERRETTO,

1903-1904, p.404).

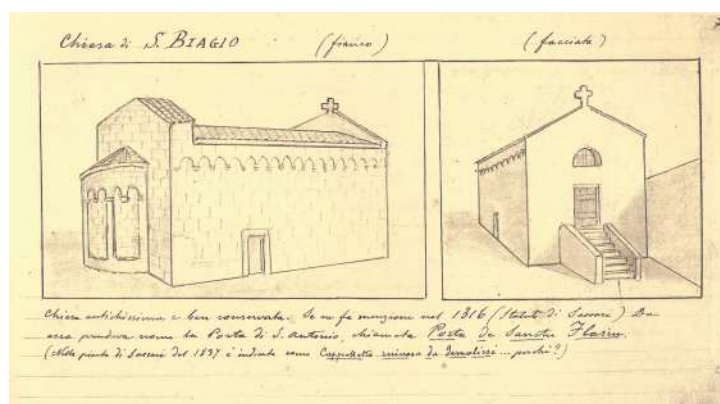
Appare legittimo interrogarsi sulle motivazioni che avevano condotto all'introduzione ed al radicamento del culto di S. Biagio nel territorio sassarese. Una prima considerazione può farsi discendere dall'analisi del nucleo più antico della città, il quale presenta, in un'area di pur limitata estensione una pluralità di luoghi di culto ispirati a Santi protettori (S. Nicola, S. Apollinare e S. Biagio), che presentano alcune singolari affinità.

S. Nicola, al quale è dedicato il Duomo cittadino, la cui esistenza è anch'essa documentata dal Condaghe di Silki, era originario della Licia; nasce infatti a Patara, odierna Ickech, tra il 260-280 e muore a Myra nel 343, città di cui era vescovo. S. Apollinare (II-III sec.), al quale è dedicata una delle chiese più antiche di Sassari, è originario di Antiochia e primo vescovo di Ravenna. S. Biagio (fine III – inizi IV secolo) trascorre la sua esistenza a Sebaste, città dell'Armenia bizantina dove da medico diviene vescovo. Si ritiene dunque che non possano considerarsi casuali, né frutto di una singolare coincidenza, le circostanze relative alla comune origine orientale dei tre Santi ed alla condivisione della mitra vescovile. La venerazione per la triade vescovile è anche attestata dalla circostanza che il Capitolo Turritano si recava in processione solenne esclusivamente presso le Chiese di S. Biagio e S. Apollinare, partendo da S. Nicola⁴.

Alle evidenze biografiche e cultuali vanno ad aggiungersi le testimonianze storiche attestate dalla presenza nei toponimi e nei luoghi di culto di nomi di patroni di origine microasiatica (S. Eusebio, S. Anatolia, ecc.) e da notizie relative all'esistenza di comunità di monaci basiliani e di monache egizie nel territorio sassarese. La presenza di tali reliquie memoriali, le cui arcaiche origini fanno concordemente riferimento ad elementi culturali di provenienza orientale, induce ad attribuirne la loro introduzione a comunità cenobitiche provenienti dall'Asia Minore nel periodo bizantino.

Una ricostruzione retrospettiva del paesaggio, esperibile al momento per pura induzione in conseguenza dei guasti irreversibili intervenuti per le recenti urbanizzazioni dell'agro, potrebbe darne una indiretta conferma, ove si prendano in considerazione le peculiari caratteristiche morfologiche del territorio sassarese, con suoli fertili digradanti verso il mare, la presenza di acque, la facile lavorabilità dei banchi tufacei e calcarei, attributi tutti da ritenersi ideali per l'insediamento di monasteri e cenobi di rito orientale in epoca bizantina; a conforto di tale ipotesi possono essere citati i recenti ritrovamenti nell'agro di Sassari di luoghi di culto in ipogei e chiese rupestri risalenti ad età altomedioevale (R. CAPRARA 1989, pp. 81-90).

Sulla base di tali considerazioni e delle esigue fonti dianzi citate, si ritiene dunque che pur accogliendo una tradizione culturale radicata già in epoca bizantina, l'edificazione della Chiesa di S. Biagio, avvenuta in epoca medioevale, possa ascriversi ad un arco temporale che corre tra l'XI e gli inizi del XIII secolo, periodo nel quale vanno anche collocati il primo nucleo del S. Nicola e le numerose fondazioni romaniche, presenti ancora in Romangia: S. Michele di Plaiano, S.



Tav.1 Chiesa di S. Biagio da E. COSTA, *Archivio pittorico della Città di Sassari*, vol.3, p. 7



Tav.2 Foto satellitare di Sassari con evidenziata l'area della chiesa di S. Biagio con la porta limitrofa

Maria di Betlem, S. Pietro di Silki, S. Maria e S. Margherita de lo Ardo, S. Barbara e S. Antonio di Innoviu, S. Michele di Murusas, S. Leonardo di Bosove e S. Giacomo di Taniga.

Si tratta di fondazioni che costituiscono nell'insieme un sistema organico interrelato, che presentano caratteri formali e strutturali di stringente analogia, la cui comune origine si rifà al modello costruttivo romanico. Ci si può spingere oltre presumendo che l'impianto di S. Biagio debba porsi nella parte iniziale di tale arco temporale e quindi essere tra le più antiche di queste fondazioni, quando ancora, fino alla seconda metà del XII secolo, Sassari era una delle tante *villae*, il cui nucleo si sviluppava intorno a *Pozzu de Bidda*, località prossima alla futura primaziale allora dipendente come S. Biagio dal monastero di S. Pietro di Silki; sulla base di tale considerazione può anche ipotizzarsi che nell'area in cui S. Biagio venne edificata dovesse essere presente un villaggio ad essa circostante.

Con la prima metà del XIII secolo il sistema policentrico degli insediamenti rurali andò coagulandosi intorno ad unico polo, attraverso un ipotizzabile processo di aggregazione di quelle popolazioni rurali, prima distribuite in comunità contigue, che era incentivato dall'incremento delle attività di

scambio; il sopraggiungere infatti dei ceti mercantili, conseguente al consolidarsi dei rapporti politici tra il giudicato logudorese e le repubbliche marinare, tendeva a favorire una concentrazione urbana ed una maggiore stanzialità. La realizzazione delle mura, la cui prima menzione è del 27 ottobre del 1236 e la divisione amministrativa della città in cinque parrocchie (S. Nicola, S. Apollinare, S. Caterina, S. Sisto, S. Donato) sanciscono di fatto la conclusione di questo lungo processo di trasformazione, che trova il suo esito finale nel consolidamento di strutture urbanistiche e amministrative ispirate al modello comunale toscano.

Gli Statuti del Comune di Sassari, pubblicati nel 1316 sotto la podesteria di Cavallino de Honestis, registrano implicitamente il conseguente decentramento del luogo sacro rispetto al cuore della nuova realtà comunale, limitandosi essi unicamente alla citazione «*de sa porta di Sanctu Flasiu*», antico nome di Porta S. Antonio così chiamata dopo l'arrivo dei Serviti, al di fuori della quale in «*sa ruga de connas*», dovevano avvenire le contrattazioni per la vendita di buoi (P. TOLA 1850, LX, p. 53). La chiesa di S. Biagio dunque, per il suo venirsi a collocare ormai *extra moenia*, affiderà la sua sopravvivenza alla sola persistenza del culto del vescovo armeno, del quale si continuava a venerare una reliquia, anche se, nella denominazione della porta di fronte a cui sorgeva, la memoria popolare ne vorrà conservare il ricordo fino alle soglie del Novecento.

Peraltro la peculiarità topografica, costituita dalla prossimità all'esterno delle mura, in un luogo non lontano dalla porta da cui prendeva inizio la strada che da *Thatari* menava a *Thurris*, ne fecero evidentemente un luogo di elezione ideale per la sosta dei carri (E. COSTA, 1976, II p. 893) che pervenivano alla città e ne garantirono, come si vedrà, la conservazione della veste funzionale, attestata dal Condaghe: quella di *ispitale*. Notizie riportate dal Costa (E. COSTA, 1976, II p. 1191) e dagli Atti capitolari⁵ fanno ritenere che in prossimità esistesse anche un orto di S. Biagio, dato in locazione al Comune, che nel 1556 corrispondeva lire 38 al Capitolo e lire 28 nel 1573. L'Amministrazione comunale nel 1890 affrancherà tale onere, venendo in possesso dello stesso a seguito della l. 24 gennaio 1864⁶. Esisteva inoltre un'area cimiteriale detta di S. Biagio e gestita dal Capitolo⁷.

Venute meno anche le funzioni sanitarie, con la realizzazione nel XV secolo di adeguate strutture ospedaliere e l'arrivo nel secolo successivo dei Servi di Maria e degli Ospedalieri di S. Giovanni di Dio, S. Biagio dovette comunque continuare a esplicare funzioni di lazzeretto; infatti dalla nota spesa del Comune di Sassari si sa che nel 1574 erano state corrisposte somme ad alcuni personaggi per aver fatto la guardia a marinai e mercanti provenienti dall'Africa e in sospetto di «*mala infermitade*» per sei giorni e sei notti (E. COSTA, 1976, II p. 1191). Se ne deve arguire che la Chiesa aveva continuato a conservare nel tempo la sua funzione di *ispitale*, attestata come visto dal Condaghe, nel destinare un annesso a lebbrosario per tenere in quarantena fuori delle mura della città gli stranieri sbarcati in Sardegna per i quali fossero nati sospetti di peste. La funzione del luogo di culto come lazzeretto non

deve apparire incongrua ove si pensi che a Sassari non è attestata ancora per quell'epoca la presenza di un tale presidio sanitario.

Pur essendo dunque il culto di S. Biagio molto sentito non solo dalla cittadinanza ma anche dal circondario, la chiesa a causa della sua posizione esterna alle mura e la peculiarità della sua ambivalente destinazione, finiva per essere interessata da celebrazioni solo il 3 febbraio, giorno nel quale, in occasione della ricorrenza onomastica del Santo, veniva esposta la reliquia e il Capitolo andava in processione dal Duomo alla chiesa, secondo un rito che nel documento capitolare del 1909 viene definito doppio di 2^a classe⁸. La processione veniva rinnovata in occasione dell'Ottava dei defunti per cantarvi la messa da requiem⁹.

La discontinuità della frequentazione doveva però aver pesantemente inciso sullo stato di conservazione del monumento, se nel giugno del 1887 dal Capitolo veniva presa la decisione di rifare il tetto con tavoloni e tavole Trieste ed eseguire altre riparazioni interne; alle spese contribuirono i canonici della Sagrestia con lire 400 e l'Arciprete Nurra con contributo *ex propriis* per «*restituire a uno stato di decenza la Chiesa*»¹⁰. È probabile che proprio in tale occasione si provvide a rialzare la quota della copertura con ricorsi di cantoni impostati sopra la cornice di gronda preesistente e la Chiesa venne ad assumere quell'aspetto che ci è stato tramandato nella documentazione fotografica.

Si giunge così al 1920 quando le Ferrovie dello Stato, con l'intento di ampliare il piazzale interno dello scalo ferroviario, predispongono un progetto che prevede la demolizione della Chiesa e ne chiedono l'autorizzazione alla Soprintendenza. Quest'ultima, non riconoscendo all'edificio alcun valore storico-artistico ma solo un interesse topografico, concede il proprio nulla osta, subordinandolo all'apposizione di una targa in loco per la conservazione della memoria storica ed al recupero del materiale architettonico di pregio (archetti, mensole e capitelli), da conservarsi presso il locale Museo Sanna.

Il Ministero con provvedimento n. 2600 del 12 aprile 1921 autorizza la demolizione e, nonostante un estremo tentativo dell'Ispettore Onorario Gavino Clemente di salvare almeno le parti architettoniche più significative dell'edificio proponendone il reinserimento in una nuova chiesa da costruirsi a spese dei coniugi Ricci-Manunta nel quartiere Baddi Manna, l'edificio nel febbraio del 1927 viene demolito dopo l'esecuzione di un rilievo in scala al 1:200 ed alcune foto.

La reazione popolare allo scempio dovette essere piuttosto vibrante se il Capitolo in un primo tempo avviò un'iniziativa per la riedificazione del luogo di culto; ma l'esiguità della somma corrisposta per l'esproprio (lire 50.000, ridottesi a lire 41.455,75 per le spese del ricorso avverso alla misura dell'indennità), indusse lo stesso Capitolo a investire la somma in Buoni Postali¹¹, poi convertiti del Tesoro¹², nella vana attesa di un interessamento del Governo, cui fu inoltrata un'istanza¹³.

I materiali di spoglio accantonati in un primo momento in un'area adiacente di proprietà dell'impresario Ardisson, che

ne aveva offerto la disponibilità per la ricostruzione, vennero successivamente trasportati nell'area dei coniugi Ricci-Manunta, presso il ponte Rosello, dove sarebbe dovuta sorgere la nuova Chiesa del quartiere Baddi Manna. Essi andarono nel tempo dispersi come ci è attestato dalla lettera di Eugenio Tavolara che, a distanza ormai di 24 anni, in qualità di Ispettore Onorario aveva condotto le ricerche su richiesta del Soprintendente Raffaello Delogu, a seguito di un articolo comparso sul Corriere dell'Isola, nel quale ci si interrogava sulla sparizione senza traccia dell'edificio.

L'unica documentazione fotografica, eseguita prima della demolizione ci mostra un edificio in sufficiente grado di conservazione e prossimo al suo stato originario, anche se rimaneggiato nella copertura e alterato dall'aggiunta del cortile e dell'ambiente annesso alla chiesa, eseguita in epoca seicentesca.

Nel riconsiderare l'intera vicenda, non ci si può sottrarre all'amara riflessione che l'essere sopravvissuto quasi indenne alla violenza degli uomini, al logoramento del tempo e ai traumi della storia non preservò l'antico sacello dalla distruzione, «considerato che la sua conservazione sacrificerebbe un'opera di una incontestata utilità pubblica», nell'inutile attesa di un intervento dell'allora Capo del Governo Benito Mussolini¹⁴.

Il culto di San Biagio

Si è visto che il culto di S. Biagio affonda le sue radici in tempi remoti, anteriori all'avvenuta formazione dell'insediamento che darà poi luogo alla prima forma urbana di Sassari. Introdotto con ogni probabilità da comunità cenobitiche provenienti dall'Asia Minore insieme a quello di S. Nicola, S. Apollinare ed altri Santi di indubbia provenienza orientale, esso dovette essere coltivato all'interno di questi nuclei monastici, che avevano trovato stabile dimora in santuari e complessi rupestri. S. Biagio, vissuto tra il III e IV secolo, a Sebaste in Armenia, cuore dell'impero Bizantino, aveva ivi espletato l'attività di medico. Divenuto vescovo di Myra, al tempo dell'imperatore Licinio fu imprigionato e torturato con pettini usati per cardare la lana; decapitato nel 315-316, fu sepolto nella cattedrale di Sebaste. La sua attività taumaturgica viene emblematicamente sintetizzata dall'episodio, raffigurato anche nel quadro e relativo alla guarigione di un ragazzo, che avrebbe salvato da sicura morte per soffocamento a causa di una lisca di pesce conficcata nella gola. Nell'iconografia consueta sono presenti di solito i riferimenti allo strumento del martirio e alla sua attività di guaritore, nonché i simboli dell'autorità vescovile.

A Sassari il culto passò senza soluzione di continuità alla *civitas* che andava insediandosi intorno al primitivo nucleo di Pozzo di Villa, ma risultò confinato fuori le mura, probabilmente con l'intento di perpetuare la memoria del sito in cui aveva trovato iniziale dimora ed in cui era stata conservata una costola del Santo. La presenza di una simile tangente testimonianza, ancora oggi in possesso del Capitolo sassarese e racchiusa in un pregevole reliquario del Cinquecento, costi-

tuisce un'ulteriore conferma sia della seriorità del culto, sia del suo inalterato protrarsi nel tempo.

Le fonti ci attestano che la reliquia era conservata dal Prefetto del Capitolo presso la Primaziale sassarese e che il Capitolo si recava alla chiesa due sole volte all'anno: una volta in processione il 3 febbraio in occasione della festività di S. Biagio e l'altra nell'ottava della festività dei morti per una messa da requiem¹⁵. Come detto la sola altra ricorrenza in cui il Capitolo usciva in processione era quella di S. Apollinare. Tale circostanza, non certo casuale ma conseguente alla comune ed antica pratica devozionale, conferma, come detto, la sodalità culturale della triade Asiatica.

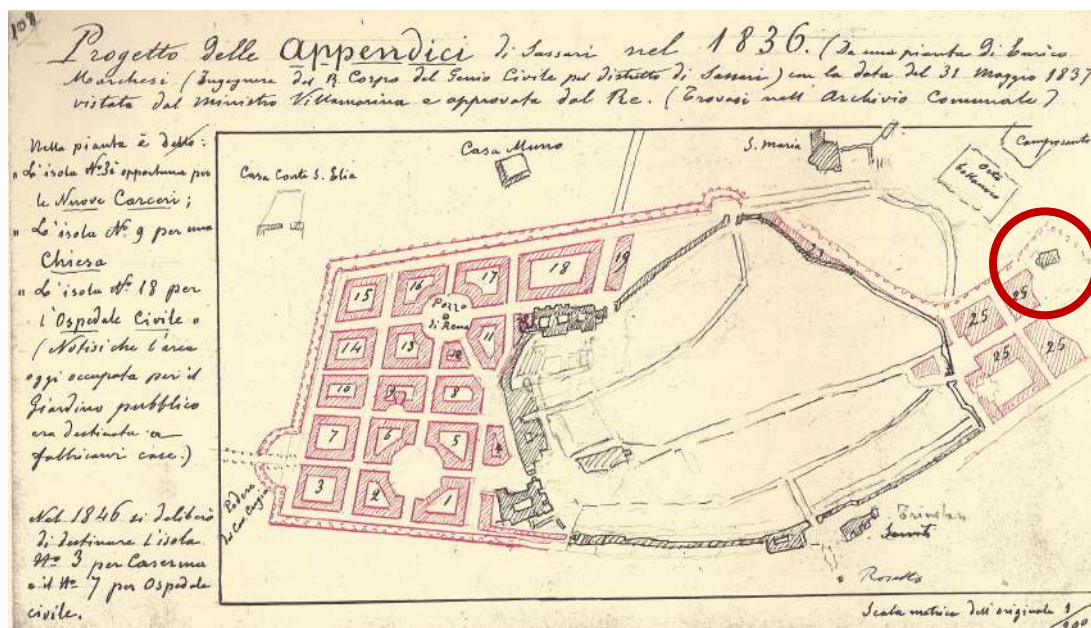
La cerimonia nel giorno onomastico si svolgeva con particolare solennità e veniva disciplinata con rigido formalismo come risulta dagli Atti Capitolari¹⁶. Il giorno della festa del Santo, che cade il 3 febbraio, la reliquia veniva portata dal Capitolo in processione alla Chiesa uscendo dalla porta di *Sanctu Flasiu*, e ivi esposta alla venerazione popolare fino al Vespro. Dopo la chiusura della chiesa la sacra spoglia veniva consegnata al Sacrista Maggiore della Primaziale che provvedeva a recarla presso le case degli infermi; le elemosine e le offerte erano appannaggio del Sacrista, il quale, terminata l'ottava del Santo aveva il compito di riconsegnare la stessa al Prefetto.

Negli Atti della visita pastorale, iniziata il 5 luglio del 1873 da Mons. Diego Marongio Delrio, Arcivescovo turritano, si fa riferimento ad un episodio che riguarda la Reliquia. All'alto prelato nel corso della visita presso la Primaziale Turritana venne esibita la teca contenente la costola del Santo, ma la stessa risultò priva di sigilli e di lettere autentiche¹⁷. Nonostante fosse stato ampiamente rassicurato sull'antichità della venerazione e sul rito, che prevedeva la visita della reliquia presso le case degli infermi, il vescovo ordinò di espletare ulteriori accertamenti attraverso la raccolta di prove testimoniali per poter emettere il decreto di autenticità.

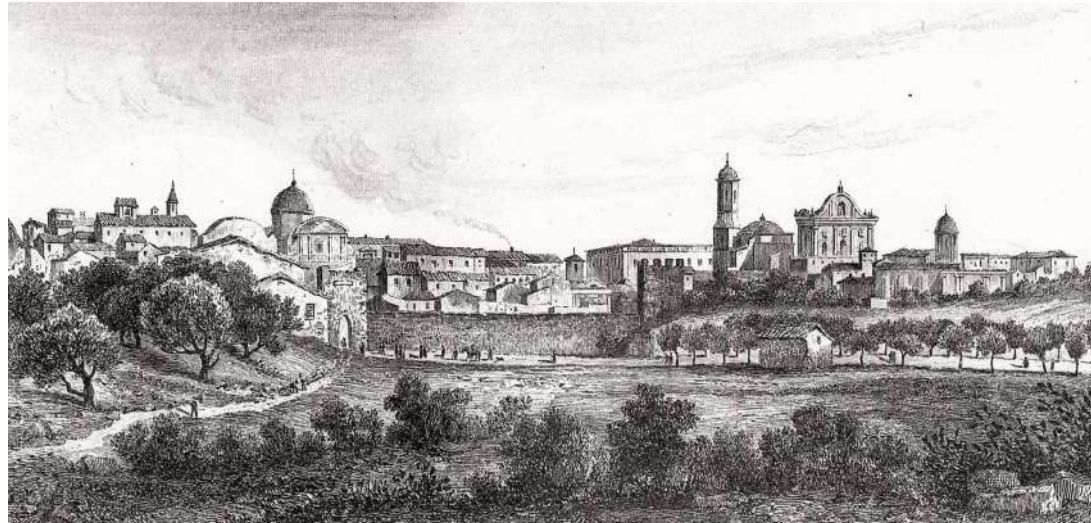
L'architettura

Come detto la Chiesa sorgeva fuori dalle mura medioevali in prossimità della porta che da essa prendeva il nome di *Sanctu Flasiu* e che più tardi assumerà la denominazione di Porta S. Antonio, dalla adiacente chiesa con annesso convento, dedicata al Santo abate, ed esistente fin dal XV sec. (*tavv.* 2-3). Stampe ottocentesche danno una veduta della Porta e della strada che uscendo da essa doveva condurre a Porto Torres, impianto topografico d'insieme che ancor oggi nonostante le radicali trasformazioni urbanistiche del secolo scorso appare intuibile con sufficiente chiarezza. (*tav.* 4) Le caratteristiche salienti della Chiesa sono desumibili dai disegni e dal servizio fotografico eseguito nel 1926 dalla Delegazione (*tav.* 5; *foto* 1-5).

L'edificio è impostato su di uno zoccolo di altezza diseguale, che oltre a costituire lo spiccatto fuori terra delle fondazioni per l'imposta delle murature d'ambito, serviva a compensare il declivio irregolare del suolo, riportando ad una quota omogenea il piano di calpestio dell'edificio. La pianta (*tavv.* 5 e



Tav. 3 Pianta di Sassari (da E. COSTA, *Archivio pittorico della Città di Sassari*, vol. 3 pag.108)



Tav. 4 "Veduta di Sassari eseguita dalla parte di porta S. Antonio", incisione (tratta da *Sardegne - Vormser disegnatore - Lemaitre incisore direxit Lalaisse s.c.*, Sassari 1832)

9) restituisce un impianto ad aula, mononavato ma ripartito in tre campate da due archi a tutto sesto, visibili solo all'interno e impostati su lesene aggettanti rispetto alle murature. La facciata d'ingresso (foto 1), orientata a nordest, è a capanna, di semplice fattura non inquadrata da lesene e senza ricorso di archeggiature; la porta di ingresso, cui si accede da una breve rampa gradonata necessaria a superare il dislivello derivante dalla ineguale pendenza del suolo è architravata con sovrastante arco di scarico, i cui conci inquadrano un lunettone non decorato. A destra dell'ingresso ed addossata al paramento murario si rileva dalla foto la presenza di un'ulteriore rampa gradonata, che va a spegnersi sul muro perimetrale che delimita l'adiacente cortile; la funzione di tale struttura appare di incerta interpretazione.

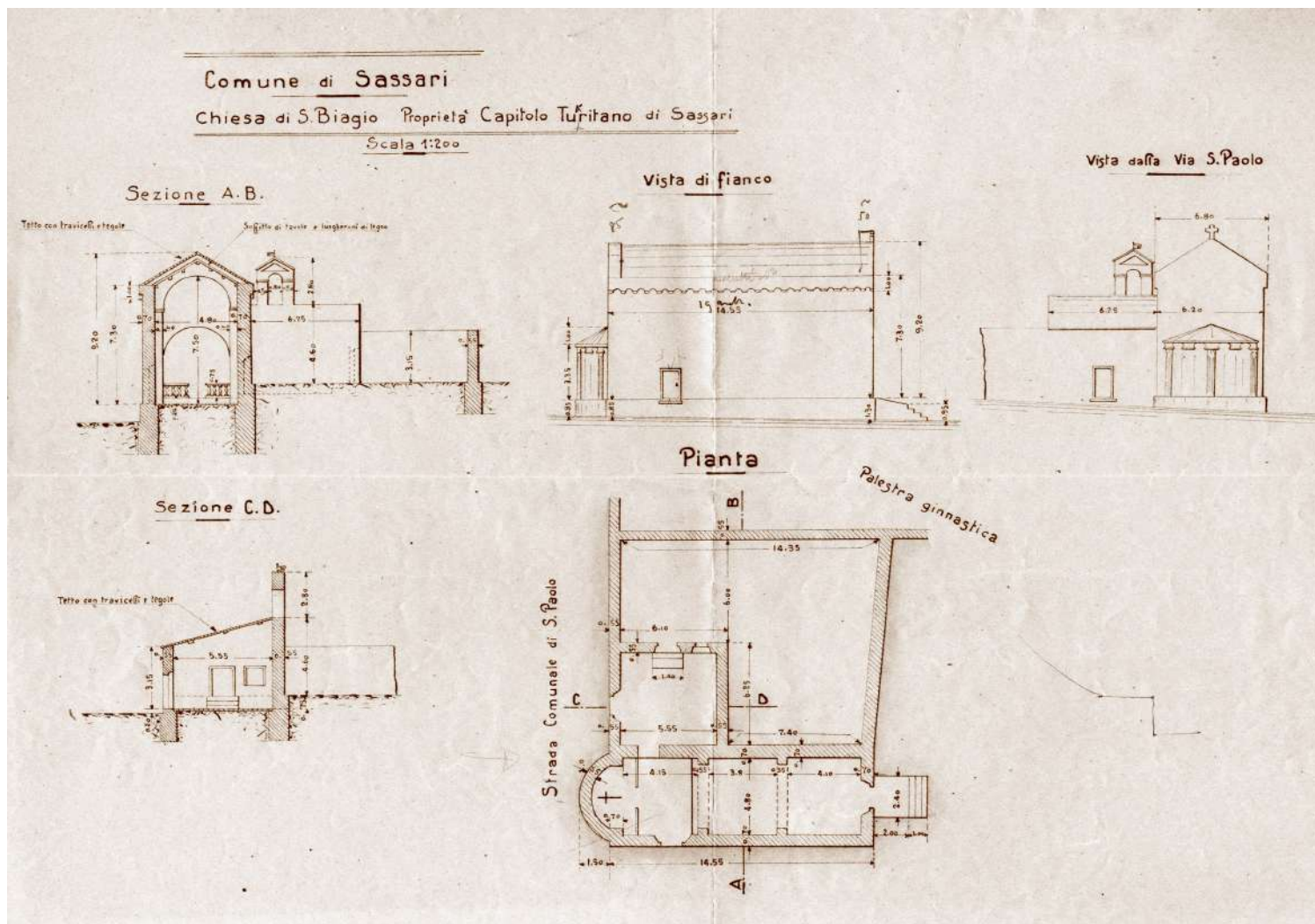
Il prospetto settentrionale (foto 2) dell'edificio presenta una porta laterale con soglia notevolmente rialzata rispetto al piano di campagna, ma impostata ad un livello inferiore rispetto allo zoccolo sagomato del piede d'imposta della muratura.

Una teoria di archetti corre in corrispondenza dell'imposta della copertura; si tratta di archetti a tutto sesto a ghiera semplice, poggiati su mensole fortemente aggettanti e non decorate, separati tra loro da listelli rettangolari. Al disopra corre una cornice sagomata su cui doveva essere impostata la primitiva copertura. Dalla foto risulta leggibile, in corrispondenza della cortina muraria sovrastante l'ingresso laterale, il profilo di una sagoma cuspidata con croce sul colmo impressa sulla parete.

L'abside semicircolare (foto 4), tripartita da due lesene e impostata sullo zoccolo, è scandita dal ritmo alterno degli archetti di coronamento poggiati sulle mensole; la relativa copertura a semicono e finita in cocciopesto si imposta direttamente sulla cornice. Il prospetto meridionale (foto 3), non integralmente visibile dalla documentazione fotografica per la presenza del muro che delimita il locale adiacente la chiesa (foto 4), presenta analoghe caratteristiche formali del suo opposto, ma appare frazionato dalla presenza delle testate del suddetto muro che si addossano al fianco dell'edificio sacro.

La copertura lignea visibile dalle foto deve identificarsi con quella realizzata in seguito al restauro di inizio Novecento, di cui parlano gli Atti Capitolari. Essa infatti risulta impostata su di un ulteriore ricorso di conci, ad una quota più alta di quella originaria, desumibile dalla posizione della cornice sovrastante gli archetti, la quale si è trasformata di conseguenza in un incongruo motivo decorativo. Nell'intervento si provvede anche a realizzare sulle due estremità dell'aula due ulteriori rialzi di quota, motivo per cui l'imposta delle falde dei prospetti anteriore e posteriore risulta ad una quota più alta della restante copertura.

Alla chiesa era annesso sul lato destro un ambiente di pianta quadrata, al quale si accedeva in prossimità della zona presbiteriale e che presentava una porta di ingresso in corrispondenza della parte absidale. Questo vano a sua volta era racchiuso all'interno di un cortile di pianta quadrata e prendeva luce da una piccola finestra a strombo; presentava inoltre un accesso al cortile, il quale non essendo altrimenti raggiungibile si configurava come una esclusiva pertinenza della Chie-



Tav. 5 Planimetria, Prospetti e Sezioni di S. Biagio redatte dalla Delegazione delle FF. SS. (scala 1:200)

sa. La copertura era ad una falda con impostato un campanile a vela.

L'analisi delle foto evidenzia che sia il cortile sia il locale furono realizzati in una fase successiva rispetto all'impianto della chiesa, probabilmente nel Seicento, in quanto le strutture murarie perimetrali appaiono addossate al paramento dell'edificio sacro e gli archetti di coronamento, sono stati malamente resecati dalle testate murarie. La chiesa risulta eseguita in conci di calcare a ricorsi regolari ma di non uguale pezzatura. La cortina muraria appare comunque curata e compatta anche nella sua semplicità strutturale. Non sono presenti elementi decorativi ad eccezione degli archetti di coronamento, che furono eseguiti fuori opera, impostati su semplici mensole molto sporgenti e regolarizzati nel ritmo mediante l'ausilio di listelli utili per correggere le disomogeneità dimensionali.

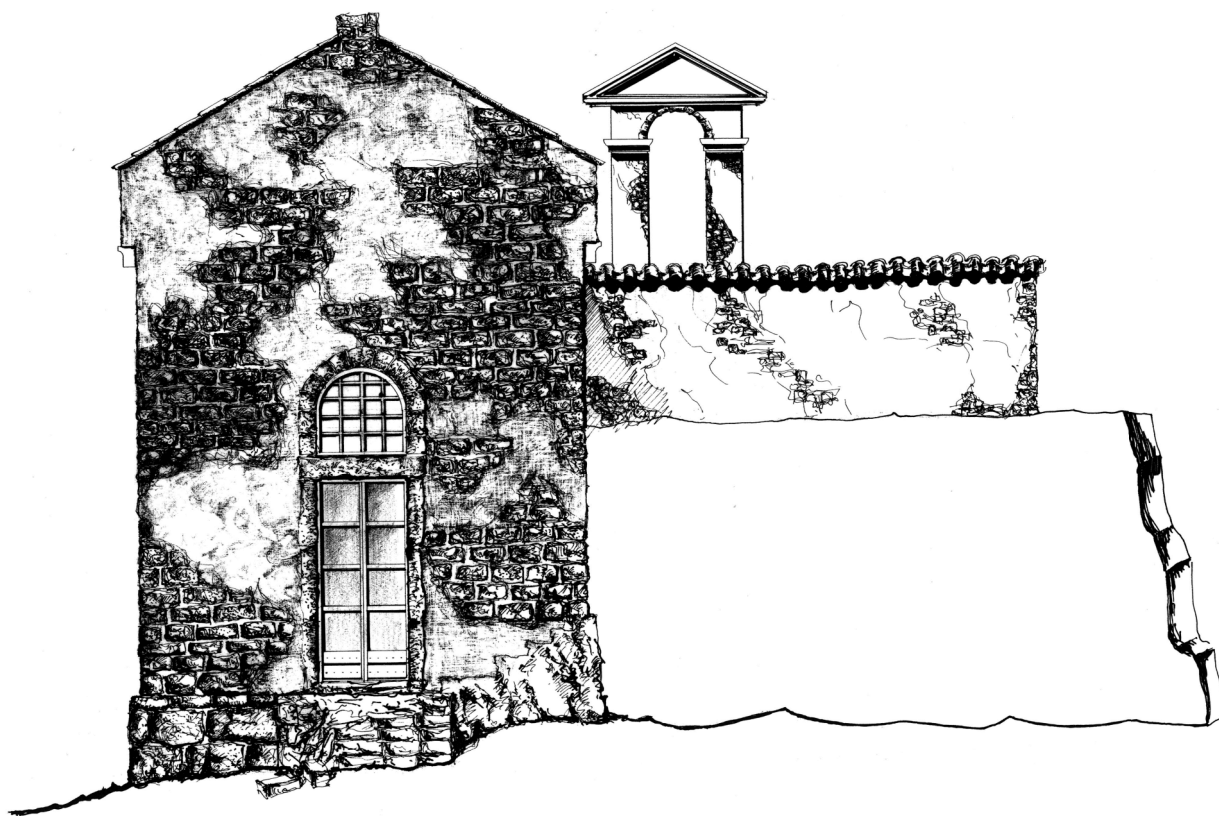
La foto dell'interno (foto 5) mostra una zona presbiteriale rialzata, separata da una tarda balaustra lignea; l'altare in muratura di linee settecentesche è posto all'interno del catino absidale ed è sovrastato dal quadro di S. Biagio in abiti vescovili, oggetto poi del restauro attuale. Come si preciserà in seguito i rilievi eseguiti dalla Delegazione risultavano realizzati in una scala non adeguata (1:200) e con molte imprecisio-

sioni (tav. 5). In occasione della Mostra, con l'ausilio anche della documentazione fotografica, è stata effettuata una ricostruzione grafica della pianta, eseguita da Simonetta Puggioni, (scala 1:100 - tav. 9) e degli alzati, redatti da Antonio Murziani (scala 1:50 - tavv. 6, 7, 8).

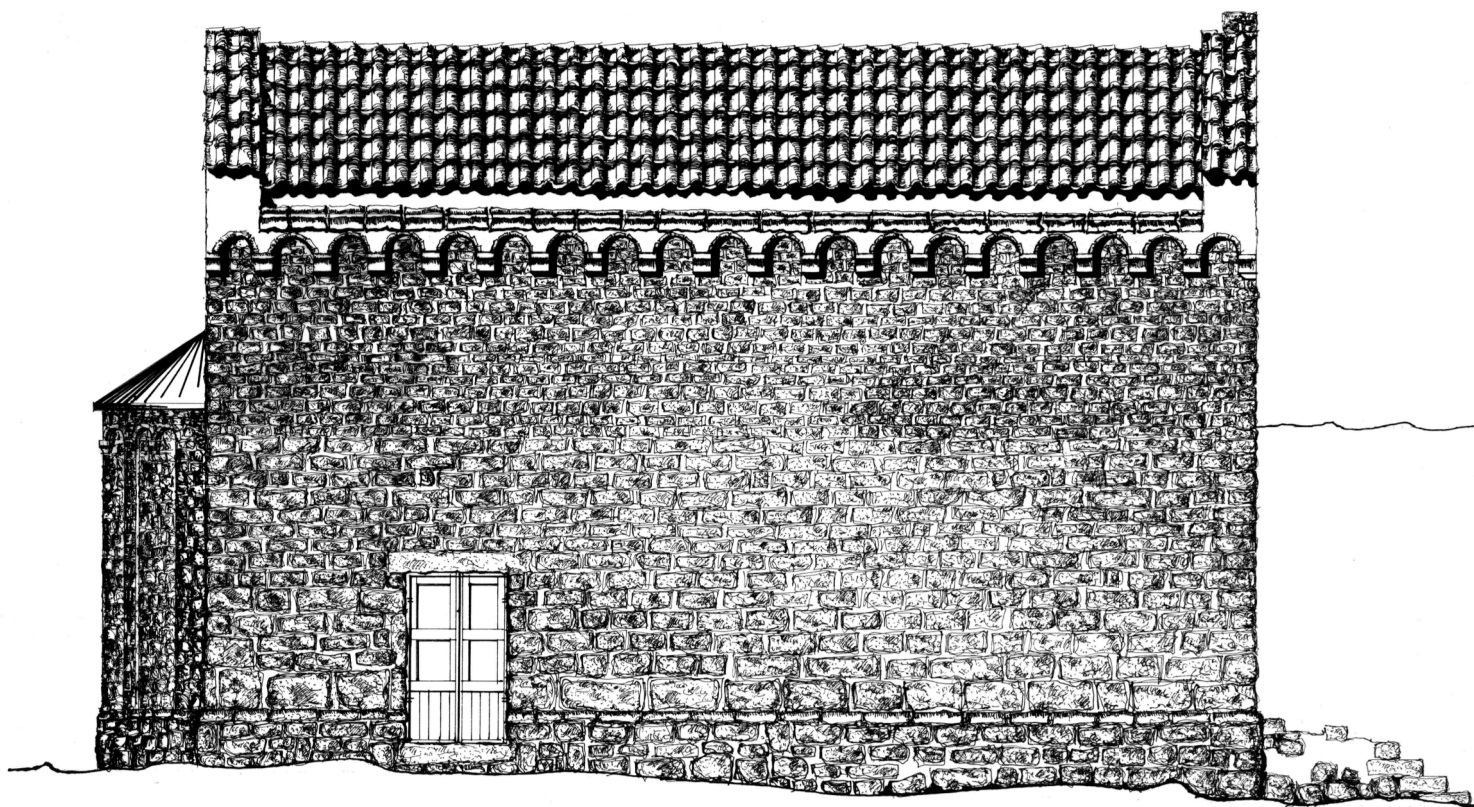
La vicenda della demolizione

I motivi e gli eventi che portarono alla demolizione della Chiesa di S. Biagio e successivamente alla dispersione del materiale di spoglio sono desumibili dal carteggio conservato negli archivi della Soprintendenza di Sassari. Della vicenda si è dato un sintetico resoconto nel paragrafo relativo alle notizie storiche della chiesa, mentre in questa sede si intendono rievocare nel dettaglio e sulla base della documentazione amministrativa le varie fasi della stessa, che portarono la piccola e venerata Chiesa di S. Biagio a essere ridotta in frammenti, poi dispersi, dopo essere sopravvissuta per oltre settecento anni alle ingiurie di uomini e tempo, anche perché non appare vano interrogarsi, a distanza di tempo, sulla opportunità di quegli atti che portarono ad un epilogo esiziale per il manufatto.

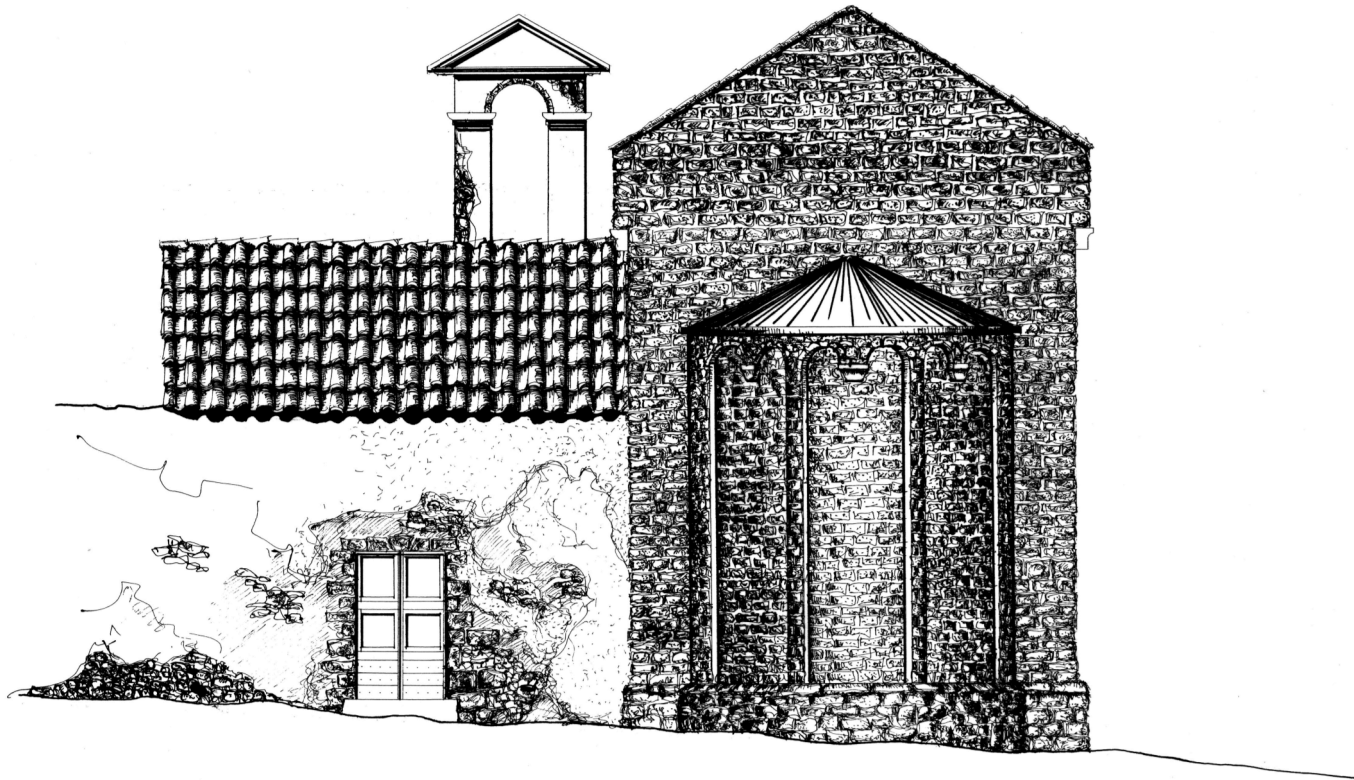
L'incipit della vicenda appare determinato da una motivazio-



Tav. 6 Prospetto principale (disegno di A. Murziani)



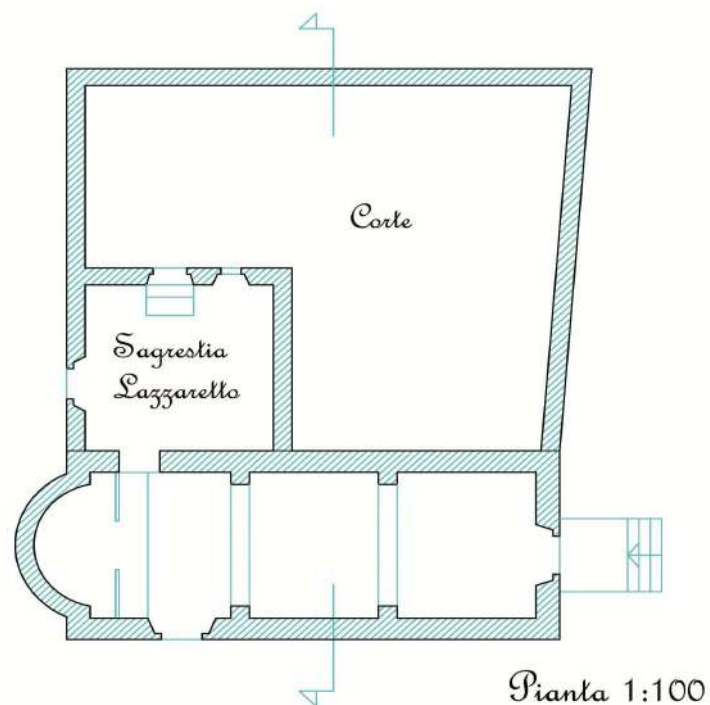
Tav. 7 Prospetto settentrionale (disegno di A. Murziani)



Tav. 8 Prospetto absidale (disegno di A. Murziani)

ne non infrequente in analoghi episodi di spoliazione del nostro patrimonio storico-artistico: l'Utilità Pubblica. Il 22 dicembre del 1920 infatti le Ferrovie Sarde dello Stato (Delegazione per l'esercizio di Cagliari), al fine di ampliare il piazzale ferroviario in prossimità della Stazione di Sassari, occupando un'area nella quale era ricompresa la chiesetta di S. Biagio, chiedono alla Soprintendenza ai Monumenti della Sardegna di Cagliari (all'epoca sede unica nella Regione) il nulla osta alla demolizione dell'edificio sacro, «considerato che la sua conservazione sacrificerebbe inesorabilmente un'opera di incontestata utilità pubblica»¹⁸.

Le tavole, allegate alla nota, che riproducono lo stato dei luoghi (tav. 10), lo stralcio della sistemazione di progetto (tav. 11), e la sistemazione finale (tav. 12), evidenziano in verità una posizione non invasiva del manufatto rispetto all'intervento e lasciano il dubbio che con un non impossibile accommodamento il sacello poteva essere salvato. Il Soprintendente Dionigi Scano il 9 marzo 1921, con una lettera indirizzata al Ministero della pubblica Istruzione, nel cui ambito amministrativo operava la Direzione Generale delle Antichità e belle Arti, avalla l'intervento attribuendo alla chiesa «valore unicamente topografico»; la negazione esplicita al riconoscimento di una «importanza storica-artistica» al monumento riemergerà a più riprese nel corso della corrispondenza e oltre che costituire la formale motivazione di legittimità al rilascio del nulla osta per la demolizione, rivela i condizionamenti culturali di matrice idealistica della cultura dell'epoca, che limitando il proprio interesse agli aspetti estetici dei particolari architettonici, anche avulsi dall'opera, non attribuiva al bene culturale nel suo intrinseco valore il significato di testimone della storia della città.



Tav. 9 Planimetria (disegno di S. Puggioni)

In verità lo Scano propone due condizioni di notevole peso e che, alla luce dei fatti successivi, assumono un carattere di preveggenza¹⁹:

- 1°) Che la Delegazione a sue cure e spese eseguisca dettagliati rilievi grafici e fotografici della chiesetta sotto la sorveglianza di questa Soprintendenza
- 2°) Che la chiesetta venga ricostruita cogli stessi materiali in posto vicino apponendo al nuovo edificio l'indicazione delle demolizioni e della ricostruzione.



Foto 1-2. La chiesa prima della demolizione: *facciata e fianco meridionale*

La risposta del Ministero dell'Istruzione²⁰, pur nella sua sillabina contraddittorietà, non lascia margini al funzionario per il suo perentorio tenore. Se la chiesetta ha interesse storico artistico la si deve salvare dall'abbattimento, chiedendo alle FFSS di modificare il progetto; se invece, «*come lo stesso Soprintendente sostiene*», ha solo valore topografico «*non si comprende l'opportunità di ricostruirla*» come suggerito dallo stesso. Peraltro, soggiunge il Ministero, «*tale provvedimento è assolutamente di eccezione e va riservato a quei soli monumenti che hanno una singolare importanza*» e così conclude: «*Questo non è il caso della Chiesa di S. Biagio; essa quindi non pare dover dar luogo che a una sola alternativa, o conservarla dove e come si trova, o consentirne la demolizione, apponendo in sito una iscrizione che ricordi e precisi la ubicazione dell'edificio. Su tale alternativa la S. V. vorrà esprimermi il suo pregiato parere*». All'incauto funzionario non resta dunque che arrendersi e limitare la richiesta ai soli rilievi grafici e fotografici²¹.

Il 9 giugno 1921 la Delegazione delle FF. SS. comunica alla Soprintendenza, che a seguito dei «*buoni uffici*» della stessa, il Ministro dell'Istruzione ha autorizzato la demolizione²². Non è stato rinvenuta nel carteggio l'atto formale di autorizzazione del Ministero (in una nota molto posteriore²³ ne sono citati gli estremi: provvedimento n. 2600 del 12 aprile 1921), ma in una nota del 30 giugno 1926 indirizzata dalla Soprintendenza alla Delegazione delle FF. SS.²⁴, si apprende che erano state poste tre condizioni, che testualmente si riportano:

1°) *che siano eseguiti e consegnati alla Direzione scrivente dettagliati rilievi grafici e fotografici della chiesetta secondo le indicazioni della Direzione medesima;*

2°) *che siano trasportate e conservate nel Museo di Sassari o in altra località della città stessa alcune parti della decorazione;*

3°) *che sia apposta in sito un'iscrizione che ricordi e precisi la ubicazione della Chiesetta.*

Come si vedrà in seguito delle tre condizioni sola la prima verrà soddisfatta e la documentazione verrà poi trasmessa con una nota del 18 settembre 1926²⁵. L'obbligo della esecuzione dei rilievi grafici e delle foto imposto alla Delegazione, ha consentito la sopravvivenza dell'unica testimonianza documentaria dell'edificio, anche se è opportuno precisare che i rilievi furono eseguiti con estrema approssimazione: la scala di restituzione grafica (1:200) è del tutto inadeguata, non risultano rilevati i particolari degli elementi decorativi, le misure si sono dimostrate non congruenti con le dimensioni lette in scala e per una serie di dettagli non vi è corrispondenza con quanto emerge dall'analisi delle foto.

Dalla concessione dell'autorizzazione trascorrono quasi cinque anni, quando nel gennaio del 1926, al sopraggiungere dell'inizio dei lavori di demolizione, S. Biagio torna a far parlare di sé. A interrompere il silenzio è una nota del 22 giugno 1926, con la quale la Delegazione delle FF. SS. comunica alla Soprintendenza l'opposizione del Capitolo Turritano all'ammontare dell'indennità di esproprio e fa richiesta di un attestato che certifichi la non appartenenza dell'edificio alla categoria di quelli dichiarati "Monumenti nazionali".



Foto 3. La chiesa prima della demolizione: fianco settentrionale verso il cortile

Non è presente nel fascicolo l'atto di opposizione del Capitolo, ma il timore espresso nella nota dalla delegazione di dover successivamente essere chiamata a ricostruire «*in altra sede il fabbricato*» deve far ritenere che da parte del Capitolo era stata formulata qualche riserva sul pronunciamento della Soprintendenza in merito all'assenza dei valori storico-artistici²⁶. La Direzione risponde il 30 giugno con una perentoria nota a firma di Marco Aru²⁷ il quale, dopo aver riassunto i termini della vicenda, precisa che il Capitolo che «*non ha alcuna autorità per assumersi la difesa e la tutela degli interessi storico-artistico della chiesetta in questione*» e conclude con un secco invito a procedere nella demolizione.

I lavori non hanno comunque inizio, perché nel gennaio del 1927 fanno la loro comparsa nella vicenda i coniugi Ricci-Manunta, i quali inoltrano alla stessa Delegazione una richiesta di «*concessione del materiale esterno*» della Chiesa, al fine di utilizzarlo per le parti principali dell'architettura di un nuovo edificio religioso che gli stessi avrebbero in animo di realizzare nel rione Baddi Manna. In realtà a suggerire l'iniziativa ai Ricci-Manunta è stato l'Ispettore Onorario Gavino Clemente, come egli stesso confessa in una lettera al Soprintendente del 14 gennaio, chiedendogli di intervenire presso le FF. SS. per l'accoglimento della domanda. La Soprintendenza dà il proprio consenso all'iniziativa e rivolge preghiera alla Delegazione di soprassedere per qualche settimana alla demolizione, in modo da consentire alla stessa un esame del progetto della nuova Chiesa²⁸; nello stesso tempo, pur esprimendo compiacimento per «*l'interessamento che dimostrano per il patrimonio artistico nostro*» sollecita il Clemente a seguire da presso la redazione del progetto²⁹.

La risposta della Delegazione arriva a stretto giro di posta e da essa si apprende che erano già stati presi accordi con la Soprintendenza per preservare in un luogo idoneo «*parte della cornice esterna e i capitelli dell'abside*», mentre i materiali rimanenti sarebbero dovuti essere utilizzati dalle FF. SS. La contropartita che viene chiesta ai Ricci-Manunta è quella di accollarsi le spese della demolizione, pari secondo la Delegazione al valore dei materiali di demolizione, nonché



Foto 4. La chiesa prima della demolizione: *abside*

i costi dei trasporti³⁰. Immediata è la replica del Clemente, che il 2 febbraio prega il Soprintendente di dare l'assenso alla demolizione, non avendo alcuna intenzione i Ricci-Manunta di andare ad assumersi gli oneri pretesi dalle Ferrovie, che avrebbero portato ad una insostenibile lievitazione i costi di costruzione della nuova Chiesa; due giorni dopo viene dato l'assenso definitivo all'inizio dei lavori³¹.

In un lasso di tempo tra il 4 e il 23 febbraio del 1927 devono dunque aver avuto inizio i lavori di demolizione, se con una lettera in tale data l'Ispettore Onorario avverte il Soprintendente che «*la cittadinanza Sassarese e le popolazioni dei comuni limitrofi, specialmente Sorso, Sennori ed Osilo, che hanno una particolare devozione per il Santo Titolare, ne sono rimasti grandemente impressionati e reclamano la ricostruzione della Chiesa stessa*». Lo stesso Clemente si fa promotore di una seconda iniziativa, che espone nella medesima lettera: il Capitolo Turritano si impegna ad utilizzare le somme percepite per l'esproprio, insieme a quelle ricavate da una sottoscrizione dei fedeli, per la ricostruzione del sacello, da eseguirsi a cura della stessa impresa appaltatrice dei lavori su di un'area adiacente alla Chiesa romanica, messa a disposizione gratuitamente dal sig. Ardisson.

Come già detto il Capitolo, in qualità di proprietario di S. Biagio, non era intervenuto fino a quel momento se non nella procedura dell'esproprio e solo per fare opposizione alla misura della indennità offerta dalla Delegazione³²; lo stesso Capitolo con una lettera del 23 febbraio conferma alle FF.

SS. il proprio intendimento di ricostruire il sacello, dopo essersi accordato con l'impresa Crovetti, appaltatrice dei lavori sui compensi per i maggiori oneri.

La risposta della Soprintendenza non si fa attendere e si concretizza in due scritti indirizzati al Clemente, dei quali uno informale, in data 26 febbraio. Nella nota ufficiale l'Aru, pur non nascondendo le difficoltà tecniche e finanziarie dell'impresa, «*conoscendo molto bene per personale esperienza la seria minuziosa preparazione, l'assiduità di lavoro, le ingenti spese che occorrono per la ricostruzione di un edificio medioevale*», dà il proprio assenso all'iniziativa subordinandola a due condizioni. La prima è che al Ministero non vengano richiesti contributi, la seconda è che il Clemente operi nei rapporti con il Comitato, costituitosi per la ricostruzione, e con il Capitolo ad esclusivo titolo personale e non come rappresentante dell'Amministrazione, pur restando vincolato agli obblighi della sua carica di Ispettore Onorario.

Alla nota ufficiale, come detto, si accompagna un biglietto informale, in cui lo stesso Aru confida al Clemente tutto il suo scetticismo per tali iniziative popolari, avallandolo con il riferimento al precedente rifiuto del Ministero di partecipare alle spese per la realizzazione della nuova facciata del Duomo di Cagliari, opera che si era resa necessaria all'indomani della demolizione della facciata barocca, voluta da Dionigi Scano agli inizi del Novecento, nella vana ipotesi di un recupero di quella medioevale sottostante. È appena il caso di ricordare che l'Aru aveva una particolare esperienza nel campo delle anastilosi, essendo stato interessato agli inizi degli anni '20 alla traslazione della Chiesa di S. Pietro di Zuri presso Ghilarza, resasi necessaria per la realizzazione dell'invaso dell'Omodeo.

La Delegazione delle FF. SS. conferma con una nota del 3 marzo la propria disponibilità ad accogliere la richiesta del Capitolo e del Clemente³³ e l'Aru comunica lo stesso 3 marzo il proprio assenso con relative condizioni.

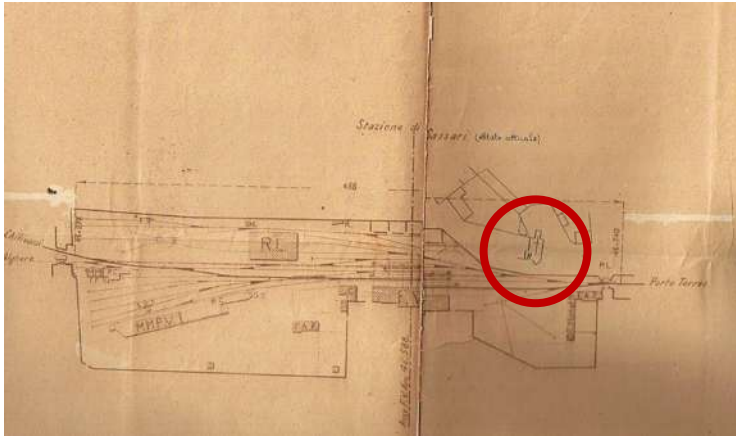
Ad illuminare il clima che si era creato intorno alla vicenda e che non emerge in modo completo dalla ufficialità delle lettere, contribuisce un biglietto in data 8 marzo 1927 a firma di un altro Clemente, nipote dell'Ispettore Onorario, il quale esorta l'Aru, affinché la Soprintendenza si faccia promotrice della richiesta dei materiali di spoglio alla Delegazione in modo da cederli a titolo gratuito al Capitolo per la successiva ricostruzione della chiesa, assicurandolo con un sottolineato «*niente paura di contributi da parte dello Stato*» e nel contempo, in forza di un rapporto di sodalità «*come vecchio amico militare*», gli confida che «*i preti che se la prendono con te*».

La prima parte della vicenda si conclude con una lettera del 24 marzo, nella quale il Clemente rassicura l'Aru sull'adempimento alle richieste e propone che, attesa l'indisponibilità per un anno del Museo Sanna a ricevere i frammenti, questi ultimi vengano custoditi su di un'area messa a disposizione dall'Ardisson, probabilmente la stessa o adiacente a quella destinata alla riedificazione dell'edificio ma non ancora delimitata dai tecnici delle FF. SS. Nella stessa data perverrà al Clemente l'assenso della Soprintendenza.

Sta di fatto che il Capitolo non perseguirà mai in termini fat-



Foto 5. La chiesa prima della demolizione: *interno*



Tav. 10 Pianta generale redatta dalla Delegazione delle FF.SS prima delle demolizioni (1920)

tuali il proposito della ricostruzione; dagli Atti Capitolari risulta infatti che il 26 gennaio 1927, prima dunque che iniziasse la demolizione, si delibera di inoltrare al capo del Governo Mussolini un'istanza al fine di portare a lire 100.000 la cifra offerta per l'esproprio, quantificata in lire 50.000 dalle Ferrovie e ritenuta insufficiente nonostante la disponibilità dell'area offerta a titolo gratuito dall'Ardisson³⁴. Nove anni dopo la somma ormai ridotta a lire 41.455,75 verrà investita in Buoni Postali.

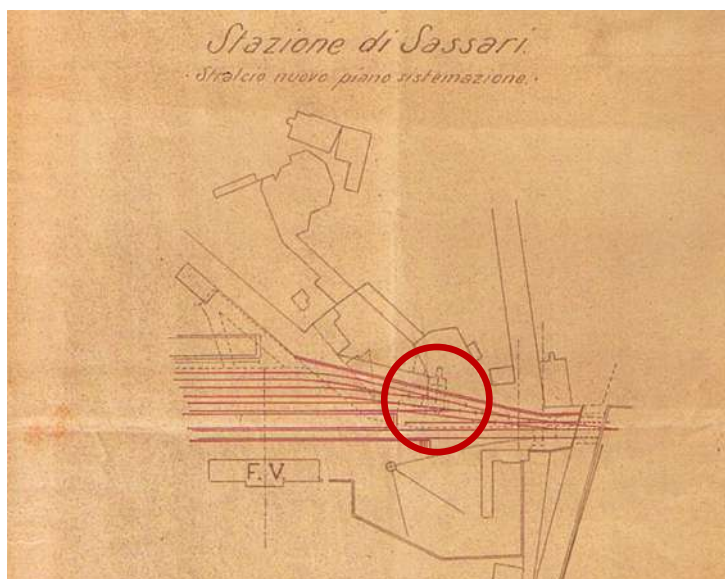
A partire dal marzo 1927 su S. Biagio cala il sipario e bisogna attendere quasi un decennio, quando il primo gennaio 1936 il Clemente, a seguito di una Circolare che preannuncia l'arrivo dell'archeologo Doro Levi, sente l'esigenza di relazionare al nuovo Soprintendente sulla complessa vicenda. Dalla lettera si apprende che il «materiale ricavato» dalla demolizione (non viene specificato quale), era finito in un terreno offerto in donazione dai coniugi Ricci-Manunta «nell'amenò e popolato Rione Baddi-Manna (Monte Rosello) – lungo la strada – Sorso-Sennori, Castelsardo, proprio a circa 100 mt. dal nuovo ponte testé inaugurato. Tutto il materiale trovasi nel sito destinato ma per disparità d'idee e vedute nulla finora si fece». Il Clemente continua facendo riferimento ad un non meglio precisato Comitato che procedeva alla raccolta di fondi per la realizzazione di un Tempio in grado di soddisfare le esigenze di una popolazione che sta «aumentando a grandi passi». L'Ispettore poi sottolinea la necessità di «porre argine alle cervelotiche idee di chi abusivamente vuol fare l'intruso» e invita il Soprintendente a prendere visione di un contratto che dovrebbe essere stato «stipulato fra le FF. SS. e codesta Soprintendenza con questo Capitolo Turritano, il quale crede la cosa assopita». Conclude invitando a verificare l'avvenuto versamento della somma di lire 40.000, poiché si era sparsa voce che tale importo sarebbe stata «destinata a creare un modesto asilo al Duomo per custodia alla reliquia», manovra che chiede di sventare³⁵.

Come può ben arguirsi la versione dei fatti fornita dal Clemente si discosta non poco da quello che è stato possibile ricostruire attraverso la documentazione cartacea pregressa. I materiali della demolizione (probabilmente i soli frammenti architettonici) non erano stati più depositati sull'area dell'Ar-

disson (se non forse per un breve periodo) presso il luogo dell'antico sacello, dove si sarebbero dovuti custodire al massimo per un anno per poi eventualmente essere accantonati al Museo Sanna, ma erano finiti in quel luogo che i Sanna-Manunta avevano inizialmente offerto per l'edificazione di un nuovo tempio. Tale variazione lascia pensare che si era tornati probabilmente alla vecchia proposta di inserire le parti architettoniche più rilevanti in un nuovo edificio, per iniziativa del Capitolo e senza darne avviso alla Soprintendenza. Peraltro lo stesso Capitolo, una volta sopita l'indignazione popolare per la demolizione dell'antico sacello, non sembrava avere più alcun interesse a reimpiegare la somma riscossa in un'impresa per la quale, come aveva ben visto l'Arù, non erano sufficienti buona volontà e sedicenti Comitati. Il Levi, all'oscuro di tutta la vicenda, nella risposta si limita a prendere atto della questione e rimanda il tutto ad una sua venuta a Sassari della quale non emerge più notizia nel carteggio³⁶.

Dopo un ulteriore iato di ben quindici anni, S. Biagio torna a far parlare di sé. Il 22 febbraio del 1951 sul *Corriere dell'Isola* viene pubblicato un articolo non firmato dal titolo *C'era una volta una piccola chiesa...*³⁷. L'autore, probabilmente il direttore Francesco Spano-Satta, che si rivela essere molto ben documentato, dopo una breve sintesi della storia della Chiesa e delle sue vicende finali conclude l'articolo interrogandosi sulla fine del materiale di spoglio e sollecitando da parte del Sindaco Oreste Pieroni e del Soprintendente Raffaello Delogu un diretto interessamento per la ricostruzione della Chiesa. Il ritaglio di giornale viene fatto pervenire al Soprintendente Raffaello Delogu da Eugenio Tavolara, subentrato nel frattempo al Clemente come Ispettore Onorario, con una nota del 26 febbraio 1951³⁸. Nella risposta del Delogu si fa un breve cenno ai fatti precisando che «i materiali di qualche significato, consistenti in circa quarantaquattro archetti non sagomati con relative mensole, assieme ai cantoni ottenuti dalla demolizione, sarebbero stati posti a disposizione del Capitolo Metropolitanò di Sassari e provvisoriamente depositati, per essere riutilizzati in una fin da allora progettata ricostruzione entro un recinto di proprietà di certo sig. Francesco Ardisson, ubicato in area prossima a quella della chiesetta»; si invita inoltre il Tavolara ad esperire le opportune indagini avvalendosi della collaborazione del prof. Piga del Museo Sanna per il ritrovamento dei materiali ed in caso di esito positivo della ricerca farsi promotore di una iniziativa per un riutilizzo anche in una nuova struttura³⁹.

I risultati delle ricerche espletate dal professore vengono comunicati in data 10 maggio 1951 con un sintetico resoconto sull'intera vicenda: dopo una prima permanenza presso l'area Ardisson, i materiali di spoglio, forse per ordine del Capitolo, erano stati trasferiti a Monte Rosello su di un'area (probabilmente quella dei Ricci-Manunta), occupata in seguito dalle case popolari realizzate dalle Ferrovie Setteentrionali Sarde, e nella cui costruzione erano stati probabilmente riutilizzati⁴⁰. Con la censura del silenzio, imposta dal Delogu, che comunica di non ritenere «opportuno dare notizie alla stampa delle risultanze» dell'indagine, si sancisce di fatto la rimozione dalla memoria cittadina di quel sacello, «annoverato tra i più antichi della Provincia» e delle cui



Tav. 11 Pianta della stazione redatta dalla Delegazione FF.SS (1920)



Tav. 12 Pianta della stazione redatta dalla Delegazione delle FF.SS (1926)

vetuste spoglie era ormai andata dispersa ogni traccia⁴¹. A voler trarne una morale può dirsi che la vicenda della demolizione di S. Biagio potrebbe assurgere a paradigma esemplificativo del modo in cui un patrimonio culturale della città, passato indenne attraverso i secoli, possa dissolversi quasi senza lasciare traccia, paradigma che assumendo a paradossale principio giustificativo la *Publica Utilitas*, si concretizza in procedure amministrative le quali ancor più paradossalmente proprio quel patrimonio dovrebbero aver cura di tutelare.

Note al testo

¹ Archivio Storico Diocesano di Sassari (=ASDS), *Atti Capitolari* (=AC), 1909, febbraio 3, p. 146.

² Archivio Soprintendenza B.A.P.S.A.E. Sassari (=ASS), Lettera prot. 806/E. VII. *Linea Chilivani-Porto Torres. Stazione di Sassari, Ampliamento e sistemazione. Procedura coattiva* (1926, 22 giugno, Cagliari).

³ G. BONAZZI, *Il condaghe di S. Pietro di Silki*, Cagliari 1900, p. 106 n. 406. Il termine "ispitaleri" non si ritrova in nessun altro condaghe; esso può farsi derivare da "ispitale" attestato ivi in 183, 348, 418 (WAGNER 1989, p. 679, 680).

⁴ ASDS, *Note dei sacerdoti di Parrocchie e Cappellanie* (=NPC), 1839, c. 14.

⁵ ASDS, *Fondo Capitolare* (=FC), Vol. I, Sez. G, 1556, c. 98 e 1573, c. 99.

⁶ ASDS, AC, 1890, marzo 12, c. 40.

⁷ ASDS, *Relazione dei parroci per le visite pastorali* (=RPVP), 1834, III fasc. par. 14, c. 2; Ivi, NPC, 1839, c. 13; Ivi, AC, 1892, dicembre 22, c. 53.

⁸ ASDS, AC, 1887, gennaio 31, cc. 15-16; Id., 1909 febbraio 3, c. 146; Ivi, NPC, 1839, c. 3.

⁹ ASDS, RPVP, 1834, III fasc., c. 2.

¹⁰ ASDS, AC, 1887, giugno 18, c. 22.

¹¹ ASDS, AC, 1936, settembre 14, c. 320.

¹² Ivi, 1946, dicembre 30, c. 347.

¹³ Ivi, 1927, gennaio 26, c. 297.

¹⁴ ASS, prot. 14707/L; *Chiesa S. Biagio di Sassari*; 1920, dicembre 22, Cagliari.

¹⁵ ASDS, RPVP, fasc. III, c. 2.

¹⁶ ASDS, AC, 1887, gennaio 31, Sassari, cc. 15-16.

¹⁷ ASDS, *Atti e Verbali della visita pastorale 1873-1878*, c. 5.

¹⁸ ASS, prot. 14707/L; *Chiesa S. Biagio di Sassari*; 1920, dicembre 22, Cagliari.

¹⁹ ASS, prot. 35/76; *Chiesa di S. Biagio in Sassari*; 1921, marzo 9, Cagliari.

²⁰ ASS, prot. 2600; *Chiesa di S. Biagio in Sassari*; 1921, aprile 12, Roma.

²¹ ASS, prot. 196/68; *Chiesa di S. Biagio in Sassari*; 1921, aprile 19, Cagliari.

²² ASS, prot. 9728; 1921, giugno 9, Cagliari.

²³ ASS, prot. 350; *Chiesa demolita di S. Biagio*; 1951, marzo 6, Cagliari.

²⁴ ASS, prot. 806; *Sassari, Chiesa di S. Biagio*; 1926, giugno 30, Cagliari.

²⁵ ASS, prot. 9970; *Stazione di Sassari. Espropriazioni. Demolizione chiesa S. Biagio*; 1926, settembre 18, Cagliari.

²⁶ ASS, prot. 806; *Linea Chilivani Porto Torres. Stazione di Sassari, Ampliamento e*

sistemazione. Procedura coattiva. 1921, giugno 22, Cagliari.

²⁷ ASS, prot. 806; *Chiesa di S. Biagio, demolizione della Chiesa di San Biagio in Sassari*; 1921, giugno 30, Cagliari.

²⁸ ASS, 1927, gennaio 17, Cagliari.

²⁹ ASS; *Demolizione della Chiesa di San Biagio in Sassari*; 1927, gennaio 17, Cagliari. In effetti la lettera riporta l'anno 1926, anche se si tratta di un evidente refuso, come dimostra l'indicazione dell'anno V° dell'era fascista, anch'esso indicato, e la filologia dei contenuti nelle note.

³⁰ ASS, prot. 196; *Demolizione Chiesa di S. Biagio a Sassari*; 1927, gennaio 25, Cagliari.

³¹ ASS, *Demolizione della Chiesa di S. Biagio*; 1927, febbraio 4, Cagliari. La nota porta la data del 4 gennaio, ma anche in questo caso deve trattarsi di un refuso per la congruenza interna degli atti.

³² ASDS, *Atti del Capitolo*, 1925, novembre 12, c. 295.

³³ ASS, prot. 2531; *Stazione di Sassari. Ampliamento e sistemazione generale. Demolizione chiesa di San Biagio*; 1927, marzo 3, Cagliari.

³⁴ ASDS, AC, 1927, gennaio 26, c. 297.

³⁵ ASS, prot. 3; *Demolizione de la Chiesa di San Biagio in Sassari*; 1936, gennaio 1, Sassari.

³⁶ ASS, prot. 27; *Demolizione chiesa di San Biagio in Sassari*; 1936, gennaio 20, Cagliari.

³⁷ *Il Corriere dell'Isola*, 22 febbraio 1951.

³⁸ ASS, prot. 291; *Chiesa di S. Biagio*; 1951, febbraio 26, Sassari.

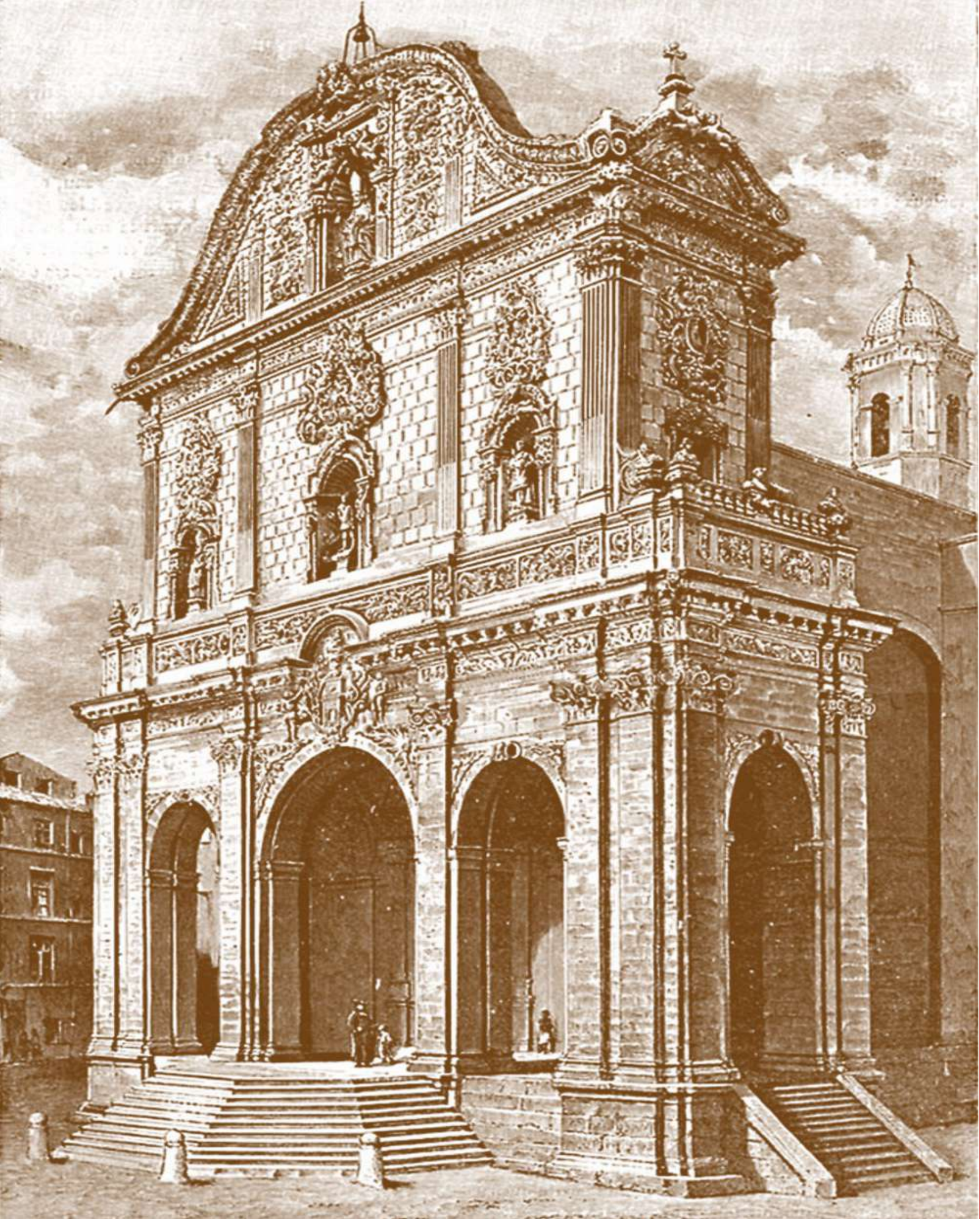
³⁹ ASS, prot. 350; *Chiesa demolita di S. Biagio*; 1951, marzo 6, Cagliari.

⁴⁰ ASS, prot. 302; *Chiesa S. Biagio Sassari*; 1951, maggio 10, Sassari.

⁴¹ ASS, prot. 758; *Ex chiesa di San Biagio*, 1951, maggio 17, Sassari; let-tera, prot. 758; oggetto: *Ex chiesa di San Biagio Sassari*.

Bibliografia

P. TOLA, *Codice degli Statuti della Repubblica di Sassari*, Cagliari 1850; G. BONAZZI, *Il condaghe di S. Pietro di Silki*, Cagliari 1900; A. FERRETTO, *Codice diplomatico della Liguria, la Toscana e la Lunigiana ai tempi di Dante* (parte riguardante la Sardegna), 1903-1904, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», vol. XXXI, fasc. 1; E. COSTA, *Sassari*, Sassari 1976, voll. I-III; L. WAGNER, *Dizionario etimologico sardo*, Cagliari 1989; R. CAPRARA, *L'età altomedioevale*, in *Sassari. Le origini*, Sassari 1989; E. COSTA, *Archivio pittorico della Città di Sassari*, Sassari 1991, vol. 3; R. CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del mille al primo '300*, Nuoro 1993.



**OPERE DALLA CATTEDRALE
DI SASSARI**

Catalogo

San Biagio
Andrea Lusso (attr.)
1613 circa

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

193x144 cm

provenienza

Sassari, chiesa di S. Biagio

collocazione

Sassari, cattedrale S. Nicola
(terza cappella a destra)

scheda storica

Alma Casula

scheda restauro

Valentina White



Il dipinto prima dell'intervento di restauro

Il dipinto costituisce la pala d'altare dell'antica chiesa medievale dedicata a San Biagio, demolita dall'Ente Ferrovie nel febbraio del 1927 per ampliare il piazzale di manovra della stazione sassarese, le cui vicende storiche sono state ricostruite grazie al contributo di Mauro Gargiulo a cui rimando.

Ancora visibile *in situ* in una preziosa foto d'epoca, il dipinto

s'intravede posizionato al di sopra del gradino che sovrasta la mensa d'altare, quest'ultima impreziosita da un paliotto dipinto che simula una mensa curvilinea.

Da quella data il quadro si conserva all'interno del Duomo cittadino di San Nicola ma si era persa la memoria della sua originaria provenienza.

L'ultima pesante ridipintura del-

la tela, unitamente alla sostituzione della traversa inferiore della cornice con un elemento di chiaro recupero, risale a fine Ottocento quando si ha notizia di una sua riparazione eseguita in seguito ai guasti apportati dall'attività di roditori.

Il lungo e complesso restauro ha permesso di recuperare per intero l'originario brano pittorico e la sua coeva cornice lignea intagliata e dipinta, svelando al contempo uno straordinario testo figurativo di grande valenza storica in quanto rappresenta fra l'altro la più antica raffigurazione dipinta della città di Sassari e nella lunga processione che da una delle sue antiche porte fuoriesce, una sorprendente testimonianza della devozione religiosa tributata al Santo nel Seicento, immortalata in un vivacissimo, realistico fotogramma d'epoca.

Le pesanti e stratificate sovrapposizioni di colore avevano modificato completamente, alterato e stravolto, gli originari rapporti cromatici e figurativi del dipinto, evidenti dalla comparazione delle immagini del prima e del dopo, determinando il disinteresse pressoché totale della critica nei suoi confronti.

A restauro ultimato il martire armeno campeggia nella sua ritrovata luminosità cromatica, a figura intera al centro del dipinto nella sua dignità vescovile di cui sono simbolo il pastorale e la mitria; ai suoi piedi il pettine di ferro usato dai cardatori di lana, strumento del martirio subito di cui è simbolo il grosso rubino della spilla che trattiene il piviale.

Al di sotto del grazioso, minuto angelo che gli porge la corona e la palma del martirio, celato del tutto da quello di maggiori dimensioni frutto dell'ultima ridipintura, è stato raffigurato il Santo nell'atto di liberare un fanciullo da una lisca di pesce che gli si era conficcata in gola, motivo per cui è ancora oggi invocato da chi soffre di malattie di gola.

Originalissima la "rappresentazione parlante" che fa l'autore del miracolo immaginato come avvenuto in città. Il bambino indossa su *cugliettu* (*coeru*), la lunga sopravveste in pelle ben conciata d'origine rinascimentale inizialmente utilizzata dalle classi signorili e in seguito, tra Sette e Ottocento, fatta propria dalle classi popolari come capo d'abbigliamento dell'abito tradizionale sardo. L'individuazione della sua raffigurazione costituisce una straordinaria scoperta in quanto permette di anticiparne l'uso e la diffusione di almeno un secolo. L'immagine più antica finora conosciuta infatti risale alla fine del Sei, primi Settecento ed è contenuta in uno dei sei dipinti ad olio su tela che costituiscono il ciclo popolareggiante delle *Storie di San Lussorio* dell'omonima chiesa di Borore, oggi conservato nella parrocchiale.

Del capo più interessante del vestiario popolare maschile sassarese possediamo attestazioni letterarie dal 1759 in uno Zibaldone di Anonimo piemontese. Alcuni rarissimi esemplari originali si conservano ancora nelle





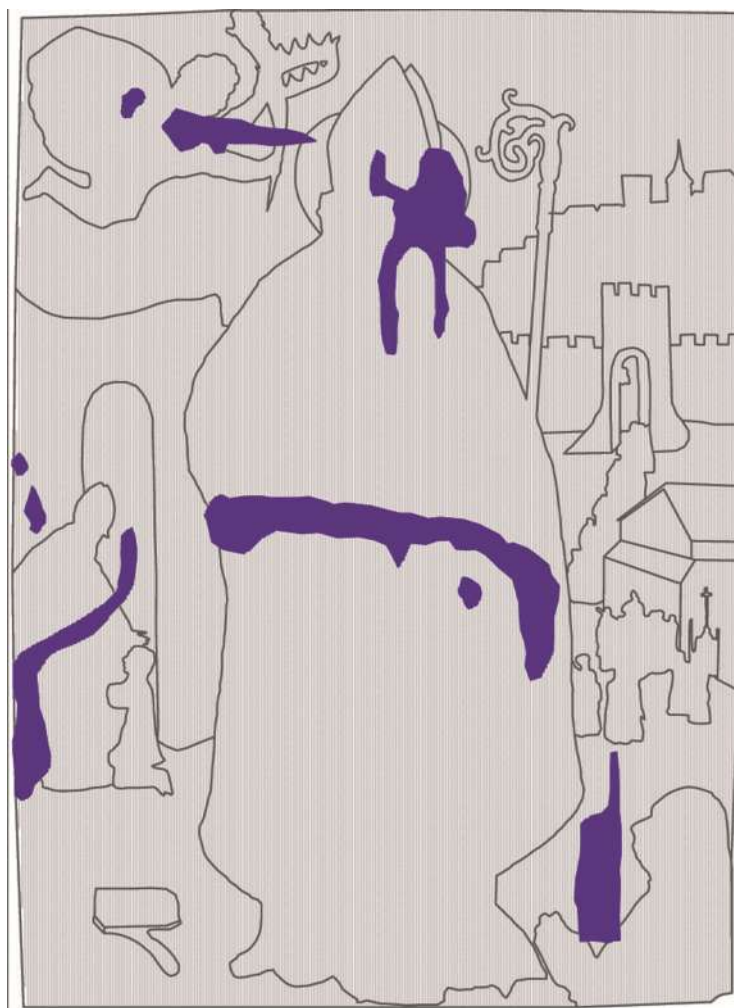
Particolare della città prima del restauro



Particolare della città con i tasselli di pulitura



Particolare della città in fase di pulitura



Mappatura dello stato di degrado dell'opera prima del restauro

■ Ridipintura ■ Lacerazione

N.B. L'intera superficie è interessata da più strati di ridipintura

antiche divise dei Gremi sassaresi (DEMARTIS 1989, pp. 208-210), mentre sono andati perduti nel resto della Sardegna.

Sullo sfondo di un silenzioso tramonto, si staglia un'originale quanto unica e rara raffigurazione della città di Sassari, rappresentata cinta dalle alte mura merlate col fitto incasamento sovrastato dalla mole dell'imponente castello fortificato. Attraverso la porta di *Santu Flasiu*, (ora di S. Antonio e nel '500-'600 conosciuta anche come Porta Regia per la sua particolare importanza) raffigurata con aderenza alle originali linee architettoniche ancora riscontrabili in foto d'epoca, si snoda la lunga processione dei prelati del Capitolo che si recano in pellegrinaggio alla chiesetta il 3 febbraio, com'era consolidata consuetudine fare per i Vespri in occasione della ricorrenza della festa del Santo.

La processione è restituita con estrema aderenza al dato reale. Le figurette dei religiosi sono rese con rapide pennellate a delineare con grande acume, fino a renderle dei piccolissimi vividi ritratti. All'esterno della chiesa viene raffigurato il sacerdote nell'atto di esporre su un piccolo altare all'adorazione dei fedeli,

la reliquia del Santo che gli viene consegnata dal sacrestano, raffigurato inginocchiato con sulle spalle la bisaccia utilizzata per il trasporto della preziosa reliquia.

Nel reliquiario rappresentato è agevole riconoscervi quello conservato nel duomo cittadino e citato nell'inventario del 1727 come «la reliquia del glorioso San Biagio che è una delle sue costole incastonata col suo piede d'argento», e menzionato nella visita pastorale di Don Diego Marongiu del 1873 come «teca di forma semicircolare con una parte della costola di San Biagio, sempre esposta nella festa del Santo alla venerazione dei fedeli». Pezzo unico e straordinario per la sua originale foggia a navicella su stelo rappresenta il raro prodotto realizzato da bottega locale sassarese, come testimonia il punzone con la scritta SAC stampigliata entro rettangolo, ed è realizzato a sbalzo e cesello con alcuni elementi a fusione. Le caratteristiche tardogotiche di derivazione catalana e la presenza di baccellature, lo datano entro il primo trentennio del Cinquecento (PORCU GAIAS 2002, pp. 50-51 sch.2; 2003, p. 364). Nel quadrante in basso a destra si staglia l'acuto ritratto



Particolare dell'angelo prima del restauro



Particolare dell'angelo con porzioni di ridipintura



Particolare dell'angelo emerso sotto le ridipinture

dell'ancora sconosciuto committente ripreso di profilo a mezzo busto in abiti seicenteschi. L'opera, per la serrata monumentalità, presenta forti assonanze compositive con la *S. Barbara* di Bartolomeo Castagnola proveniente dalla chiesa di S. Agostino Nuovo, datata 1611 (Cagliari, Pinacoteca Nazionale) e col *Miracolo di San Giorgio di Suelli*, pregevole tavola del primissimo Seicento, posizionata nel fastigio del più tardo altare ligneo policromo settecentesco, custodito presso l'omonimo santuario e attribuita al pittore algherese Francesco Pinna (1546-1616), con la quale condivide la tipologia del quadro narrante.

L'autore della grande pala sassarese potrebbe essere identificato nel pittore tardomanierista nativo di Ilbono (NU) Andrea Lusso (doc. 1595-1627), attivo in città da gennaio a settembre del 1613 insieme ad altri artisti nella realizzazione dell'effimero arco di trionfo realizzato dalla municipalità in occasione della visita del Viceré Carlo de Borja (1573-1632), avvenuta il 26 maggio dello stesso anno (AGUS 2010, pp. 47-87), con la produzione pittorica del quale presenta forti assonanze, specialmente con la serie di pale

d'altare commissionate dal vescovo di Ampurias e Civita Sanna alla fine del '500, come la *Pala di San Pantaleo* dell'antica parrocchiale di Martis, datata 1595, e l'*Assunzione della Vergine con Santa Giusta* già presso l'omonima parrocchiale, oggi custodita nell'Oratorio di Santa Croce di Calangianus, datata 1598.

Restauro

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento di restauro.

Le condizioni di conservazione risultavano davvero precarie sia per ragioni strutturali connesse allo stato del supporto, sia per ragioni estetiche legate alla presentazione della pellicola pittorica: strappi, lacerazioni, suture mal eseguite, toppe ed inserti di diversa natura e dimensione applicati con adesivi impropri, pesanti sovrasmisurazioni e spesse ridipinture ad olio.

Il colore mostrava spessori eccessivi, caratteristiche, natura e consistenza non proprie all'epoca cui il dipinto era riferito e lasciava sospettare ampie zone di completo rifacimento pittorico: in effetti in molti punti pennellate dense, asciutte e opache coprivano il cretto naturale insi-

nuandosi lungo il reticolo prodotto nel tempo dal naturale processo di essiccazione dell'olio utilizzato come legante della pittura. La sommaria definizione della barba e dei capelli del Santo, le pieghe forzate e incongrue nella trattazione della veste e del manto, la rozza volumetria della nuvola sotto l'angelo, i profili grossolani nella conformazione del suo panneggio e soprattutto le pennellate corpose stese sugli elementi preziosi della mitria come sulla fibbia del manto a modificare sostanzialmente i profili delle gemme incastonate, inducevano a dubitare della stessa autenticità dell'opera ormai falsata da quelle che apparivano come irreversibili manomissioni. L'individuazione di alcune delle stucature eseguite con impasti ad olio e bitume o con sostanze ora morbide e simili all'argilla ora dure e tenaci come cemento e applicate a spatola senza mantenere i corretti limiti delle mancanze, rendeva evidente l'estensione delle improprie riprese pittoriche che non limitandosi alle lacune si proponevano di ridare nell'interezza una nuova veste cromatica e iconografica al dipinto. Il bordo verticale sinistro presentava infine una bacchetta in legno



ARGENTIERE SASSARESE, *Reliquario di San Biagio*, argento sbalzato e cesellato con elementi a fusione (1500-1530)

dipinta a completare in maniera grossolana l'immagine del quadro, evidentemente di dimensioni minori rispetto alla cornice nella quale era stato inserito.

Pulitura. Una volta accertata l'estensione della spessa ridipintura che interessava l'opera sono stati effettuati dei tasselli di pulitura per capire l'effettiva consistenza della materia originale sottostante.



Fase di pulitura del recto



Fase di pulitura del verso



Eliminazione del bordo spurio



Tela pronta per la foderatura

Rimossi a solvente i diversi livelli di colore aggiunto e ridotta meccanicamente a bisturi l'estensione delle varie stuccature, si è potuto osservare la qualità del colore autentico e rintracciare i margini reali delle lacune e, dopo aver effettuato una campagna fotografica puntuale e ravvicinata, è stata eseguita la pulitura a tampone, selezionando diverse sostanze di natura chimica e alternando solventi organici per la rimozione delle verniciature protettive di restauro a miscele basiche più adatte all'asportazione degli spessi e consistenti strati di ridipintura. Le condizioni precarie di adesione della pellicola originaria al supporto hanno richiesto in corso d'opera continui interventi localizzati di fissaggio e consolida-

mento effettuati con siringhe e riattivando a caldo con termocauterico gli adesivi termoplastici applicati. Durante la lunga e complessa fase di pulitura sono emersi dettagli iconografici totalmente diversi da quanto appariva in prima istanza: un angelo dalle proporzioni minute compare al di sotto del putto dalle forme barocche, nuove linee architettoniche definiscono l'arco che fa da sfondo al miracolo, mentre la veste del piccolo S. Biagio, recupera i suoi originari rapporti cromatici ed il fondo sul quale campeggia il pettine ritrova al di sotto di una brutta ridipintura verde malva i toni ocre e marroni scelti dall'artista per la definizione della scala. Anche alcuni dettagli fisionomici del donatore

risultano recuperati mentre alcune delle vesti degli uomini in processione ritrovano la primitiva e originaria colorazione nera. La veste, il manto, la mitra, il pastorale, il volto e le mani del Santo, interamente ridipinti, mostrano dettagli iconografici di particolare finezza nascosti al di sotto delle spesse ridipinture come il motivo della bordura giallo-oro che orla il manto rosso lacca e le frammentarie, ma pur sempre presenti dorature scelte per rifinire le suppellettili liturgiche e la corona offerta dall'angelo. Al di sotto della barba scura ne compare una precedente definita da pennellate più sottili; gran parte del viso appare riproposto su stuccature debordanti e mal eseguite; il pastorale recupera al di sotto di

riprese grossolane pochi lacerti di lamina metallica d'oro rafforzati da pennellate in lacca rossa trasparente. Complessa anche la rimozione dell'azzurro sul fondo che celava un tono blu notte con sfumature che alludono al tramonto ancora apprezzabili intorno al volto del Santo. Terminata la pulitura del *recto* si è proceduto alla pulitura del *verso* rimuovendo meccanicamente le toppe e le aggiunte perimetrali e tentando di abbassare il livello della ridipintura rossa stesa a copertura di tutti gli interventi di risarcitura precedenti. Forbici e bisturi sono state poi utilizzate per scucire le fasce di tela applicate in un precedente intervento lungo i quattro bordi del dipinto causando eccessivi ispessimenti del tessuto che non



Rimozione di una toppa in carta



Fase di stuccatura



Reintegrazione pittorica

sarebbe stato possibile ripiegare sul nuovo telaio.

Consolidamento degli strati pittorici, foderatura, nuovo telaio.

Ultimata la pulitura si è proceduto col consolidamento su piano termico sottovuoto. Risarciti strappi e lacerazioni con inserti di tela ad armatura del tutto simile a quella originale, è stata eseguita la foderatura applicando un tessuto sintetico dopo aver disteso a spatola, in tre sottili strati, l'adesivo termoplastico riattivabile a caldo.

Inchiodata la tela al nuovo telaio, dotato di estensori angolari metallici regolabili meccanicamente, dopo una prima verniciatura intermedia, sono state eseguite le stuccature avendo cura di imitare la tessitura superficiale dopo aver eseguito calchi in gomma siliconica del cretto visibile sul dipinto.

Reintegrazione pittorica. La reintegrazione pittorica è stata eseguita ad acquerello con colori a vernice per restauro con tecniche riconoscibili, attraverso la tecnica della velatura o del tratteggio, infine allo scopo di proteggere la superficie pittorica del dipinto, è stata applicata una miscela di vernici lucide e opache.

Cornice

L'elemento inferiore orizzontale risultava aggiunto forse per risarcire una porzione della sottostante cornice molto deteriorata. L'indagine graduale per saggi puntuali ha portato all'individuazione di una primitiva veste decorativa della cornice individuando tre diversi livelli: sotto l'attuale su fondo nero è stata rintracciata una decorazione non presente in maniera uniforme sull'intera superficie, con motivi angolari in verde e zone centrali in azzurro; al di sotto una decorazione floreale eseguita con lamina d'oro applicata a missione su fondo scuro. La traversa inferiore, applicata in un secondo tempo, propone una lavorazione a finto marmo dai toni chiari dal grigio all'avorio con motivi decorativi angolari in verde e zona centrale in azzurro. La pulitura è stata differenziata prevedendo l'uso di solventi acquosi per la rimozione dello strato più superficiale e poi solventi organici in diversa concentrazione e miscela per eliminare la ridipintura sui tre elementi lignei analoghi e l'uso di strumenti meccanici quali bisturi e specilli per rifinire la pulitura e ultimare la rimozione delle sovrapposizioni più tenaci. Revisonati gli agganci e i sistemi di



Particolare delle sovrapposizioni sul volto del Santo

ancoraggio e adesione dei diversi elementi, si è proceduto col consolidamento del legno dopo aver eseguito una completa disinfestazione della struttura. Il sistema decorativo delle tre fasce coeve della cornice ricorda quello presente sulla cornice della *Immacolata* e assume le valenze di modello per avere rapporti e intaglio di maggiore finezza esecutiva.

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD n. 20/00025662 redatta da M.G Scano nel 1977. G. M. DEMARTIS, *Abbigliamento popolare sassarese fra Ottocento e Novecento*, in *Sassari le origini*, Sassari 1989; M. G. SCANO, *Pittura e Scultura del '600 e del '700*, Storia dell'Arte

in Sardegna, Nuoro 1991; C. GALLERI, *Francesco Pinna "pictor civitatis Alguerij" Un dipinto inedito a Villamar e nuove notizie sulla sua attività artistica*, in «Revista de L'Alguer», VII, dicembre 1996, pp. 137-146; C. GALLERI, *Francesco Pinna. Un pittore del tardo Cinquecento in Sardegna. Opere e documenti*, Quartu S. Elena 2000; M. PORCU GAIAS, *Il museo diocesano di Sassari*, Sassari 2002; M. PORCU GAIAS, *Argenti e argentieri a Sassari e nel Capo di Logudoro nell'età Moderna*, in «Studi Sardi», XXXIII (2003), pp. 353-449; L. AGUS, *Rinascimento in Sardegna. Saggi di storia, arte e letteratura*, Cagliari 2009.

Vergine con Bambino tra i Santi Girolamo e Antonio Abate

Bernardo Castello (ambito)
1610-29

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

194x125 cm

provenienza e collocazione

Sassari, cattedrale S. Nicola

(sagrestia dei beneficiati)

scheda storica

Luigi Agus, Alma Casula

scheda restauro

Valentina White



Il dipinto prima dell'intervento di restauro

Nella parte alta della pala è rappresentata la Vergine assisa su un trono di nubi che – come *Odigitria* – presenta il Bambino benedicente, dai quali si diparte un'ampia aura che dal giallo digrada verso l'azzurro, a sua

volta attorniata da cherubini e – rispettivamente a destra e sinistra – da angeli musicanti. In basso sono raffigurati San Girolamo a sinistra, già erroneamente individuato come San Paolo eremita (ICCD 20/00025694), e

Sant'Antonio Abate a destra, entrambi genuflessi con dietro un paesaggio collinare solcato da un fiume, che lambisce un edificio turrato, attraversato da un ponte a più arcate. La Madonna – con lo sguardo fisso sullo spettatore – è raffigurata abbigliata con tonaca rossa, allegoricamente rappresentante la passione ardente della fede, manto azzurro, che invece rappresenta la protezione divina, cintura sopra il ventre blu e velo sul capo bianco che ne denotano rispettivamente la castità e la verginità. Il Bimbo, che si staglia ritto sul ginocchio destro della madre, è raffigurato nudo con la destra sollevata in segno di benedizione, mentre con la destra rivolge verso il basso un segno di benevolenza. I quattro angeli musicanti, sistemati due per parte, indossano ricche e sfarzose tuniche e sopratuniche damascate e sono intenti a suonare strumenti musicali tipici del XVI e XVII secolo. Tali strumenti, recentemente individuati, sono rispettivamente – da sinistra a destra – un cordofono identificabile in una cetra, strumento derivato dall'antica cetra greco-romana, o una *vinhuela de mano*, strumento molto popolare nella Spagna del Cinquecento; un corno ricurvo o nero, perché rivestito in pelle; un liuto e un'arpa portativa (G. B. FAEDA 2010, pp. 161-172). San Girolamo, raffigurato seminudo con la destra indicante la Vergine e lo sguardo fisso verso lo spettatore, indossa una banda rossa, mentre con la sinistra

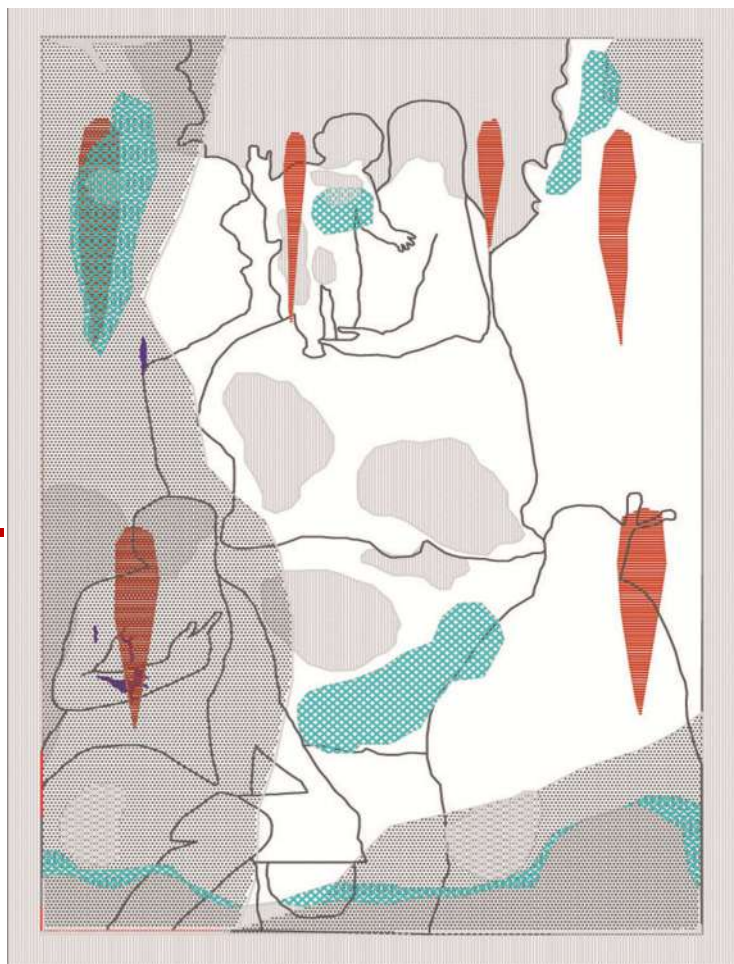
regge un libro aperto poggiato sulla testa di un leone; Sant'Antonio Abate infine rivolge lo sguardo verso l'alto, porta una folta barba bianca, indossa una tunica nera e regge con la sinistra un bastone biforcuto alla sommità dal quale pende una campanella, mentre con la destra indica verso il basso.

La composizione piramidale è suddivisa orizzontalmente in due livelli sovrapposti pur tra essi pienamente compenetrati e privi, quasi, di soluzioni di continuità. Uno schema presente soprattutto nella fase di transizione tra pittura preriformata e postiriformata soprattutto nel centro nord Italia (*Madonna con Bambino in gloria con il Beato Ranieri, San Giacomo Maggiore, San Pietro, San Paolo, San Girolamo* di Giovanni Francesco Bezzi, detto il Nosadella, datata 1563-65, dell'Oratorio di Santa Maria della Vita di Bologna; *Madonna Immacolata con San Girolamo* di Giovanni Francesco d'Assisi di Ludovico Carracci della Pinacoteca Nazionale di Bologna, datata 1590-95; la *Madonna con Bambino tra Sant'Antonio Abate, Santa Maria Maddalena e angeli* di Gaspare Celio, della chiesa di San Francesco di Fermo, databile tra il 1590 e il 1640), derivato a sua volta dalla celebre *Madonna di Foligno* di Raffaello (Roma, Pinacoteca Vaticana), datata genericamente tra il 1511 e il 1512, fatta eccezione per Venturi che invece propendeva per una datazione al 1509 circa. Si tratta di composizioni che ini-





Immagini relative all'intervento di restauro reintegrazione e pulitura



Mappatura dello stato di degrado dell'opera prima del restauro

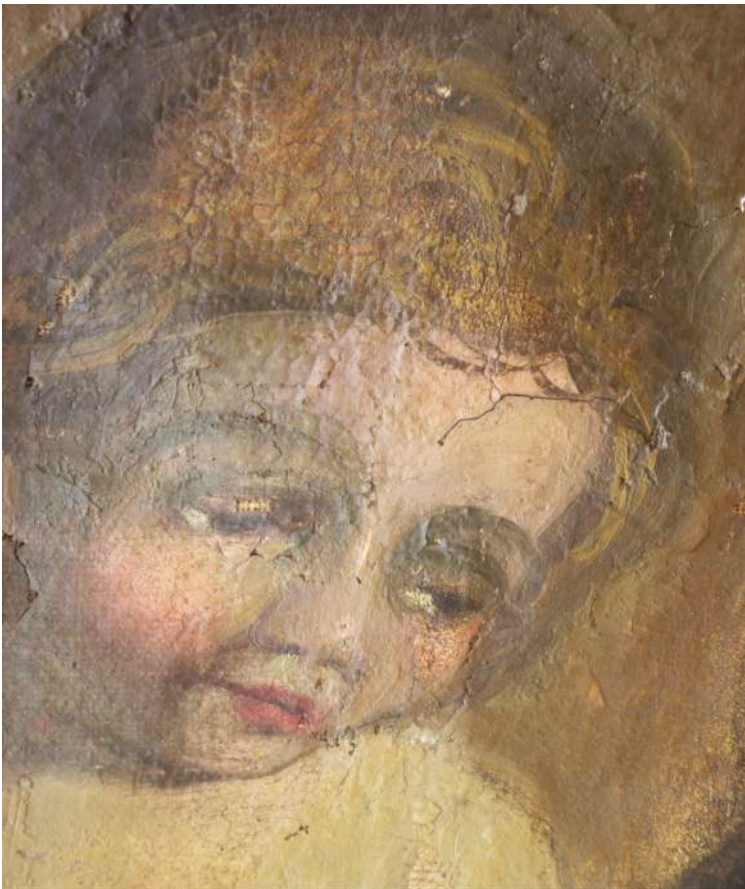
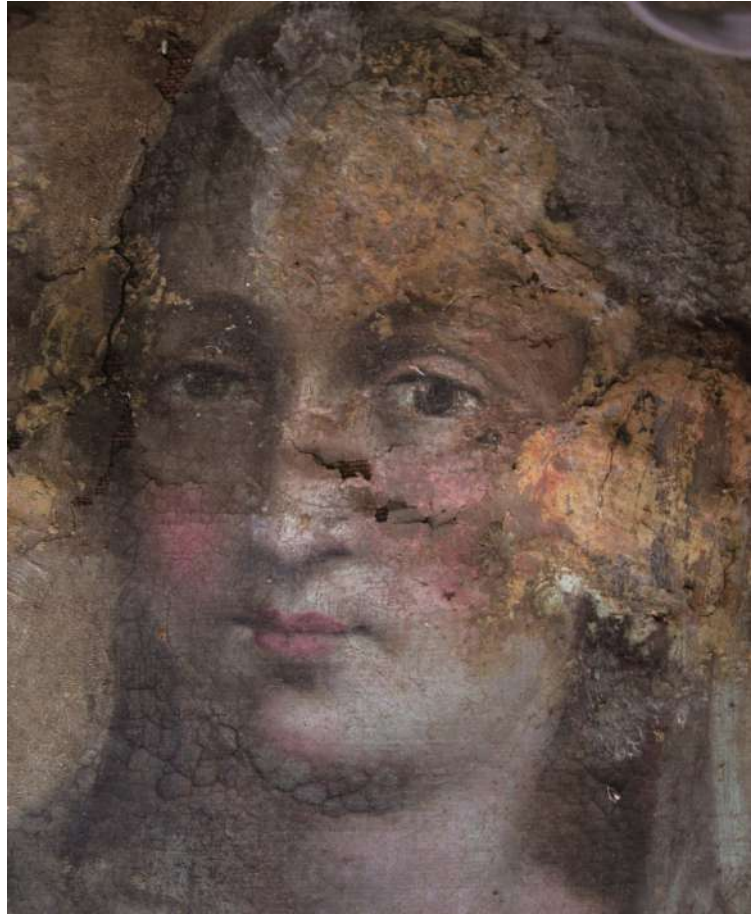
	Deformazione supporto		Bruciatura candela
	Abrasione e lacuna di pellicola pittorica		Lacerazione
	Decoesione pellicola pittorica		Ridipintura

N.B. L'intera superficie è interessata da più strati di ridipintura

ziano ad apparire nell'Italia centro-settentrionale già all'inizio del XVI secolo (Lorenzo Lotto, *Immacolata tra Sant'Antonio Abate e San Ludovico di Tolosa* della cattedrale di Asolo nei pressi di Treviso, datata 1506) nella quale si coniuga lo schema piramidale complessivo con una separazione – pur non netta – tra ambiente terreno (nel quale sono collocati i Santi) e divino (nel quale è sistemata la Vergine e gli angeli). Proprio alla *Madonna di Foligno* di Raffaello – magari attraverso qualche incisione – si rifanno le pose dei due Santi in basso: in particolare lo sguardo fisso sullo spettatore e il braccio destro sollevato con l'indice puntato verso l'alto sembra riprendere la medesima posa del San Giovanni Battista, mentre il Sant'Antonio Abate pare replicare la gestualità del San Girolamo della pala che l'urbinate realizzò per Sigismondo de' Conti, dopo che la sua casa di Foligno pur colpita da un fulmine rimase intatta. Differente invece è la matrice iconografica della Madonna, dei piccoli vividi ritratti dei cherubini e degli angeli musicanti, dipinti con espressioni sempre variate, per cui può essere individuata una più generica deriva-

zione ligure tardo cinquecentesca, già influenzata dalla scuola raffaellistica di Perin del Vaga, com'è il caso del *Battesimo di Cristo* della chiesa di San Giorgio di Dolceacqua (Imperia), datato 1582 circa e la pala della *Madonna con Bambino tra Santa Maria Maddalena e San Nicola di Bari* della chiesa di Santa Maria Maddalena a Genova, datata tra il 1623 e il 1624, per gli angeli; la *Madonna della Neve* del Santuario della Misericordia di Savona e la *Madonna con Bambino e San Giuseppe* in collezione privata a Genova, tutte opere assegnate a Bernardo Castello.

Ed è proprio dalla produzione degli anni Dieci e Venti del Seicento del pittore genovese, che – per stile, incarnati, composizione e aspetti formali – pare derivare quella sassarese, pur presentando evidenti cadute soprattutto nel San Girolamo – forse prodotto da qualche allievo meno dotato o da altro artefice che terminò la pala lasciata incompiuta – che comunque si rifà alla tradizione ligure della prima metà del XVI secolo, presentando i medesimi anamorfismi del *San Girolamo penitente* di Antonio Carpenino del Museo Civico Lia di La Spezia, datato



Dettagli del volto della Vergine e di quello del Bambino prima e durante la pulitura con, a sinistra, evidenziate le pesanti ridipinture e a destra la decoesione della pellicola pittorica originaria riemersa attraverso la pulitura e consolidata in fase di restauro



Stato di degrado della pellicola pittorica e del bordo basso del dipinto prima dell'intervento di restauro

attorno al 1540 (M. BARTOLETTI 1999, p. 114), da cui sembra pure ripreso il paesaggio d'ispirazione fiamminga sullo sfondo. Pur non conoscendo l'origine della pala sassarese, né avendo alcuna notizia storica in merito, è possibile ipotizzare una diretta committenza a Genova presso la bottega del Castello (furono infatti in quegli anni molte le commissioni alla sua bottega anche destinate fuori dal capoluogo ligure, R. SOPRANI 1768, p. 154) di qualche cittadino di origine ligure, che tra fine Cinque e primi Seicento dimorava a Sassari, esattamente quanto avvenne per la pala della cappella di San Bernardo della scomparsa chiesa dei Genovesi di Cagliari, commissionata da Bernardo Pulini, inviato da Andrea Doria nella capitale sarda nel 1635 (M. G. SCANO 1991, p. 106). Occorre sottolineare infatti come in Sardegna, soprattutto a Cagliari, già a partire dalla fine del XVI secolo la comunità ge-

novese si rafforzò, soprattutto a seguito dell'accordo tra Carlo V e Andrea Doria. Fu così che i rapporti commerciali e culturali tra l'isola e la Repubblica ligure si intensificarono. Tuttavia una svolta si ebbe all'inizio del Seicento con la costituzione nella capitale di un'Arciconfraternita e con la costruzione della chiesa, oggi scomparsa, dedicata ai Santi Giorgio e Caterina. Molte opere furono commissionate direttamente a Genova, mentre molti pittori, come Pantaleone Calvo, si trasferirono nell'isola dove tennero bottega (M. G. SCANO 1991, pp. 103-115).

Proprio la suddivisione spaziale della pala sassarese, dove si predilige l'area superiore, dedicata alla Vergine, deriva dalla concezione genovese: un esempio nell'isola è senz'altro la *Pala dell'Immacolata* della chiesa dei Cappuccini di Oristano, attribuito a Giovanni Carlone e datato al 1627-30, dove similmente a quella sassarese i Santi

si trovano genuflessi in basso separati al centro da un paesaggio, mentre nella parte alta trovano posto la Vergine attorniata da angeli, cherubini e nubi (M. G. SCANO 1991, p. 105).

Restauro

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento di restauro. Il dipinto, realizzato su un supporto in fibra naturale presenta, per le grandi dimensioni dell'opera, una cucitura centrale ben evidente tanto dal *recto* che dal *verso*. Sono altresì visibili lacerazioni del supporto distribuite in corrispondenza del gruppo degli angeli musicanti alla destra della Vergine, sul fondo e all'altezza del braccio destro del S. Girolamo. L'elevato numero di "toppe" di dimensioni e tessuti diversi, applicate sul retro con adesivi non idonei, rivela la presenza di strappi, lacune e abrasioni del supporto ben più estese di quanto apprezzabile dal *recto* dove le mancan-

ze risultavano nascoste da ampie zone di stuccature e ridipinture. Un ulteriore fattore di indebolimento della tela era dovuto a bruciature causate da candele un tempo posizionate troppo vicino all'opera, che hanno lasciato traccia in almeno sei punti simmetrici sull'opera: in alto sul viso di uno degli angeli musicanti, al di sotto della mano benedicente del bambino, alla destra della Vergine e in basso all'altezza delle teste dei due Santi. Le diverse aree interessate da strappi e lacerazioni risultavano suture ad ago e filo, prima dell'applicazione delle toppe di rinforzo al di sopra delle quali, sul retro, era stato uniformemente disteso uno strato di colore rosso bruno a pennello, probabile materiale a base di tempera grassa utilizzato erroneamente come sistema di consolidamento della fibra del supporto e, forse, per camuffare la presenza dei tanti tessuti applicati.



Tasselli di pulitura con stuccature improprie

Gli strati preparatori, visibili attraverso le aree di abrasione di pellicola pittorica sono di colorazione scura e rientrano nelle scelte classiche della tecnica pittorica di XVII secolo. In un solo caso, in corrispondenza del volto dell'angelo alla destra della Vergine con la cetera, la ripresa pittorica è stata eseguita in un precedente intervento direttamente sulla tela.

La pellicola pittorica risulta generalmente interessata dalla presenza di depositi grassi di natura carboniosa che si associano a spesse ridipinture ad olio diffuse sul fondo, sugli incarnati e sulle vesti. L'originaria pellicola pittorica del dipinto è occultata e mortificata dalla steccatura di grossolane pennellate che modificano fortemente i caratteri fisionomici delle figure, debordano dai margini delle lacune e nascondono ogni presenza del cretto originale: sono completamente ridipinti il naso e gli occhi del bambino, la parte

sinistra del volto della Vergine e il velo che le cinge il capo; l'intero volto di S. Girolamo con la sola esclusione dell'occhio sinistro e la gran parte della zona inferiore a contatto con la cornice. Le condizioni del colore risultano fortemente compromesse per gravi fenomeni di distacco dal supporto, abrasione della pellicola pittorica e fenomeni di irrigidimento dovuti agli effetti delle fiamme prodotte dalle candele che in molti punti hanno addirittura cotto la pellicola pittorica che risulta irrimediabilmente danneggiata.

Il telaio non risultava idoneo a supportare l'opera: oltre ad essere interessato da estesi attacchi di insetti xilofagi, risulta inaccettabile la struttura che, al di là dei due montanti verticali, delle traverse orizzontali e di insufficienti elementi obliqui posti in prossimità dei quattro angoli, non prevede alcun rompitratta "a croce" che consenta una corretta distribuzione del



Particolare del Sant'Antonio Abate dopo il restauro



Retro della tela durante e dopo l'intervento di restauro



peso della tela, né tantomeno un sistema di tensionamento angolare che garantisca il giusto sostegno al dipinto, che essendo di notevoli dimensioni potrebbe facilmente essere soggetto a fenomeni di rilassamento del supporto. La cornice, disassata e scardinata in corrispondenza dei quattro angoli, appare di colore uniforme grigio verde. Ad un'osservazione ravvicinata si intuisce al di sotto di questa ridipintura, la presenza di un motivo floreale eseguito su una base presumibilmente a gesso inciso con uno strumento appuntito.

Pulitura. Per la movimentazione dell'opera è stato necessario eseguire una velinatura in corrispondenza di tutte le zone interessate da fenomeni di decoesione e sollevamento di pellicola pittorica. Effettuati dei consolidamenti localizzati in corrispondenza delle zone a maggiore rischio di caduta di colore, si è poi proceduto alla pulitura del *recto*, rimuovendo delicatamente con pennellesse di setola morbide gli spessi strati di polvere accumulati nel tempo. Alternando poi continuamente fasi di consolidamento a fasi di pulitura

si è proceduto alla rimozione degli strati alterati o sovramesi con soluzioni di solventi organici puri e in miscela e ricorrendo a sostanze basiche per l'eliminazione delle tenaci ridipinture ad olio eseguite con tecniche mimetiche scorrette con la sola eccezione del volto dell'angelo musicante con la cetera alla destra della Vergine in cui una mano più felice ripropone i tratti del volto direttamente sul tessuto originale ormai privo tanto di colore che di preparazione. La fattura elegante e la testimonianza di un intervento che certamente in tempi moderni non sarebbe stato possibile riproporre lasciando, nell'eventualità della sua totale rimozione, una lacuna non più colmabile, ha indotto la Direzione dei Lavori ad una condivisibile scelta di mantenimento. L'eliminazione di ogni strato sovrameso ha svelato la presenza di ampie stuccature eseguite a gesso e colla e con l'aggiunta di materiali oleosi, certamente debordanti rispetto alle effettive dimensioni delle lacune; inoltre ha evidenziato l'effettivo stato del colore in molti punti abraso e decoeso. Alcuni particolari risultavano poi completamente

oscurati come ad esempio il cappello cardinalizio di S. Girolamo ora visibile alle spalle del Santo. In corrispondenza dei volti, là dove le ridipinture risultavano particolarmente estese, si è potuto a fatica recuperare ogni piccola porzione di colore originale, spesso sufficiente a restituire forza e dignità all'opera che proprio nei volti acquista uno straordinario vigore espressivo. La mano destra di S. Antonio Abate rivela, a pulitura ultimata, un chiaro pentimento in fase esecutiva: la posizione di alcune dita è stata poi in corso d'opera modificata dall'artista e, a seguito di puliture incaute, risultava troppo in evidenza tanto da distorcere l'anatomia e rendere difficile la lettura. Complessa si è poi rivelata anche la pulitura del *verso* dell'opera, procedendo alla rimozione delle toppe applicate sulla tela, dei residui di collanti utilizzati per la loro adesione, e l'assottigliamento della ridipintura rossa che avrebbe impedito la corretta penetrazione del consolidante necessario per restituire elasticità al supporto e garantire l'adesione del colore alla tela. Le condizioni precarie dell'opera non hanno però consentito l'eli-

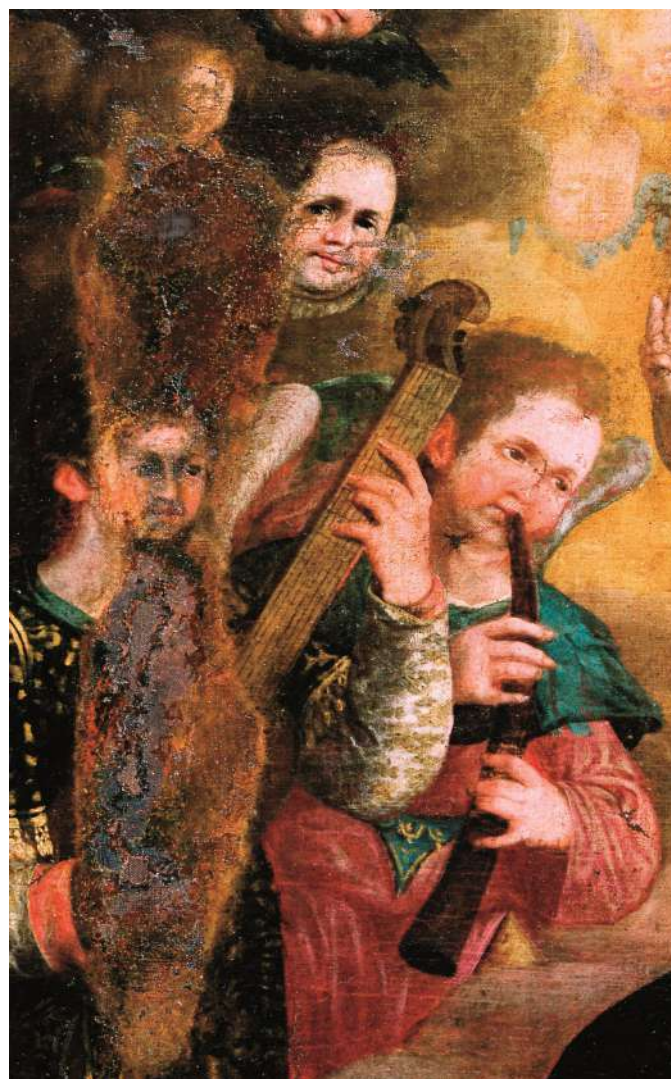
minazione totale in quanto la tela risultava sensibile all'acqua se utilizzata in grandi quantitativi; mentre l'uso di strumenti meccanici avrebbe ulteriormente causato stress al colore che già non risultava in buone condizioni.

Consolidamento. La tela trattata è stata consolidata su piano termico a temperatura e pressione controllata. Si è poi proceduto all'applicazione di fasce perimetrali per consentire il corretto tensionamento del dipinto sul nuovo telaio ad espansione angolare e all'esecuzione di inserti applicati con adesivo bicomponente e rinforzati con piccole porzioni di tessuto non tessuto in poliestere trattato ad adesivo termoplastico riattivato con termocauterio dal retro.

Reintegrazione. Applicato a pennello un sottile strato di vernice protettiva, si è proceduto alla revisione della pellicola pittorica abbassando di tono le molte abrasioni presenti ed eseguendo con la tecnica del tratteggio verticale la reintegrazione pittorica delle molte lacune. Risultano evidenti le tracce delle bruciature delle candele così



Gli angeli di sinistra prima e dopo l'intervento di restauro con in evidenza la bruciatura di candela



come molte delle risarciture della tela eseguite "testa-testa" sono state lasciate a vista nell'intenzione di non annullare nessun passaggio storico, sia pur traumatico, sull'opera. Con lo stesso principio la Direzione dei Lavori ha ritenuto di evidenziare i bordi inferiori del dipinto, che aveva subito gravi perdite, lasciando a vista il profilo originale della pittura risparmiato dalla risalita capillare ed evitando così una eccessiva reintegrazione.

Il dipinto che è stato protetto con una verniciatura finale a spruzzo lucida e opaca in rapporto 1:2, ha così recuperato la bellezza dei suoi timbri cromatici specie sul fondo dove il graduale passaggio dai gialli al verde intorno ai volti della Vergine (il cui orecchio risultava per altro coperto) e del bambino era completamente illeggibile, e la potenza della sua espressività

specie negli incarnati e nei volti che assumono la valenza di ritratti.

Cornice

La cornice, dopo la spolveratura, è stata disinfestata e pulita con miscele di solventi organici adatti applicati a tampone, con successiva rifinitura a bisturi necessaria alla rimozione degli strati di ridipintura rigonfiati. Al di sotto della colorazione recente si è recuperata una decorazione a finta radica arricchita agli angoli da preziosi motivi incisi sull'oro applicato a foglia. La traversa orizzontale inferiore rivela ormai una perdita quasi totale della cromia originale che persiste solo in pochi punti, tanto che, in un precedente intervento, fu ridipinta interamente nascondendo così la pregiata finitura. Le stucature, realizzate con un impasto di gesso di Bologna e colla di coniglio sono

state effettuate con l'applicazione del composto a pennello per strati e successiva lavorazione a bisturi ad imitazione dei motivi di intaglio, dopo aver realizzato sul verso un intervento di incollaggio con colle viniliche in corrispondenza dei punti di contatto angolari dei quattro listelli lignei. Le stucature trattate ad acquarello ad imitazione del tono della preparazione, sono state poi velate in prossimità delle decorazioni angolari realizzate in lamina d'oro, con stesure di colori micacei ad imitazione del tono del metallo e patinate con colori a vernice per restauro. Gli elementi lignei sono stati protetti con cera vergine naturale.

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD n. 20/00025694
R. SOPRANI, *Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi,*

Genova 1768, pp. 150-164; M. G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Storia dell'Arte in Sardegna, Nuoro 1991; M. BARTOLETTI, *Ai confini della Liguria: la Riviera di Ponente dal Finale a Ventimiglia*, in E. PARMA (ed.), *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Genova 1999, pp. 87-109; M. BARTOLETTI, *Ai confini della Liguria: la Riviera di Levante dalle Cinque Terre a Sarzana*, in E. PARMA (ed.), *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Genova 1999, pp. 111-117; G. B. FAEDDA, *Aspetti di iconografia musicale nelle fonti della Sardegna settentrionale*, tesi di laurea inedita, Università degli Studi di Sassari, a.a. 2009-2010.

Immacolata Concezione

Anonimo spagnolo o napoletano
sec. XVII (primi decenni)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

170x115 cm

provenienza e collocazione

Sassari, cattedrale S. Nicola

(seconda cappella a destra)

scheda storica

Alessandra Pasolini

scheda restauro

Valentina White

Al centro della grande tela devozionale campeggia la figura della Vergine, raffigurata come una giovane donna, sospesa tra cielo e terra, avvolta in un alone di luce; indossa una veste rossa ed un manto blu bordato in oro, il capo dai lunghi capelli sciolti sulle spalle – significanti la purezza immacolata di Maria – è coperto da un velo trasparente, lo sguardo dal dolce patetismo è rivolto verso il cielo da cui proviene un fiotto di luce che la illumina, le mani sono giunte in preghiera, i piedi poggiano sul crescente lunare e su una spessa coltre di nubi. Ai suoi piedi un bel paesaggio con i simboli lauretani che alludono alle diverse invocazioni della Vergine, nel cielo tra le nubi se attinenti alla sfera celeste, nel paesaggio se attinenti alla terra.

Questa bella immagine mariana mescola le caratteristiche iconografiche dell'Assunta e dell'Immacolata: alla prima appartengono lo sguardo rivolto verso l'alto e i colori delle vesti; alla seconda la raggiera di luce, la posizione delle mani e la falce di luna crescente ai suoi piedi, riferimenti alla Donna vestita di sole (Ap 12). Anche se manca la tradizionale e simbolica corona di dodici stelle, sostituita dalla raggiera intorno al capo, tuttavia altri elementi la caratterizzano come raffigurazione dell'*Immacolata Concezione* o *Purissima*, titolo usato soprattutto in territorio iberico: la Vergine infatti, *Tota Pulchra*, è circondata dai simboli tratti dal Cantico dei Cantici e dai libri sapienziali e

profetici, interpretati in chiave mariana ed in parte adottati dalle litanie lauretane sin dal tardo Cinquecento. Nel cielo si distinguono il sole (*Electa ut sol*) e la luna (*Pulchra ut luna*), ai lati la porta del cielo (*Ianua coeli*) e la porta chiusa (*Porta clausa*), immersi nel paesaggio sono emblemi della verginità di Maria il tempio (*templum Dei*), il cipresso (*cyprissus in monte*), la palma (*palma exaltata*), la rosa (*rosa in Jericho*), i fiori (*flos campi*), la fontana (*fons hortorum*), il giardino (*hortus conclusus*), lo specchio (*speculum sine macula*), la scala (*scala di Giacobbe*), il giglio (*lilium inter spinas*), il vaso prezioso (trasparente perché vuoto da voluttà e peccato) e l'olivo (*oliva speciosa*), immagini desunte da diversi testi biblici (*Sir* 24,13-14; *Ct* 4,15; *Sal* 87, 3). Ai suoi piedi il dragone è rappresentato come un mostro infernale a tre teste, una via di mezzo tra la mitologica Idra e il Cerbero dantesco; sulla destra una veduta urbana (la *Città di Dio*), una torre (*Turris davidica*), il pozzo (*Puteus aquarum viventium*).

Dal punto di vista stilistico l'allungamento della figura della Vergine e l'andamento ancora rigido e schematico delle pieghe delle vesti e del manto, distante dal naturalismo di matrice rinascimentale come dalla ridondanza barocca, collocano il dipinto nell'ambito di un Manierismo severo post-tridentino; anche dal punto di vista iconografico l'immagine si riallaccia ai modelli di età controriformata, rispondenti

alle esigenze devozionali di chiarezza, semplicità e decoro.

All'opera pittorica e letteraria di Francisco Pacheco (Sanlucero de Barrameda 1564, Siviglia 1654), si deve la codificazione dell'iconografia dell'Immacolata diffusa nel mondo iberico; egli attinge preferenzialmente ai testi biblici dell'Antico Testamento (la sposa o Sulamita del Cantico dei Cantici) e del Nuovo Testamento, in particolare la donna dell'Apocalisse (Ap 12, 1-12), mescolandone le caratteristiche. Pacheco non inventa un tipo nuovo ma opera una efficace sintesi delle diverse tradizioni precedenti e introducendo emendamenti teologicamente più appropriati, non utilizza più l'immagine della Madonna con il Bambino ma la visione di S. Giovanni evangelista a Patmos: una donna vestita di sole, senza il bambino, coronata di stelle e con la luna sotto i suoi piedi. Tale schema ricorre in tele come l'*Immacolata* del 1610 (palazzo arcivescovile di Siviglia e Università di Navarra a Pamplona), l'*Immacolata con Miguel del Cid* del 1619 (cattedrale di Siviglia) e l'*Immacolata con il committente Matteo Vazquez de Leza* del 1621 (collezione privata a Siviglia). Lo stesso pittore, su incarico del Tribunale dell'Inquisizione di cui era censore artistico, nel suo trattato, concluso nel 1638 ma pubblicato solo dieci anni dopo (1649), teorizza esplicitamente: «*Hase de pintar esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosissima niña, lindos*

y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro... Hase pintar con túnica blanca y manto azul... vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas comparadas en un círculo claro entre resplandores... Una corona imperial adorne su cabeza que no cubra las estrellas; debaxo de los los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacello claro, transparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible la media luna con las puntas abaxo...» (F. PACHECO 1649, pp. 482-483). Con minime varianti, questo fortunato modello iconografico si diffonde nel Seicento, giungendo pressochè immutato fino alla definizione del dogma alla metà dell'Ottocento. In realtà, è necessario osservare che l'Immacolata sassarese si discosta parzialmente dallo schema iconografico tracciato da Pacheco: innanzitutto la luna presenta le punte rivolte verso l'alto mentre Pacheco adotta la forma con le punte verso il basso, aggiornata alle scoperte astrologiche del gesuita sivigliano Luis de Alcazar (1554-1613), in secondo luogo la Vergine, come si confà ad una sposa ebrea, ha il capo velato diversamente da quanto suggerisce Pacheco che parla di lunghi e biondi capelli sciolti, tipicamente adolescenziali; lo sguardo della Madonna, inoltre, è rivolto al





Consolidamento della tela sotto vuoto sul piano termico

cielo anziché verso la terra, come richiesto dallo schema letterario. Quanto alla presenza del drago, la posizione di Pacheco non è del tutto chiara: se infatti nello scritto citato scrive che *El dragón, enemigo común, se nos había olvidado, a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original*, d'altro canto subito dopo confessa di non inserirlo volentieri, per non voler turbare (*embarazar*) la bellezza della composizione sacra con elementi maligni e diabolici. E' possibile giustificare le differenze iconografiche del dipinto del Duomo di Sassari rispetto al modello codificato dal pittore immacolista spagnolo con l'influsso dell'arte italiana. Peraltro è probabile che la diffusione di incisioni tardo-cinquecentesche

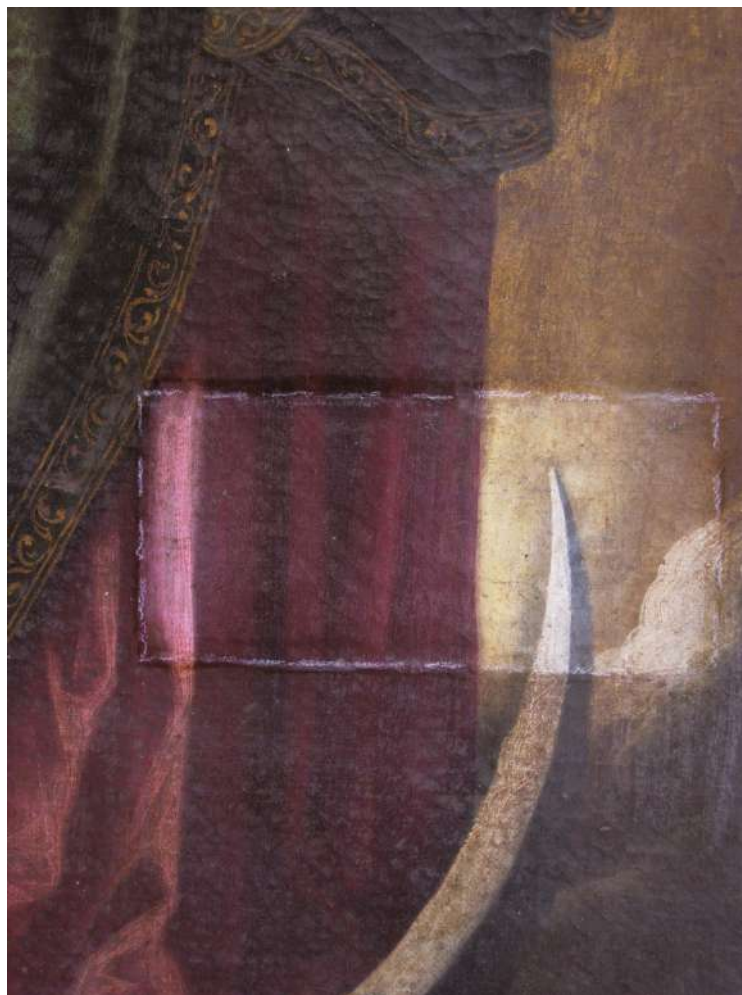
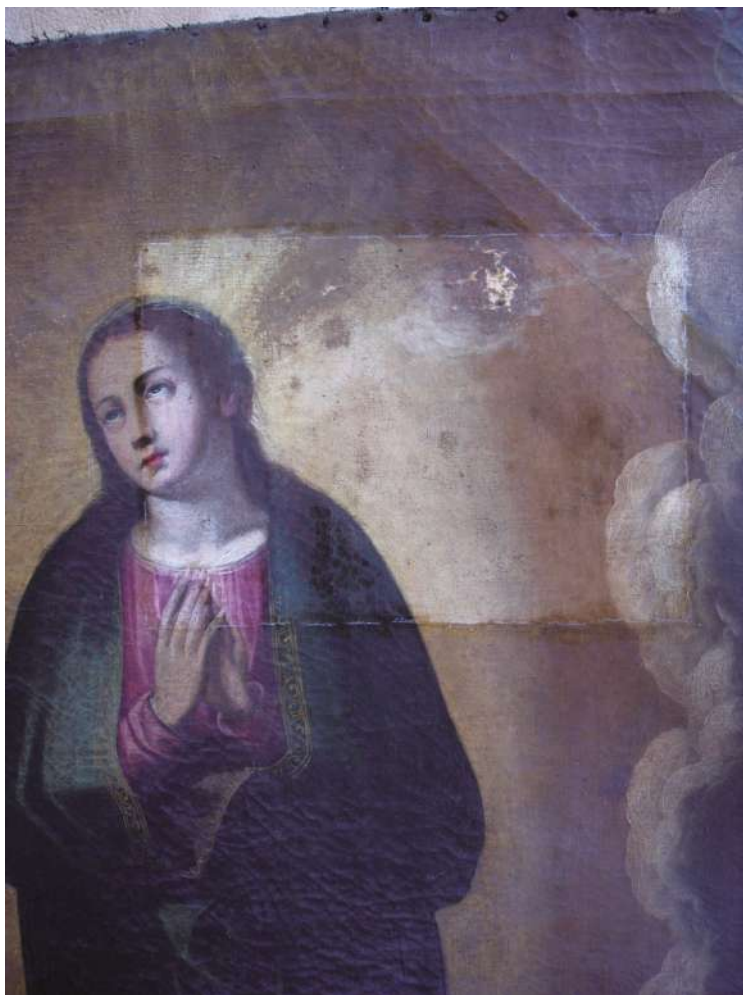
(come quella di Cornelis Cort da un'invenzione di Federico Zuccheri, impressa a Roma presso Antonio Lafrey nel 1574 e riedita nel 1576), l'attività madrilen dello stesso pittore (1585-89) e la conoscenza di opere quali l'*Immacolata* dipinta ai primi del Seicento da Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino (1568-1640) per i Gesuiti di Siviglia (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) o la *Tota Pulchra* eseguita dallo stesso artista intorno al 1615-20 per la chiesa parrocchiale di S. Domenico di Lepe (Huelva) abbiano influenzato l'iconografia della Vergine anche in territorio iberico. In tali immagini la Concezione di Maria – forse anche sotto l'influenza di una visione mistica di Santa Brigida, descrit-

ta nelle *Rivelazioni* – è messa in relazione con i misteri dell'Assunzione e Incoronazione, consequenziali alla maternità divina di Maria.

Occorre ricordare che nei territori iberici, ad opera soprattutto di Francescani, Mercedari e Gesuiti, si diffonde capillarmente una forte devozione popolare per l'Immacolata, osteggiata dai Domenicani ma sostenuta dallo stesso re di Spagna Filippo III che nel 1616 si appella per una definizione dogmatica al papa Paolo V, il quale nell'agosto 1617 proibisce di predicare pubblicamente o per iscritto contro l'opinione immacolista, decreto che nel maggio 1622 viene ampliato e confermato da Gregorio XV. Successivamente Urbano VIII abolisce la festa della Con-

cezione, ma nel luglio 1656 Alessandro VII concede alla Spagna il patronato dell'Immacolata. La festa di precetto viene reintegrata da Innocenzo X nel dicembre 1664 per la Spagna ed il culto viene allargato poi a Napoli il 17 settembre 1665, alla Sicilia e alla Sardegna il 24 ottobre, alle Fiandre e alla Borgogna il 24 ottobre dello stesso anno.

Tale fervore devozionale coinvolge profondamente anche la Sardegna: l'Università di Cagliari (in cui insegnavano numerosi Francescani e Gesuiti) nel 1626 sceglie come patroni l'Immacolata con i Santi Ilario, Eusebio e Lucifero, che ne adornano stemma e gonfalone; nelle corti generali del 7 marzo 1632, presiedute dal mercedario Gaspare Prieto, vescovo di Alghero



Tasselli di pulitura durante il restauro con evidenziate alcune lacune reintegrate maldestramente

e vicerè di Sardegna, il Parlamento sardo giura di professare, insegnare e difendere sempre il privilegio della Concezione Immacolata di Maria; nel 1637 il Consiglio Civico di Cagliari si pone sotto la protezione dell'Immacolata, invocata prima di ogni seduta con una preghiera speciale; infine nel 1656, anno della terribile epidemia di peste, viene rinnovato il voto solenne dei tre stamenti del Parlamento. Per sopperire alle spese della festa in onore dell'Immacolata, celebrata solennemente sia a Cagliari che a Sassari con un ottavario, Carlo II nel 1670 concede ai capitoli metropolitani di esigere una tassa di due denari sull'esportazione di cereali, farina e pasta. Numerose chiese sarde sono ancora oggi dedicate all'Immacolata, tra cui le cattedrali di Alghero e di Bosa, le parrocchiali d'Armungia, Barumini, Ghilarza e Serrenti, la cinquecentesca chiesa della Purissi-

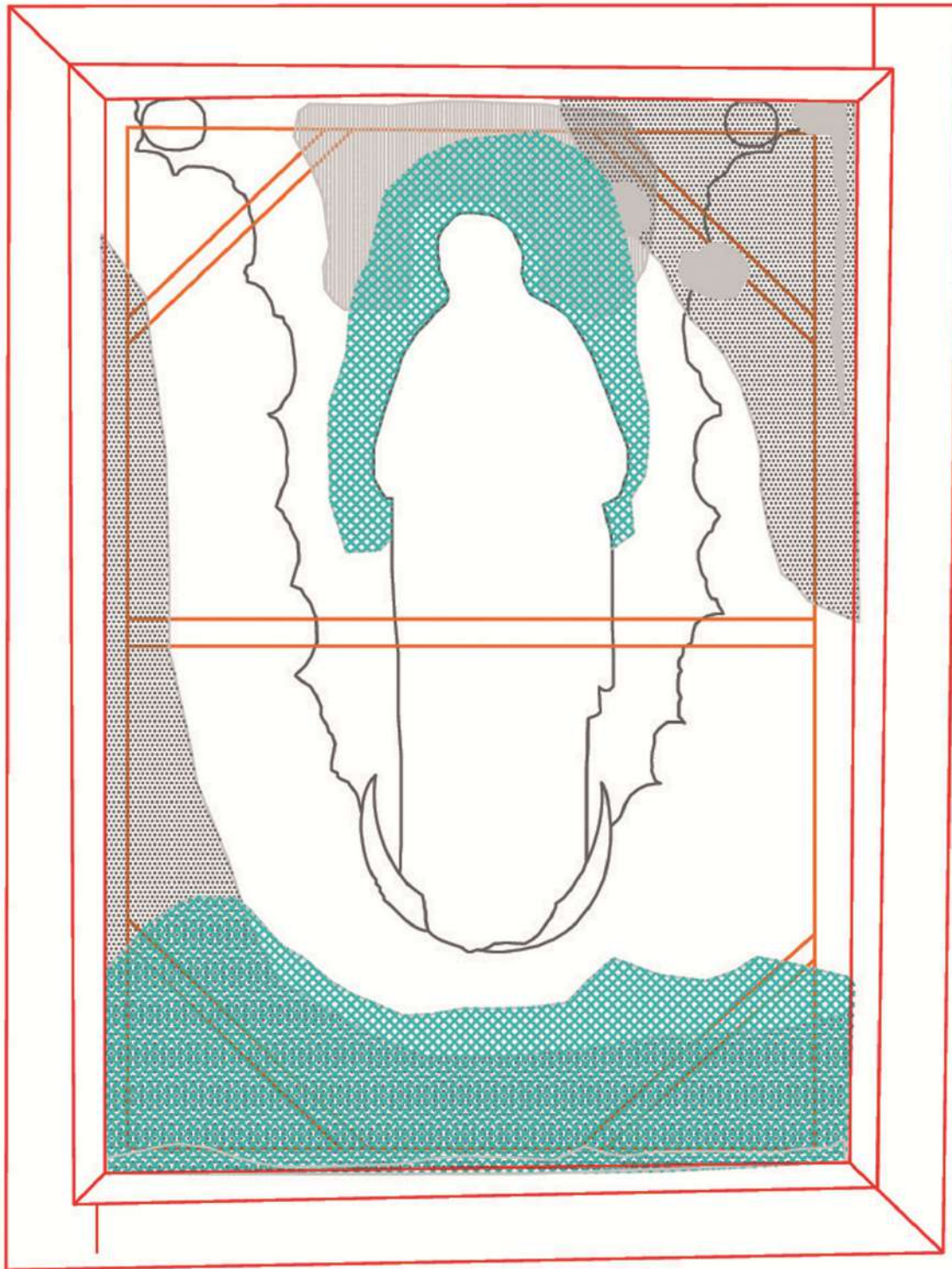
ma di Cagliari, quella gesuitica del Collegio di Iglesias, la chiesa cappuccina di Oristano mentre tanti sono i seminari isolani che l'hanno scelta come patrona. Le prime notizie documentarie su questo dipinto, che devo alla generosità di Marisa Porcu Gaias, sono piuttosto tarde. Nel 1752 del duomo sassarese sono inventariati nella sacrestia dei Canonici due *quadros grandes con sus marco medio, dorados y lisos, que representan uno la Virgen y el otro S. Rosolea*, e nella sacrestia dei Beneficiati un quadro della *Concezione* con cornice liscia, che faceva parte di un gruppo di tre grandi dipinti (ASDS, FC, serie M5, cc. 18 e 19v). Quasi certamente, quindi, la nostra Immacolata Concezione è da identificare con quest'ultima tela. L'ipotesi che si tratti di una copia è da escludere per il fatto che nella resa delle mani le dita, inizialmente più lunghe e affusolate, sono state modificate

nella loro struttura e nella stessa posa: siamo quindi in presenza di un pentimento, preciso segnale di autografia artistica. Tuttavia per il momento non è stato possibile individuarne l'autore. Poiché tuttavia stilisticamente non si rilevano elementi che lo colleghino allo specifico contesto pittorico isolano, si può ipotizzare che il dipinto sia stato importato nei primi decenni del Seicento, forse dalla Spagna o da Napoli, su commissione di qualche arcivescovo o prelado sassarese devoto alla Concezione Immacolata di Maria.

Restauro

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento di restauro. L'opera è realizzata su un supporto di fibre naturali ad armatura regolare e non eccessivamente serrata. Dal retro erano evidenti due grandi toppe applicate, in corrispondenza di vecchie lacerazioni presenti alla

destra del volto della Vergine, con adesivi di natura organica che avevano prodotto deformazioni sul davanti e provocato un generale irrigidimento della pellicola pittorica. Il dipinto risultava ancorato con chiodi a testa larga ormai interamente ossidati direttamente dal *recto* sul telaio, eseguito con un rompitratta centrale e rinforzato da elementi obliqui sui quattro angoli. Tale particolare sarebbe stato sufficiente a considerare il supporto ligneo non coevo, visto che le dimensioni della tela non consentivano di ripiegarla lungo il perimetro per un corretto fissaggio sul telaio. Il supporto risultava fragile anche a causa di un inefficace sistema di tensionamento che aveva provocato deformazioni visibili sulla pellicola pittorica sotto forma di evidenti impressioni della struttura lignea. L'angolo superiore destro risultava poi interamente distaccato dal telaio rendendo



Mappatura dello stato di degrado dell'opera prima del restauro

 Deformazione supporto	 Segno di impressione del telaio
 Abrasione e lacuna di pellicola pittorica	 Ridipintura
 Decoesione pellicola pittorica	

N.B. Su tutta la alterazione cromatica per ossidazione della vernice

così urgente un intervento di sostituzione del telaio non più funzionale a svolgere la sua funzione di sostegno all'opera. L'intonazione cromatica degli

strati preparatori, apprezzabile nei punti di abrasione del colore, era, come in gran parte della produzione pittorica su tela del XVII e XVIII secolo, rosso-

bruno e spesso era lasciata a vista dal pittore con una tecnica che, a risparmio, sfruttava la colorazione sottostante per la definizione delle zone d'ombra.

L'evidente spessore delle fibre della tela originale contribuiva a rendere la superficie pittorica scabra pur se la pennellata fluida non raggiungeva mai caratteristiche di notevole compostità.

La qualità della pittura risultava compromessa dalla presenza di spessi strati di vernici ossidate che alteravano fortemente i toni originali del dipinto, ingiallendo incarnati e bianchi e producendo un evidente viraggio in verde dei toni azzurri del manto della Vergine. Erano presenti ampie zone di ridipintura, concentrate soprattutto sul fondo a destra del volto e in corrispondenza delle lacerazioni del supporto, che avevano richiesto, in un precedente intervento, l'applicazione di diverse toppe. Piccole lacune e porzioni estese di abrasioni pittoriche erano visibili soprattutto in prossimità del margine inferiore, ma riguardavano essenzialmente vecchie stuccature e non parti di colore originale. Molti dei preziosi dettagli iconografici che contribuiscono ad illustrare il tema della Vergine Immacolata risultavano difficilmente leggibili per i consueti effetti dell'ingiallimento e alterazione delle vernici protettive e per la presenza di depositi spessi di natura grassa che interessavano l'opera. Così come il particolare dei due angeli riprodotti in scala minuta alla destra e alla sinistra della Vergine sembrava confondersi con l'intonazione ocre del fondo. La pellicola pittorica era generalmente densa ma fluida e la tavolozza dell'artista prevedeva l'uso della lacca rossa per la definizione dell'abito della Madonna come vorrebbe la tradizione iconografica più fedele. La bordatura del pannello azzurro era poi profilata da decori in foglia d'oro eseguiti con la tecnica della missione applicata a pennello e necessaria all'adesione della lamina metallica. Quasi tutta la superficie risultava fortemente sbiancata proprio per effetto dei depositi di polvere stratificati sull'intero dipinto che mostrava una crettatura piuttosto evidente accentuata anche a causa dell'irrigidi-



Particolare degli attributi dell'Immacolata e del paesaggio sullo sfondo dopo l'intervento di restauro

mento del tessuto di supporto.

Pulitura. Dopo una prima spolveratura che ha permesso la rimozione dei depositi incoerenti di particellato atmosferico, l'esecuzione di tasselli ha consentito di mettere a punto un sistema di pulitura a tampone che, utilizzando diverse miscele di solventi organici ha reso possibile la rimozione degli strati di vernici ossidate e dei vecchi ritocchi alterati pur se eseguiti in tempi piuttosto recenti. La rimozione delle sostanze sovramesse ha restituito all'opera una qualità cromatica notevole, evidenziando i corretti contrasti cromatici nell'uso dei forti azzurri del manto, del bianco della mezza luna e della lacca della veste. Gli incarnati sono eseguiti per piccoli tocchi di pennellate fini giustapposte sfruttando, per i punti d'ombra, il tono caldo e intenso della preparazione.

Consolidamento. Per quanto non fossero così evidenti fenomeni di distacco tra strati preparatori, pellicola pittorica e supporto, l'intervento di consolidamento è stato considerato necessario per sanare le problematiche dovute al forte irrigidimento del tessuto di supporto causato anche da un cattivo ed inefficace sistema di ancoraggio del dipinto al telaio ligneo. Rimossi così con cura i chiodi in ferro dal *recto* del dipinto, ed eliminate con l'ausilio di bisturi le toppe dal retro e ogni residuo di adesivo non idoneo, la tela, posta sul piano termico è stata consolida-

ta. Il sistema sotto vuoto e la possibilità di controllare il grado di temperatura stabilito per il piano, hanno permesso di attutire quei segni di impressione del telaio sulla pittura che ne disturbavano la corretta leggibilità, oltre a restituire la giusta elasticità al supporto e ad assicurare il colore là dove le cretture troppo evidenti lo ponevano a rischio di caduta. Sono state poi applicate strisce perimetrali di tessuto necessarie all'esecuzione del corretto sistema di inchiodatura sul nuovo telaio, le cui dimensioni sono state calcolate sulla base della cornice entro la quale l'opera andava comunque reinserita. Gli strappi e le lacerazioni sono state saturate con inserti applicati all'armatura della tela originale con adesivi bicomponenti riattivabili a caldo e rinforzate con piccole toppe di tessuto poliestere.

Reintegrazione pittorica. Proseguendo alla rimozione delle vecchie stuccature in prossimità delle lacune, dopo aver applicato a pennello uno strato di vernice a scopo protettivo, sono state colmate le mancanze con un impasto di colla di coniglio e gesso di Bologna opportunamente rasato a bisturi. Realizzate delle basi di colorazione simile a quella degli strati preparatori con acquerelli, si è proceduto con la reintegrazione pittorica a velature delle abrasioni e a tono delle lacune con colori a vernice per restauro. In ultimo il dipinto è stato protetto con una miscela di vernici lucide e opache in

rapporto 1:2 applicata a spruzzo.

Cornice

Presenta un raffinato intaglio nei bordi e una decorazione in oro di tipo floreale che arricchisce i quattro elementi lignei. Vecchi attacchi di insetti xilofagi ne hanno indebolito la struttura che però, al di là delle necessarie operazioni di disinfestazione e consolidamento, mantiene una sua buona leggibilità e funzionalità pur se l'elemento orizzontale superiore risulta fortemente deformato. Dopo un'accurata spolveratura, la superficie è stata trattata con un idoneo antitarlo, pur in assenza di attacchi di insetti xilofagi attivi prima di procedere con la revisione della pellicola pittorica e delle dorature. A pulitura ultimata si è potuto constatare quanto gli elementi lignei di cui è composta siano stati evidentemente tagliati e ridotti per l'inserimento del dipinto. Questo dato è confermato da due fattori: in primo luogo i motivi decorativi in oro che generalmente sono distribuiti sul legno secondo principi di simmetria risultano avere un andamento scomposto; in secondo luogo l'angolo superiore destro e quello inferiore sinistro presentano un taglio obliquo insolito, segno di un'evidente operazione di riduzione dimensionale e non rilevato nei due restanti angoli dove il sistema di assemblaggio risulta diverso anche nel rispetto della decorazione pittorica. La struttura nel suo insieme, i motivi decorativi, la fascia ad ovuli e dentelli richiamano

fortemente la cornice del *S. Biagio* dove però nei tre lati superstiti si riscontra una finezza d'intaglio e di rapporti volumetrici che la rendono con buona probabilità prototipo per l'esecuzione ripetuta di ulteriori cornici di analogo modello.

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD n. 20/00025656

F. PACHECO, *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla 1649; E. TORMO, *La Inmaculada y el arte español*, Madrid 1915; G. PINNA, *Il culto dell'Immacolata in Sardegna*, Cagliari 1954; G. PIRAS, *Storia del culto mariano in Sardegna*, Cagliari 1961; S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, «Cuadernos de Arte e Iconografía», I, 2 (1988), pp. 3-127; M. G. SCANO, *Pittura e Scultura del '600 e del '700*, Storia dell'Arte in Sardegna, Nuoro 1991; M. F. PORCELLA, A. PASOLINI, *Fondamenti teologici dell'iconografia dell'Immacolata e alcune esemplificazioni nell'arte sarda*, in «Biblioteca Francescana Sarda» X (2002), pp. 213-259; A. I. MELÉNDEZ ALONSO (ed.), *Inmaculada, Catedral de la Almudena* (catalogo della mostra), León 2005; G. MORELLO, V. FRANCA, R. FUSCO (edd.), *Una donna vestita di sole, l'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri* (catalogo della mostra), Roma-Milano, 2005.

Santa Rosalia intercede per Palermo
Monogrammista GDAP
sec. XVII (secondo quarto)

tecnica e supporto
Olio su tela
dimensioni
136x185 cm
provenienza e collocazione
Sassari, cattedrale S. Nicola
(quarta cappella a sinistra)

scheda storica
Alma Casula
scheda restauro
Valentina White



62

Il dipinto prima dell'intervento di restauro

Il recente restauro ha permesso la corretta identificazione della Santa raffigurata nel dipinto, erroneamente individuata fino a quel momento come Santa Chiara o Santa Rosa da Viterbo e di riconoscerlo fra quelli presenti nell'Inventario del Duomo di Sassari stilato nel 1752: *dos quadros assi biengrandes con sus marcos medio dorados y lisos que representen uno la Virgen y el otro S.ta Rosolea* (ASD, FC, serie M5, c. 18r/v). Il culto di Santa Rosalia in Sicilia è attestato a partire dalla fine del XII secolo e ogni qual volta

si verificarono delle terribili pestilenze, come nel 1348, 1474, 1575, 1624, la devozione per la taumaturga conobbe un'accentuazione che si manifestò anche con l'attribuzione del suo nome alla quasi totalità dei nati nel 1575, come attestano i registri di battesimo.

Le varie versioni della leggenda della sua vita ne collocano la nascita nella prima metà del XII secolo. Suo padre, il duca Sinibaldi, vassallo di Ruggero II d'Altavilla, era insignito della signoria di Sierra Quisquina e del Monte delle Rose, territori

posti tra Palermo e Agrigento; la madre, Maria Viscardi, apparteneva ad una nobile casata discendente dalla stirpe di Carlo Magno. Educata ad una osservante vita religiosa, visse gli anni giovanili alla corte normanna come damigella d'onore della regina Margherita, moglie di Guglielmo I d'Altavilla.

Pare che prima di approdare alla durezza della vita eremitica, avesse intrapreso la vita conventuale nell'Ordine benedettino, oppure in quello basiliano (e con questo abito appare spesso raffigurata), costituito da monaci

cattolici di rito bizantino. Questa seconda ipotesi parrebbe suggerita da un'iscrizione rinvenuta presso lo scomparso monastero greco del Santissimo Salvatore di Palermo.

La ricerca della solitudine e del raccoglimento la spinsero verso la vita contemplativa e ascetica, indirizzandola verso l'esperienza eremitica nella Sierra Quisquina, dove per dodici anni visse in una grotta piccola e buia nascosta dalla folta vegetazione, con una croce ed un rosario come unici ornamenti. Forse a causa di una rivolta antinormanna, nel corso della quale il padre fu ucciso e lei perse tutti i suoi possedimenti, Rosalia si spostò in una grotta nei pressi di Palermo sul Monte Pellegrino, concessogli dalla regina Margherita, e definito da Goethe "il più bel promontorio del mondo". La sua vita condotta in santità e rinuncia ebbe termine in solitudine a soli trentacinque anni il 4 settembre 1160.

Il culto dei palermitani fu immediato e già nel 1196, se ne ha testimonianza in un documento dell'imperatrice Costanza. L'immagine di Rosalia, che la raffigura con il capo cinto da una corona di rose, è distinguibile nella sacra icona datata 1170 conservata nella chiesa bizantina della Martorata di Palermo, oltre che nella più tarda tela, risalente al 1464, della chiesa di S. Stefano di Quisquina.

Le ricerche del suo corpo, svolte a più riprese nei secoli successivi, non avevano mai dato alcun risultato fino al ritrovamento dei





VINCENZO LA BARBERA, *Santa Rosalia intercede per la fine della peste*, Palermo, Museo Diocesano (1624)



ANTON VAN DYCK, *Santa Rosalia che intercede per Palermo*, Palermo, Palazzo Abatellis (1624 circa)

suoi resti sul monte Pellegrino, avvenuto in seguito all'apparizione della Santa ad una devota, il 15 luglio 1624, in concomitanza con il diffondersi di un'epidemia di peste nella città.

All'epoca era arcivescovo di Palermo il genovese Giannettino Doria (1573-1642), figlio del principe di Melfi Giovanni Andrea Doria. Educato in Spagna e nominato cardinale per volere del re Filippo III nel 1609, si era insediato a Palermo, legandosi al blocco di potere composto dalla nuova nobiltà spagnola e dalla classe mercantile vicina agli interessi politici e finanziari di casa Doria e della Nazione genovese in Sicilia. Nel 1610 ricoprì l'incarico di presidente del Vicereame, nomina che gli fu rinnovata nel 1624 per sostituire il principe Emanuele Filiberto di Savoia, morto di peste, e in questa veste si adoperò con tutti i mezzi per soccorrere la città prostrata dall'epidemia.

Dopo il ritrovamento dei resti sul monte Pellegrino, che già la devozione popolare identificava con quelli di Santa Rosalia, l'arcivescovo si mosse con molta prudenza incaricando una commissione di medici della loro

ricognizione scientifica, che non diede l'attesa risposta.

La pressione della devozione popolare e degli Ordini religiosi lo spinsero a nominare una nuova commissione composta da medici e teologi che ne dichiararono l'autenticità il 22 febbraio dell'anno successivo. Il 7 giugno 1625 si svolgeva una grandiosa processione con il corpo della Santa, in una Palermo scenograficamente trasformata da monumentali macchine barocche, allestite dalle corporazioni e dalle Nazioni, e i palermitani, riconoscenti per l'invocato miracolo, onorarono la Santa con una grande manifestazione di fede e di giubilo, *il fistin*, che ancora oggi si celebra con grande fasto e concorso di devoti.

Tra questi apparati effimeri spiccava il grandioso *Arcus Genuensium Nationis*, eseguito su progetto dell'artista d'origini liguri Vincenzo La Barbera (Termini Imerese 1577 c.-1642), caratterizzato dalla presenza del simulacro della Santa sul fornice dell'arco sopra lo stemma della repubblica marinara, che ne codificò l'iconografia come vergine romita. Nel frattempo la peste cessò e Rosalia fu procla-

mata patrona della città. Già a partire dal 1624 la "proliferazione" delle immagini dipinte, incise, scolpite della Santa fu straordinaria. L'iconografia più diffusa, che è pure quella adottata nel dipinto del duomo sassarese, si riferisce al suo romitaggio: viene rappresentata come una bellissima giovane dai capelli sciolti, vestita con un saio da penitente, spesso in orazione nella sua grotta, accanto a lei il crocifisso e un teschio, simboli di preghiera e di meditazione. Suoi attributi specifici sono la corona di rose ed il giglio simbolo di verginità.

Inginocchiata davanti alla Madonna la rappresentò Anton Van Dyck nella stupenda pala per l'altare maggiore dell'oratorio palermitano di Nostra Signora del Rosario. Van Dyck era giunto a Palermo da Genova su invito del principe Emanuele Filiberto nel luglio del 1624, proprio pochi giorni prima del ritrovamento del corpo della Santa, quando la pestilenza aveva cominciato a diffondersi. L'Arciconfraternita del SS. Rosario gli commissionò il dipinto che il maestro portò a compimento dopo il suo ritorno a Genova nel

1625. Durante il suo soggiorno a Palermo il pittore fiammingo aveva eseguito alcuni altri dipinti, con suggestive immagini della Santa che intercede per Palermo appestata, tra cui uno, oggi custodito a Palazzo Abatellis e un altro a Houston, che si rifanno al prototipo iconografico di Vincenzo La Barbera del Museo Diocesano di Palermo, da cui deriva anche la nostra iconografia. Altri li eseguì forse dopo il suo ritorno a Genova, poiché la devozione per la "Santuzza" si diffuse immediatamente anche in Liguria, sia per gli strettissimi rapporti esistenti tra i genovesi di Palermo e la madrepatria, che per il grande fascino devozionale esercitato da una nuova potente figura di protettrice contro il flagello della peste. E infatti è in coincidenza con il periodico ritorno della pestilenza che il culto della Santa si affermò sul territorio ligure e come vedremo anche sardo.

Il più noto dipinto con Santa Rosalia, assegnato a Geronimo Gerardi (Anversa 1595 - Trapani 1648) appartenente alla Nazione "Alemanorum et Flamingorum", conservato presso la quadreria della Banca Carige, giunse probabilmente da Palermo a Genova tramite i Doria; proviene infatti dal palazzo del marchese Giorgio di via Garibaldi a Genova.

Rosalia (il cui nome significa Rosa lilia, cioè rosa e gigli) fu inserita nel martirologio Romano da Papa Urbano VIII nel 1630. Sul monte Pellegrino venne eretto un Santuario, e la Santa divenne patrona di tutta la Sicilia.

Il pregevole dipinto della cattedrale di Sassari propone l'iconografia più consueta di Rosalia in abiti da eremita (in piedi vestita con un umile saio da pellegrina stretto dal cordone dal quale pende il rosario, il capo coronato di rose e lo sguardo rivolto verso una coppia di angioletti che le offrono un cesto di rose) collocata in primo piano al centro di un ampio e profondo sfondo paesaggistico in prossimità della sua grotta. Al suo fianco, di scorcio, il crocifisso, mentre



Sopra stuccature delle piccole lacune e della piegatura centrale, a destra tasselli di pulitura

il teschio, appoggiato su un libro aperto e privo di frecce (simbolo della peste), è adagiato su un prato, brano di raffinata raffigurazione naturalistica.

Sullo sfondo si scorge il golfo di Palermo orlato da un castello e la raffigurazione a volo d'uccello della città moderna, serrata entro il nuovo sistema bastionato delle mura che trovava ai due estremi cardinali due monumentali episodi di grande rilevanza architettonica: il Palazzo Reale e il Castellammare. La cittadina risulta raffigurata dopo la rettifica urbanistica apportata con la creazione del Cassaro, grande arteria mediana aperta fino al mare nel 1581 e dotata di due nuove porte: Porta Nuova, in prossimità del Palazzo Reale, e Porta Felice verso il mare. La quiete che pervade la composi-







zione trova il suo apice nella serena espressione del volto della Santa, pervasa dalla luce calda e soffusa del tramonto che crea ombre attenuate, mai nette e violente. La sua figura acquista solennità dalla ferma gestualità e dall'equilibrata definizione delle vesti, unicamente rilevate da pieghe che esaltano con discrezione la consistenza del giovane corpo sottostante.

Il dipinto, impostato sul calibrato cromatismo dai toni bassi e bruni, è illuminato dagli incarnati rosacei, unica accensione cromatica del dipinto, caratterizzato da una pennellata fluida raggrumata in tocchi corposi in alcune parti del saio, della capigliatura e delle rose. Raggiunge effetti di grande vividezza nella raffigurazione naturalistica della fessurazione della corteccia del





Mappatura dello stato di degrado dell'opera prima del restauro

	Deformazione supporto		Segno di impressione del telaio
	Abrasione e lacuna di pellicola pittorica		Lacerazione
	Decoazione pellicola pittorica		Ridipittura

N.B. Depositi superficiali coerenti su tutta la superficie

tronco sul quale poggia il crocifisso, vivacizzato da bruni aranciati e reso con rapide e sicure pennellate che costruiscono con particolare intensità realistica il laccio che lo sostiene al tronco, quasi un grumo di riflessi dorati. Di grande effetto le veloci lumeggiature che scandiscono i riflessi dei vaghi del rosario, del cordone, e la minuziosa resa dei fiori, della vegetazione e delle fronde degli alberi arricchite da brevi tocchi luminosi, mentre con una pennellata soffice, appena intrisa di luce, è resa la capigliatura vezzosamente spumeggiante della Santa.

L'intimità della composizione, nonostante l'ampiezza dell'orizzonte, la disposizione della luce, che avvolge in un'aura calda la Santa, invitano alla meditazione e rispondono ad esigenze devozionali controriformate.

Il tema iconografico si presta ad innumerevoli, stringenti raffronti con le immagini di Rosalia, elaborate da Van Dyck e dai suoi epigoni durante il secondo

e terzo quarto del '600. In particolare la posa della Santa e l'eloquente gestualità, nonché la precisione descrittiva della veduta a volo d'uccello della città di Palermo e del Monte Pellegrino, testimoniano l'appartenenza del dipinto all'ambito culturale siciliano, specificatamente a quello palermitano, e l'afferenza dello stesso alla temperie artistica della capitale vicereale di Sicilia della metà del XVII secolo. I caratteri formali e il peculiare linguaggio pittorico, esibiti dall'anonimo monogrammista, che mostrano una ricercata sintesi tra stilemi tardo manieristi ed esecuzione pittorica sciolta e impressionistica, sono ulteriori elementi a supporto dell'ipotesi che possa trattarsi di un pittore fiammingo operante nell'Italia meridionale, segnatamente in Sicilia, la cui cultura visiva è ricca di riferimenti alla coeva pittura genovese e ai modelli pittorici del Maestro di Anversa, cui si deve l'ideazione dell'icona ufficiale della Santa

patrona di Palermo. Questi elementi inducono a proporre la paternità dell'opera ad un pittore fiammingo, ancora anonimo che si firma con la sigla in legatura GDAP in basso a sinistra, in luogo di quella avanzata sia dalla Scano nella scheda citata, che dal Desole (P. DESOLE 1977, p. 94) che lo attribuiscono a pittore probabilmente spagnolo, di buona scuola, operante intorno alla metà del Seicento.

La presenza del culto della Santa in Sardegna è dovuta probabilmente alla numerosa e storica presenza genovese sia a Sassari che a Cagliari, dove la municipalità già nel XIV secolo, in occasione di una delle ricorrenti pestilenze, eresse un piccolo oratorio in suo onore.

Dalla stessa chiesa potrebbe provenire la grande tela del primo quarto del XVIII secolo densa di richiami alla cultura napoletana e oggi conservata all'Ospedale Civile di Cagliari (cm. 340x208), da Maria Grazia Scano attribuita a Giacomo Alto-

monte e a Francesco Solimena, e considerata dalla stessa tra i dipinti più convincenti dell'artista napoletano (M. G. SCANO 1991, p. 226-227). A Sassari presso la chiesa barocca della SS. Trinità, nella cappella della Confraternita della Santa Croce si conservano, in pessime condizioni, due dipinti ad olio su tela che la ritraggono: il primo – dubitativamente attribuito a scuola romana di fine '600, primo '700 – raffigura la Santa incoronata dal Bambinello stretto fra le braccia della madre (scheda ICCD n° 20/00025557), il secondo invece rappresenta un'inedita Comunione di S. Rosalia.

Nella stessa città la chiesa seicentesca di S. Andrea al Corso, sede della Confraternita del SS. Sacramento, composta in prevalenza da liguri di origine corsa, campeggia la bella pala d'altare di scuola genovese che la ritrae in adorazione della Madonna del Rosario in compagnia di S. Biagio e S. Rocco, potenti Santi protettori dal contagio della peste.

Restauro

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento di restauro. Il dipinto risulta realizzato su una tela ad armatura spessa e irregolare che presenta una cucitura centrale. Non si rilevavano presenze di strappi o lacerazioni, mentre per difetti di ancoraggio della tela al telaio si evidenziavano deformazioni a tenda che avrebbero potuto provocare sollevamenti e cadute di colore. Gli strati preparatori spessi e uniformi si rivelavano, attraverso le zone di abrasione superficiale, di colorazione rosso bruna.

La pellicola pittorica certamente resa scura per la presenza di strati sovrapposti di patinate ossidate è realizzata con finezza. La zona centrale presentava una curiosa assenza di colore quasi fosse caduta per effetto di una forzata piegatura cui l'opera, conservata priva di telaio, sarebbe stata a lungo sottoposta. Le probabile perdite di colore origi-

nale potrebbero essere state poi regolarizzate artificialmente tanto da risultare definite così come appare dalle immagini precedenti il restauro.

In corrispondenza di questa mancanza che per circa 3 cm. di larghezza attraversava verticalmente l'intero dipinto, in un intervento precedente doveva essere stata realizzata una ridipintura eseguita direttamente sul supporto in tela senza colmare la lacuna con alcun impasto.

Pulitura. Dopo una prima spolveratura, che ha permesso la rimozione dei depositi incoerenti di particolato atmosferico, l'esecuzione di tasselli ha consentito di mettere a punto un sistema di pulitura a tampone che, utilizzando diverse miscele di solventi organici ha permesso la rimozione degli strati di vernici ossidate e dei vecchi ritocchi alterati pur se eseguiti in tempi piuttosto recenti.

La rimozione delle sostanze sovramesse ha restituito all'opera una qualità cromatica notevole, dando piena leggibilità anche a quelle zone in ombra alla destra della Santa in preghiera.

Gli incarnati sono eseguiti per piccoli tocchi di pennellate fini giustapposte sfruttando, per i punti d'ombra, il tono caldo e intenso della preparazione e certamente appaiono indeboliti a seguito di precedenti puliture eseguite con sostanze troppo aggressive.

Sono evidenti alcuni pentimenti che riguardano il piede, la mano e l'ovale della Santa così come il drappo rosso che cinge il corpo di uno dei due angeli sulla destra della composizione.

Consolidamento. Per quanto fenomeni di distacco non fossero così evidenti tra gli strati preparatori, pellicola pittorica e supporto, l'intervento di consolidamento è stato considerato necessario per sanare le problematiche dovute al forte irrigidimento del tessuto di supporto causato anche da un cattivo ed inefficace sistema di ancoraggio del dipinto al telaio ligneo. Rimossi così



Particolare della porzione in basso a sinistra con la sigla dell'autore "GDAP"

con cura i chiodi in ferro dal *recto* del dipinto ed eliminate con l'ausilio di bisturi le toppe dal retro e ogni residuo di adesivo non idoneo, la tela, posta orizzontalmente sul piano termico è stata trattata con un consolidante termoplastico applicato a pennello. Il sistema sotto vuoto e la possibilità di controllare il grado di temperatura stabilito per il piano, hanno permesso di eliminare o attutire quei segni di impressione del telaio sulla pittura che ne disturbavano la corretta leggibilità, oltre a restituire la giusta elasticità al supporto e ad assicurare il colore là dove le cretture troppo evidenti lo ponevano a rischio di caduta.

Intervento sul supporto e sostituzione del telaio. Sono state poi applicate strisce perimetrali di tessuto necessarie all'esecuzione del corretto sistema di inchiodatura sul nuovo telaio, le cui dimensioni sono state calcolate sulla base della cornice entro la quale l'opera andava comunque reinserita.

Stuccatura delle lacune e reintegrazione pittorica. Dopo aver applicato a pennello uno strato di vernice a scopo protettivo, sono state colmate le mancanze con un impasto di colla di coniglio e gesso di Bologna opportu-

namente rasato a bisturi. Realizzate delle basi di colorazione simile a quella degli strati preparatori con acquerelli, si è proceduto con la reintegrazione pittorica a velature delle abrasioni e a tono delle lacune con colori a vernice per restauro, adottando il sistema del tratteggio per la estesa mancanza centrale. In ultimo il dipinto è stato protetto con una miscela di vernici lucide e opache in rapporto 1:2 applicata a spruzzo.

Cornice

La cornice, certamente coeva, presenta un raffinato intaglio nelle zone angolari arricchito da finiture in oro e zone centrali dipinte a finta radica. Vecchi attacchi di insetti xilofagi ne hanno indebolito la struttura e il collasso di alcuni elementi lignei la rendeva particolarmente compromessa. Per recuperarne la piena funzionalità della struttura, dopo un'accurata spolveratura, sono state utilizzate colle viniliche per garantire la tenuta degli elementi lignei in corrispondenza degli angoli, dove gli elementi assemblati erano ormai completamente distaccati. In seguito si è proceduto con la disinfestazione per l'eliminazione di insetti xilofagi. Gli elementi lignei sono poi stati consolidati per restituire consistenza al legno

fortemente tarlato. Ultimata la pulitura e protetta la superficie, con un impasto a base di colla e gesso si è poi proceduto a stuccare le lacune trattate con colori ad acquerello, tempere e pigmenti micacei per recuperare leggibilità ai motivi decorativi.

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD n. 20/00025660

P. DESOLE, *Il Duomo di Sassari*, Sassari 1976; P. COLLURA, *Santa Rosalia nella Storia dell'Arte*, Palermo 1977; V. ABBATE (ed), *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, Catalogo alla Mostra, Palermo 1990; M. G. SCANO, *Pittura e Scultura del '600 e del '700*, Storia dell'Arte in Sardegna, Nuoro 1991; M. TORRISI, *Santa Rosalia*, Torino 1999; F. FRANCHINI GUELF, *Santa Rosalia in Liguria*, in «La Casana», 1 (2001), pp. 22-29; G. FERRERO, *Santa Rosalia, una devozione venuta dal mare*, in B. BERNABÒ (ed.), *Tigullio Antico. Alla riscoperta del culto di Santa Rosalia. Arte, storia, tradizione*, Catalogo della mostra, Rapallo 2002, pp. 10-23; D. SANGUINETI in G. ROTONDI TERMINIELLO (ed.), *Il patrimonio artistico di Banca Carige. Dipinti e disegni*, Milano 2008, pp. 52-53.

Ritratto del beneficiato Francesco Pilo Melone

Diego Pinna
1638

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

118x83 cm

provenienza

Sassari, cattedrale S. Nicola

collocazione

Sassari, Museo Diocesano

scheda storica

Alessandro Ponzetti

scheda restauro

Valentina White



Il dipinto prima del restauro

Francesco Pilo Melone, Beneficiato della Arcidiocesi Turrimana, nacque nella seconda metà del XVI secolo a Sassari. Di modesta famiglia, improntò tutta la sua vita alla pietà verso i più bisognosi (P. TOLA 1838, III, p. 84). Nel 1614 presenziò all'Invenzione dei corpi dei SS. Martiri Turritani, come è ricordato

nel diario redatto a memoria dell'evento dall'allora Arcivescovo Gavino Manca Cedrelles. Il canonico tenne come esempio fermo nella sua vita sacerdotale Filippo Neri (1515-1595, dichiarato beato nel 1615 e santo nel 1622). Grande devoto del Santo romano, diede vita nell'Arcidiocesi Turrimana a una

congregazione di sacerdoti che presiedette in vita quale fondatore e avente cappella in Cattedrale, improntata allo spirito di pietà e fratellanza ed ispirata direttamente alla congregazione creata da San Filippo Neri a Roma (E. COSTA 1992, III, p. 1677; P. TOLA 1838, III, pp. 85-86).

Vestito con una tunica bianca e la cappa nera con fodera rossa, Pilo Melone è ritratto a figura quasi intera su uno sfondo scuro, mentre è intento a dare la comunione a un povero con un bambino, che gli tende la mano come a sottintendere la necessità di bisogno e di elemosina. Alla scena assistono altri personaggi: una donna benestante, nel fondo, con nell'acconciatura dei capelli un piccolo diadema e una coppia di donne in primissimo piano, velate di nero e con lo sguardo mesto, una anziana e una più giovane, forse delle vedove. Una composizione che nel suo insieme simboleggia le virtù teologali praticate dal prelado (fede, l'Eucarestia, carità il bimbo povero e speranza, le due vedove).

L'opera era collocata nella Cappella di San Filippo Neri della Cattedrale di San Nicola, sul lato destro della navata, posta sulla parete presso la sepoltura a pavimento del Pilo Melone e in asse sopra la lapide marmorea che lo ricordava. L'epigrafe fu successivamente rimossa e murata nella Cappella del Santissimo Sacramento, nel transetto destro, dove oggi su può ancora osservare.

L'iscrizione a piè del quadro recita, in latino e con lettere in "capitale quadrata": «R. FRAN. CUS¹ PILO BENF.^{TO} IN PRIMAC.^{LE} ECL.^A TUR.^{NA} FUND. TOR ET PREPOS.^{TUS} // CUN-GREG.^{NIS} S. PHILIP. NERI OBIIT DIE 14 MENS.^{IS} MAI. ANO 1638 – PINXIT D. // DIDACUS PINNA», che tradotto sta per: "Reverendo Francesco Pilo [Canonico] Beneficiato nella Chiesa Primaziale Turrimana, fondatore e preposto // della Congregazione di San Filippo Neri, morì il 14 maggio 1638 – lo dipinse il signor // Diego Pinna", riportando quindi sia la dedicatoria al defunto canonico sia la firma del pittore.

Diego Pinna nacque a Sassari allo scorcio del XVI secolo: fu diacono e poi sacerdote della Arcidiocesi Turrimana, dedicandosi anche alla pittura, ma di lui ad oggi erano riconducibili, con certezza data dalla firma, solo due opere: *La Madonna del Tempio*, pala d'altare del 1626 collocata nella Cattedrale di Sassari e il *Ritratto del Pilo Melone*, eseguito nel 1638. L'attribuzione al Pinna di questo ritratto fu avanzata, in base all'analisi stilistica, dalla Scano (M. G. SCANO, 1991, pp. 38, 40), che catalogò per il Ministero il dipinto a suo tempo; paternità confermata dal ritrovamento della firma, resa chiaramente leggibile in seguito al restauro. Il pittore morì intorno alla metà del secolo, forse durante la Peste del 1652. Nelle due opere conosciute suddette, Diego Pinna palesa una certa imperizia nel do-



Verso e particolare del recto prima dell'intervento di restauro



nare volumi alle figure e profondità alla composizione. Nel ritratto del Pilo Melone il risultato è una composizione a primo acchito gradevole, ma costellata, a uno sguardo più attento da cadute come l'eccessiva rigidità del pannello della tunica su braccia e busto del Pilo o come l'assenza di profondità spaziale per la sovrapposizione delle figure di contorno su piani troppo ravvicinati; infine l'intento di voler connotare, con resa più realistica e fedele al vero, il volto del Pilo Melone produce un effetto sgradevole, come di inserimento forzato di un elemento "altro", sensazione dovuta forse anche al fatto che la pellicola pittorica nell'area del volto è molto consistente.

Restauro

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento di restauro. Il dipinto è realizzato su

una tela ad armatura piuttosto lassa e ormai talmente irrigidita da risultare fragile e vetrificata pur se non si riscontra la presenza di strappi o lacerazioni. L'opera risulta malamente ancorata su un telaio inadeguato che non rispetta la verticalità del dipinto e nasconde parti essenziali dell'iscrizione sottostante indispensabile per l'identificazione dell'autore e dell'anno di realizzazione. I toni degli strati preparatori risultano rosso-bruni e ben si accordano con l'epoca di riferimento. Il fondo, specie sul lato destro dove sembra di poter intravedere la presenza ormai lieve di un arco, presenta una tecnica esecutiva interessante: nell'impasto del colore risultano inglobati degli inclusi di piccola dimensione di colore chiaro che fanno pensare all'uso di sabbia silicea come carica inerte scelta per dare maggiore corpo agli spessori pittorici.

Le condizioni della pellicola pittorica non sono soddisfacenti. Il dipinto presenta delle evidenti disomogeneità superficiali dovute probabilmente alla perdita irrimediabile di molte delle finiture, specie nel volto del beneficiato quanto nella realizzazione di alcuni dettagli iconografici. Sono poi facilmente apprezzabili delle divergenze stilistiche che lasciano supporre un'esecuzione a più mani: mentre i volti delle donne velate sulla destra sono straordinariamente efficaci, l'anatomia del bambino e alcuni particolari delle figure poste alla destra del protagonista non raggiungono gli stessi livelli, risultando non armoniosi e spesso mal riusciti.

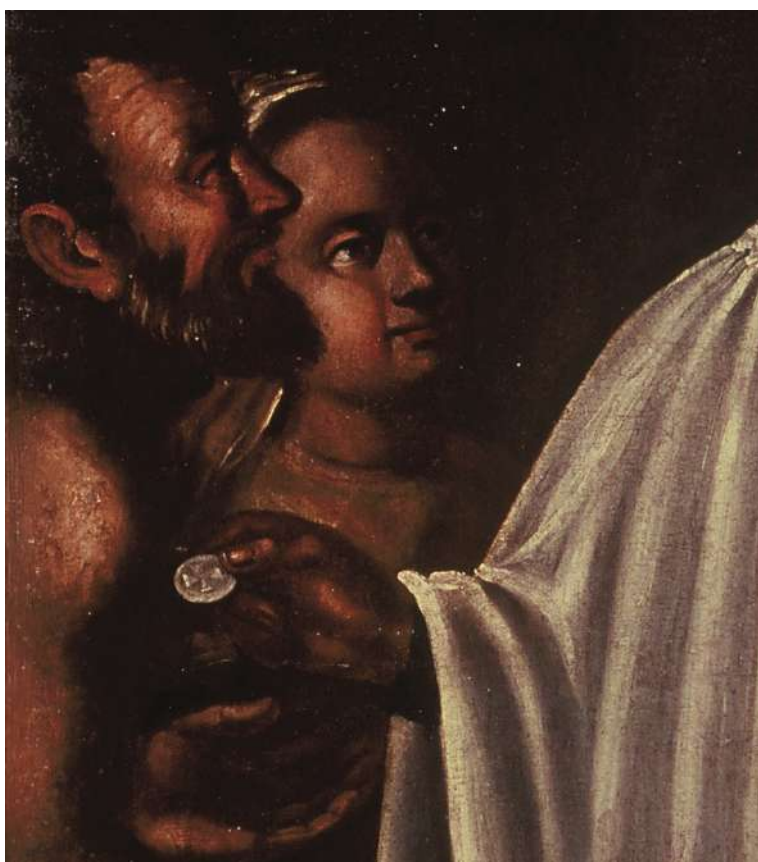
Pulitura. Il dipinto è stato pulito con le consuete miscele di solventi organici, ricorrendo a soluzioni lievemente basiche per la rimozione degli spessi strati

grigi che impedivano la lettura dei toni chiari nella veste del Beneficiato.

Intervento sul supporto. Non essendo presenti difetti di adesione tra pellicola pittorica, strati preparatori e supporto si è ritenuto più opportuno utilizzare uno specifico prodotto per sanare i difetti di eccessiva rigidità riguardanti il tessuto, sottoponendo l'opera a sotto vuoto su piano termico. La sostanza, a base di cellulosa, utilizzata in giuste concentrazioni e diluita in corretti solventi, ha avuto la facoltà di agire a livello delle fibre del tessuto ridonandogli elasticità e riducendo quelle deformazioni che rischiavano di divenire plastiche.

Foderatura dei bordi, nuovo telaio, stuccatura e reintegrazione pittorica. Successivamente sono state applicate le fasce

R. FRAN. PII BENEF. IN PRIMIC. ECCL. TR. FVND. ET. 3. PRSPOS.
CNGR. S. PHIL. NERI. OBIT. DIE 14. MENS. MAI. ANO. 1638. 5



Dettagli del dipinto dopo il restauro. Epigrafe commemorativa con firma dell'artista e rappresentazione allegorica delle virtù teologali: la Comunione (Fede), le pie donne (Speranza) e l'elemosina (Carità)

perimetrali fissate con un adesivo termoplastico completamente reversibile e, per recuperare la giusta verticalità, il dipinto è stato inchiodato su nuovo telaio ligneo dotato di idoneo sistema di espansione angolare.

Stuccate le lacune di pellicola pittorica e protetta l'opera con uno strato di vernice steso a pennello, è stata affrontata la fase di reintegrazione pittorica procedendo con abbassamenti di tono sul fondo, velature sulle abrasioni e ricorrendo alla tecnica del tratteggio verticale per le ampie mancanze concentrate sulla zona dell'iscrizione in basso. Infine è stata adoperata una miscela di vernici lucide e opache in rapporto 1:2 applicato a spruzzo come protettivo finale.

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD n. 20/00025643

P. TOLA, *Dizionario degli uomini illustri del Regno di Sardegna*, voll. I-III, Torino 1838; M. G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Storia dell'Arte in Sardegna, Nuoro 1991; E. COSTA, *Sassari*, vol. I-III, Sassari 1992.



San Giovanni Battista con l'agnello Seguace sardo di Bartolomeo Manfredi sec. XVII (metà)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

170x126 cm

provenienza e collocazione

Sassari, cattedrale S. Nicola

(Sagrestia dei canonici)

scheda storica

Luigi Agus

scheda restauro

Valentina White

Il Santo è rappresentato a figura intera, seduto su una roccia abbigliato con una pelle di cammello fermata in vita da un laccio di cuoio nero (*Mt* 3,4) e un grande manto rosso, simbolo del suo martirio. Con la sinistra tiene una croce realizzata con due bastoni legati avvolta da un cartiglio nel quale si legge: ECCE ANGVS DEI. Con l'altra mano indica invece l'agnello posto alla sua destra. Contrariamente a molte delle raffigurazioni del San Giovanni che lo ritraggono maturo, in questo caso è rappresentato come un giovinetto imberbe dai capelli lunghi. Lo sfondo paesaggistico è dominato sulla sinistra da due grandi alberi dei quali si vedono solo i tronchi, mentre sulla destra digrada in un'ampia vallata chiusa all'orizzonte da cime montuose. Tutta la composizione è contraddistinta da tinte calde, fatta eccezione per qualche tocco di verde attorno ai tronchi degli alberi e al bianco dell'agnello e del cartiglio.

Questo dipinto, di non ottima qualità, rivela nella sua composizione la volontà dell'autore di fermare l'attimo nel quale il Santo, torcendo il suo corpo, indica l'agnello. Le gamme cromatiche risultano abbastanza uniformi, mentre il chiaro-scuro è risolto tramite contrasti netti che fanno risaltare i pieni con una suggestiva efficacia narrativa. È come se tutto venisse illuminato dalla luce di una lampada retta dallo spettatore: le carni infatti sono modellate in maniera scultorea attraverso giochi di

luci e ombre nettissimi, mentre i panneggi sono resi morbidi e avvolgenti con contrasti meno marcati, in linea col paesaggio circostante. Lo sguardo del Santo è perso nel vuoto, come se cercasse qualcosa o qualcuno. L'intera scena è dominata da un'aria metafisica che ricorda da vicino la cosiddetta "scuola" di Bartolomeo Manfredi, nella quale oltre al caravaggismo trovavano anche posto istanze francesi e spagnole. In quest'opera è francese il modo di condurre le luci sui volumi corporei (*La Tour*), mentre è tutta italiana la composizione. Il Santo infatti per la postura può ricondursi a un dipinto genovese, attribuito ad un seguace di Valerio Castello, di medesimo soggetto, oggi presso i Musei Civici di Palazzo Farnese a Piacenza, che a sua volta deriva da una statua di Antonio Begarelli (1499-1565) della Galleria Estense di Modena (inv. 2529). La postura del torso invece pare derivare da una ripresa speculare del *San Giovanni Battista* di Annibale Carracci (Ginevra, Coll. Privata), anche se una posizione simile, ma con sguardo frontale e più dinamica, la si ritrova nel medesimo soggetto del Bronzino dipinto attorno al 1550 (Roma, Galleria Borghese). Del resto il "*Manfredianus methodus*", nelle sue varianti, si diffuse in tutta Europa durante tutto il secolo XVII, come testimoniò lo storiografo tedesco Joachim von Sandrart nel 1675 (F. CAROLI 2001, p. 203).

Esempi di diffusione di tale stile

nell'isola sono il *San Girolamo* della Pinacoteca di Cagliari, proveniente dal San Francesco di Stampace, ritenuto dallo Spano un "capo d'opera" e assegnato dalla Scano a José de Ribera (M. G. SCANO 1991, p. 135), o ancora *Santa Maria Maggiore e Martiri Turritani* della basilica di Santa Croce sempre a Cagliari (M. G. SCANO 1991, p. 135; M. G. SCANO 2011, p. 711), dove le ombre sono realizzate attraverso contrasti netti e decisi, similmente al San Giovanni Battista di Sassari. Si tratta tuttavia di dipinti, come anche è il caso del *San Girolamo* della collezione Spano di Ploaghe (W. PARIS 1999, p. 56), di notevole qualità, contrariamente a quello sassarese che invece, come detto, risulta essere più un prodotto di bottega locale, il cui artefice aveva avuto davanti agli occhi non solo esempi illustri come quelli citati, ma educato al "*Manfredi methodus*", che seppe interpretare, pur ingenuamente, con forte spirito espressivo, con apporti culturali variati e per molti versi ancora da indagare. Giovanni il Battista, figlio Zaccaria e di Elisabetta, nacque sei mesi prima di Gesù. Predicò a lungo nel deserto e battezzò molti dei suoi discepoli che nel frattempo si erano uniti a lui, tra questi lo stesso Cristo. In questo dipinto il Santo è ripreso mentre indica l'agnello. Si tratta di un'allegoria del passo evangelico di Giovanni, quando cioè il Santo, incontrando Gesù afferma: "Ecco l'agnello di Dio che prende su di sé i peccati del

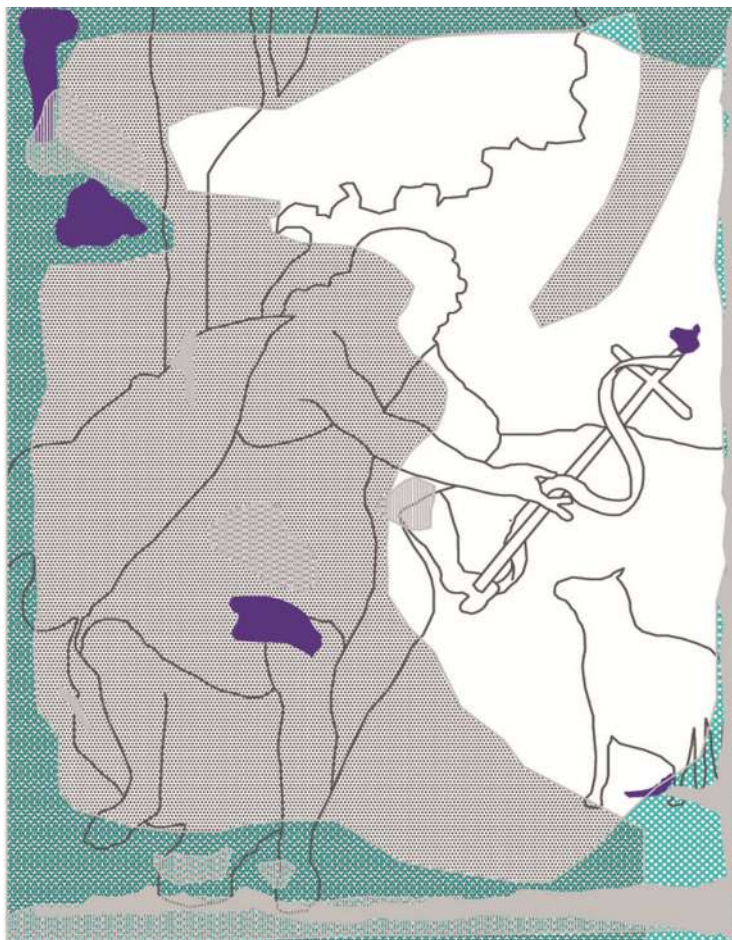
mondo" (*Gv* 1,29). Affermazione ripetuta poi da Giovanni davanti ai suoi discepoli mentre Gesù passava davanti la loro (*Gv* 1,36). Nel nostro caso si tratta del secondo passo, infatti il Santo si rivolge di lato verso i presunti discepoli, indicando l'agnello che gli passa accanto, simbolo del sacrificio pasquale con il quale Gesù ha redento il mondo. L'altra simbologia è quella della croce di canne, ad un tempo pure bastone del predicatore, tenuta in mano, che rappresenta il sacrificio della redenzione attraverso la morte corporale, intorno al quale si avvolge il cartiglio con la scritta "*ecce angus (leggi: agnus) Dei*": ecco l'agnello di Dio.

Il culto di San Giovanni Battista è molto diffuso in Sardegna e ha origini remote, visto che sue rappresentazioni si hanno nell'isola già in epoca preromanica (affreschi di Sant'Andrea Priu a Bonorva, sec. IX?). Si festeggia come patrono in molti centri, tra i quali, in provincia di Sassari, figurano Mara, Mores e Ottava. La festa per la sua nascita cade il 24 giugno, mentre quella per la sua morte il 29 agosto (I. CHISESI 2004, pp. 118-119).






Restauro

Stato di conservazione. Il dipinto è realizzato su un tela ad armatura piuttosto lassa con una preparazione di intonazione rosso-bruno, tipica della produzione pittorica europea databile tra XVI e XVII secolo. Le condizioni conservative del supporto erano estremamente precarie





Mappatura dello stato di degrado dell'opera prima del restauro

	Deformazione supporto		Lacerazione
	Abrasione e lacuna di pellicola pittorica		Ridipintura
	Decoazione pellicola pittorica		

N.B. Su tutta la alterazione cromatica per ossidazione della vernice

principalmente a causa di una grave deformazione, di natura plastica, che interessava l'angolo superiore sinistro dove la tela, ormai distaccata dal telaio, per altro marcio e non più in grado di svolgere la sua funzione di sostegno, si era irrigidita in pieghe profonde e ravvicinate che attraversavano l'opera in senso obliquo fino al centro con il conseguente rischio di provocare sollevamenti di colore sul dipinto. In corrispondenza dell'angolo, evidentemente in un precedente intervento di manutenzione, si era tentato di assicurare la tela inchiodandola e incollandola direttamente sugli elementi modanati della cornice che, a sua volta indebolita a causa dei gravi attacchi di insetti xilofagi subiti, risultava anch'essa distaccata seguendo lo stesso andamento delle deformazioni della tela. Il supporto

mostrava poi una generalizzata ed evidente fragilità anche a causa di lacerazioni di piccola e media entità, rinforzate sul verso da toppe applicate con collanti non idonei che avevano provocato un vistoso fenomeno di irrigidimento del dipinto. Inoltre i bordi del dipinto risultavano inchiodati direttamente sul davanti forse anche per l'esigenza di adattare l'opera alla cornice, chiaramente più grande e non pertinente, nella quale è inserito.

La pellicola pittorica appariva alterata per consueti fenomeni di ossidazione degli strati protettivi originali e quelli di verniciatura applicati durante interventi di manutenzione precedenti. Diffuse ridipinture interessavano la parte alta in corrispondenza dell'albero e ampie porzioni del manto rosso del Santo, della veste e degli incarnati. Qui le



ANTONIO BEGARELLI, *San Giovanni Battista*, Modena, Galleria Estense (metà sec. XVI)



ANGELO BRONZINO, *San Giovanni Battista*, Roma, Galleria Borghese (1550 ca.)



AIUTO DI VALERIO CASTELLO, *San Giovanni Battista*, Piacenza, Musei Civici (sec. XVII)

volgari riprese pittoriche erano eseguite ad olio e pertanto estremamente tenaci. In corrispondenza delle deformazioni e nelle aree limitrofe alle lacerazioni del tessuto di supporto, specie alla sinistra del Santo e lungo il margine inferiore, il colore era decoeso e in piccoli frammenti completamente distaccato. Nel complesso la superficie del dipinto risultava alterata per la stratificazione di depositi di sporco di varia natura e per fenomeni gravi di ossidazione di sostanze protettive aggravati dalla presenza di ampie zone di ritocco eseguite in maniera non idonea: i toni chiari del vello dell'agnello, per altro eseguito con pennellate a corpo che ne evidenziano gli spessori, sono infatti completamente offuscati tanto da risultare bruni. Una curiosità è rappresentata nel cartiglio dove in luogo della corretta parola latina "agnus", compare il termine "angus", dato forse utile all'identificazione di un'area geografico-culturale dell'artista esecutore.

Pulitura. Dopo una prima spolveratura con pennellesse morbide di setola, eseguita con cura, soprattutto in prossimità delle rotture della tela e delle deformazioni preventivamente protette con carta giapponese durante le fasi di distacco dell'opera dalla sua collocazione originaria e trasferimento in laboratorio, il dipinto è stato pulito a tampone con solventi organici puri o in specifiche miscele con potere pulente crescente, ricorrendo a composti leggermente basici per

la rimozione dei depositi grassi e di natura resinosa. La rimozione dei vecchi ritocchi, specie in corrispondenza delle toppe applicate sul retro, ha evidenziato quanto l'intervento di stuccatura e ridipintura fosse più esteso rispetto ai margini dell'effettiva lacuna, ricoprendo e nascondendo porzioni di pellicola pittorica originale sul manto rosso il cui andamento in corrispondenza del bordo inferiore risultava sensibilmente alterato per incompiute ascrivibili a precedenti interventi di manutenzione. Si è così proceduto alla totale rimozione a bisturi delle vecchie stuccature dopo averle ammorbidite con impacchi di soluzioni acquose con fogli di carta giapponese.

Pulito il *recto* si è proceduto all'eliminazione dal *verso* delle varie porzioni di tela applicate a colla, ammorbidendo il tessuto con acqua e rifinendo la pulitura dai residui di adesivo a bisturi. Pur in un contesto di generale impoverimento del colore, la pulitura realizzata per gradi, ha recuperato i corretti toni dell'opera soprattutto nella definizione dell'incarnato, del fondo e dei toni chiari dell'agnello.

Consolidamento. Dopo la schiodatura della tela dal telaio ligneo, è stato applicato a pennello il consolidante in opportune diluizioni in solvente organico e si è proceduto alla riattivazione a caldo con piano termico sotto pressione e temperatura controllata, avendo cura di massaggiare a lungo il margine superiore sinistro dove gravi risultavano i



L'opera prima dell'intervento di restauro



Tasselli di pulitura



Fase di stuccatura

fenomeni di deformazione del supporto. Sono poi state fatte aderire lungo i bordi le strisce perimetrali per consentire l'inchiodatura al nuovo telaio ligneo, che dotato di traversa centrale e biette angolari permette il controllo del corretto tensionamento dell'opera.

L'intervento di risarcitura parziale di strappi o mancanze, eseguito con inserti in tessuto ad armatura compatibile con quella della tela originale, oltre a consentire il mantenimento del dipinto in prima tela, ha anche il pregio, in una corretta ottica di minimo intervento, di non snaturare l'opera preservandone le sue qualità sostanziali anche in merito al supporto.

Sostituito il vecchio telaio ligneo con uno nuovo dotato di montante centrale, traversa orizzontale e sistema di espansione a biette, la tela è stata ancorata lungo i bordi con sellerine.

Reintegrazione. Le lacune presenti sono state stuccate con un impasto a base di gesso di Bologna e colla di coniglio avendo l'accortezza, per quelle più grandi, di tamponare la zona con un frammento di tessuto ad armatura analoga a quella della tela originale per lasciare un'impressione sullo stucco che ne ripeta l'andamento e là dove

necessario eseguendo preventivamente delle impronte con pasta siliconica che possa suggerire l'andamento della crettatura originale dell'opera. Realizzate delle basi con colori all'acquerello ad imitazione dei toni della preparazione, le stuccature e le zone di abrasione della pellicola pittorica sono state reintegrate a velatura con colori a vernice per restauro e, ad operazione terminata, l'opera è stata protetta con una miscela di vernici lucide e opache in rapporto 1:2 data a spruzzo. Il margine inferiore del dipinto, non è stato stuccato in quanto, rimosse le vecchie ridipinture, è stato recuperato il limite effettivo dell'opera che per essere inserita nella cornice attuale è stata forzosamente ingrandita.

Cornice

Realizzata ad intaglio con decorazioni in lamina d'oro eseguite a missione su fondo nero, presentava fenomeni di alterazione dovuti a vecchi attacchi di insetti xilofagi che hanno reso fragile e inconsistente il legno costitutivo. Ridipinture e stuccature eseguite con materiali impropri per la riproposizione di elementi a rilievo ormai perduti contribuivano a rendere inaccettabile il suo stato di conservazione.

Dopo una prima operazione di

disinfestazione è stato eseguito il consolidamento con colletta e adesivi vinilici in diverse concentrazioni per garantire la perfetta tenuta dei diversi elementi. Dopo la pulitura, si è poi proceduto all'eliminazione di ogni elemento in aggetto eseguito con materiali non idonei. Le zone irrimediabilmente marcite, come quella in corrispondenza dell'angolo superiore sinistro sono state sostituite con nuovo materiale opportunamente sagomato ad imitazione delle profilature originali del legno e stuccato con impasti a base di gesso di Bologna e colla di coniglio. La reintegrazione pittorica eseguita con acquerelli ha previsto l'uso della lamina d'oro nelle zone rifatte e velature con colori a vernice per restauro.

Bibliografia

M. G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Storia dell'Arte in Sardegna, Nuoro 1991; W. PARIS, *La collezione Spano a Ploaghe*, Sassari 1999; F. CAROLI, *La storia dell'arte raccontata da Flavio Caroli*, Milano 2001; I. CHISESI, *Dizionario iconografico dei patroni e dei Santi della Sardegna*, Cagliari 2004; M. G. SCANO, *Marmorari e pittori: quale rapporto?*, in «Artisti dei Laghi», I (2011), pp. 707-737.



Dettagli della cornice e del telaio (recto e verso) prima del restauro



Verso della tela prima del restauro

Santa Maria Maggiore
Anonimo romano
sec. XVII (seconda metà)

tecnica e supporto
Olio su tela
dimensioni
197x144 cm
provenienza e collocazione
Sassari, cattedrale S. Nicola
(Sagrestia capitolare)

scheda storica
Laura Donati
scheda restauro
Valentina White



76

Il dipinto durante l'intervento di restauro con evidenziati i tasselli di pulitura

Il dipinto, documentato nell'aula capitolare della Cattedrale di Sassari a partire da un inventario del 1765 (ASD, FC, Serie D, 6, c 11. Segnalazione di Marisa Porcu Gaias), ripropone la celebre iconografia della *Salus Po-*

puli Romani, la venerata icona bizantina conservata nella Cappella Paolina della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, tradizionalmente considerata opera dell'evangelista Luca (M. ANDALORO 1987, pp. 124-127).

Il legame con l'immagine romana è del resto dichiarato esplicitamente da un'iscrizione che corre alla base dell'ovale: "Vero ritratto di Santa Maria Maggiore di Roma".

La diffusione del modello è testimoniata da un enorme numero di dipinti ancora esistenti in tutta la Penisola e in diversi paesi esteri anche extraeuropei, oltre che ovviamente in Sardegna (un'altra tela dedicata a Santa Maria Maggiore, databile alla prima metà del sec. XVII, ad esempio, è conservata all'interno del duomo di Sassari: cfr. scheda ICCD n. 20/00025632). Sebbene le prime repliche pittoriche dell'icona risalgano ad epoca medievale, la maggiore diffusione dell'iconografia avvenne a partire dall'epoca della Riforma Cattolica, grazie soprattutto all'attività di evangelizzazione e di promozione della devozione mariana sostenuta dai Gesuiti e da altri ordini religiosi (in Sardegna ne troviamo una copia nella sacrestia di San Francesco di Oristano, un'altra nella basilica di Santa Croce a Cagliari: cfr. M. G. SCANO 2011, p. 722).

La tela della Cattedrale di Sassari presenta al suo centro un ovale dipinto con finta cornice

dorata, all'interno del quale è raffigurata la Madonna con il Bambino in braccio secondo il modello, appunto, della *Salus Populi Romani*; la cornice ovale è sostenuta da angeli in un cielo pervaso da luce dorata ed attraversato da nubi grigie che determinano dei particolari contrasti chiaroscurali. Anche la presenza degli angeli è un elemento iconografico preso a prestito dall'originale romano, nel quale l'immagine mariana è circondata da un volo di angeli realizzati in bronzo dorato nel corso del XVII secolo, epoca di costruzione della cappella che accoglie l'icona, eretta da Pompeo Tangoni nel 1611 (M. ANDALORO 1987, p. 124). Se l'analogia della zona centrale del nostro dipinto con il modello risulta più stringente – si pensi ad esempio, oltre che alle pose, alla fissità espressiva dei volti tipica di certa produzione iconica – l'artista ha potuto godere di maggiore libertà nell'interpretazione degli angeli, così da determinare un inevitabile contrasto tra la scioltezza di questi ultimi e la rigidità della Vergine con il Bambino.

Stilisticamente è evidente una innegabile vicinanza al classicismo seicentesco romano, non indifferente comunque ai primi contemporanei echi barocchi, soprattutto per gli aspetti formali e per l'impostazione generale della composizione. Si concorda dunque con Maria Grazia Scano (Scheda ICCD n. 20/00025702) per una datazione alla seconda metà del secolo XVII.





ANONIMO, *Icona della Salus Populi Romani*, Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Paolina (sec. VII-VIII)



ANONIMO ROMANO, *Santa Maria Maggiore*, Sassari, Cattedrale, (seconda metà sec. XVII)

Restauro

78

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento di restauro. Il dipinto risulta eseguito su di una tela ad armatura piuttosto fine e regolare. Erano evidenti delle deformazioni specie nella zona centrale in alto, dove distacchi localizzati della tela dal telaio producevano gravi danni non solo al supporto ma anche alla pittura che, sottoposta a stress meccanico, rischiava sollevamenti e cadute. Molto evidenti risultavano i segni di impressione del telaio sul dipinto causati proprio dal cattivo tensionamento dell'opera sulla struttura lignea di sostegno non efficiente. Gli strati preparatori, visibili attraverso

le abrasioni, risultavano di colorazione rosso bruna.

La pellicola pittorica era mortificata dalla presenza di deiezioni di mosche, che presenti sull'intera superficie, ne alteravano il colore e provocavano delle micro abrasioni per effetto delle sostanze chimiche contenute al loro interno. I colori apparivano vivaci anche al di sotto delle patinature ossidate, che alteravano i corretti rapporti cromatici eliminando le tonalità chiare e fredde. Sul colore, con il tradizionale sistema a missione, risultava poi applicata la lamina d'oro a definire dettagli iconografici come le corone, la finta cornice entro cui era stata inserita l'immagine sorretta da-gli angeli, i cal-

zari del bambino, l'iscrizione e le stelle che incorniciano il volto della Vergine. Piccole lacune riguardavano la parte alta e la zona inferiore, mentre una ridipintura rossa interessava la zona centrale al di sotto della cornice dorata. La cornice presentava un intaglio a foglia di quercia fortemente alterato per la presenza di insetti xilofagi e ridipinture che offuscavano completamente la brillantezza delle dorature per altro estremamente impoverite.

La tela è stata pulita alternando soluzione di solventi organici e miscele basiche in grado di rimuovere le spesse stratificazioni sovrapposte di patinature ossidate e sporco di natura grassa. A bisturi si è poi proce-

duto per l'eliminazione meccanica delle piccole deiezioni disseminate sulla superficie, desistendo là dove l'asportazione avrebbe potuto provocare micro sollevamenti e distacchi di colore.

Rimosso il dipinto dal telaio e posizionato su un piano, si è proceduto all'eliminazione di polveri e terriccio addensatisi tra tela e struttura lignea e all'asportazione delle piccole toppe applicate con adesivi non corretti che hanno irrigidito il dipinto. Applicato a pennello un idoneo prodotto termoplastico è stato eseguito il consolidamento della tela su piano termico avendo cura di massaggiare le aree di deformazione del supporto e le zone in cui i segni di



Preparazione per il consolidamento sul piano termico e interventi di pulitura a pennello e bisturi del verso



impressione del telaio risultavano più marcati. I piccoli strappi sono stati suturati con inserti e suture applicati con adesivi bicomponenti termoplastici. Steso a pennello uno strato di vernice a scopo protettivo, sono state colmate le mancanze con un impasto di colla di coniglio e gesso di Bologna opportunamente rasato a bisturi. Realizzate delle basi di colorazione simile a quella degli strati preparatori con acquerelli, si è proceduto con la reintegrazione pittorica a velature delle abrasioni e a tono delle lacune con colori a vernice per restauro. In ultimo il dipinto è stato protetto con una verniciatura finale a spruzzo di miscele di vernici lucide e opache in rapporto 1:2.

La cornice lignea è stata spolverata, disinfestata e consolidata con colletta diluita. La pulitura ha reso possibile il recupero delle poche tracce di doratura

ancora presenti sui motivi ad intaglio. Eseguite poche stuccature si è proceduto con acquerelli a riequilibrare le zone di abrasione superficiale. Trattandosi certamente di una cornice adattata al dipinto le cui dimensioni sono minori di circa 4 centimetri in altezza, è stata sostituita la fascia lignea che colmava la lacuna in basso con due stecche di uguali dimensioni ancorate sul margine superiore ed inferiore della struttura.

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD n. 20/00025702

M. ANDALORO, *L'icona della Vergine "Salus Populi Romani"*, in C. PIETRANGELI (ed.), *La Basilica romana di S. Maria Maggiore*, Firenze 1987, pp. 124-127; M. G. SCANO, *Marmorari e pittori: quale rapporto?*, in «*Artisti dei Laghi*», I (2011), pp. 707-737.



Segno del pentimento per il velo della Vergine sulla fronte rinvenuto a seguito del restauro

Santa Teresa d'Ávila

Ignoto pittore spagnolo
sec. XVII (seconda metà)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

73,5x60,5 cm

provenienza

Sassari, cattedrale S. Nicola

collocazione

Sassari, Museo Diocesano

scheda storica

Giorgio Auneddu Mossa

scheda restauro

Valentina White



Il dipinto prima dell'intervento di restauro

Il dipinto, di autore ignoto, è inedito ed è databile intorno alla seconda metà del Seicento, sia per la particolare impostazione compositiva e plastica, sia per la qualità luministica, tonale e cromatica insieme estremamente sobria, pacata e armonica, dovuta anche alla raffinatezza epidermica degli incarnati caldi e soffici, particolarmente sensibili nel gioco del chiaroscuro dei bruni, affioranti dalla buia penombra, eppure così fermi e sapientemente permeati di chia-

rore e dolcezza, indice di una sicura ed evoluta scuola di pittura, probabilmente vicina alla cultura figurativa presente in Spagna e negli Stati da questa controllati politicamente nel XVI e XVII secolo. Tale influsso culturale e artistico, legato al mondo religioso e mistico del tempo, è particolarmente presente nel territorio sardo, come nel resto d'Italia, specie in quei centri dominati dalla cultura spagnola, come Genova, Milano e Napoli. E ad

una buona maestranza attiva in Italia, forse monastica, ma di sicura formazione spagnola, in via di prima ipotesi, potremo ora ascriverne la paternità. Peraltro esistono numerose repliche di tale immagine, ma non sempre di questa eccellente qualità.

Seguendo in parte le indicazioni della prima schedatura del catalogo (ICCD n.20/00025657), l'opera è di autore ignoto (Maestro del Carmelo, Maestro carmelitano o Maestro di Santa Teresa?), è dipinta su tela di lino, misura cm 73,5x60,5 ed ha una cornice lignea dorata che, pur nella sua semplicità, è di squisita fattura. Lo stato di conservazione prima del restauro era cattivo. Oggi, dopo le necessarie operazioni effettuate, il dipinto si può rileggere nella sua recuperata (e riscoperta) qualità tecnica e stilistica. Realizzato da un sensibile pittore ritrattista, il dipinto è stato definito giustamente "di un certo interesse". La Santa carmelitana è raffigurata in estatico atto contemplativo, proprio di Santa Teresa. Infatti il dipinto, che risulta di indubbia intensità espressiva, bene rappresenta, per magnificenza spirituale, la prima riformatrice dell'ordine del Carmelo, Santa Teresa d'Ávila, vergine santa e dottore della Chiesa (1515-1582). Il suo insegnamento è racchiuso in una sua esemplare frase: "l'amore non può mai rimanere in ozio".

La carmelitana ebbe molti seguaci anche fra eminenti religiosi del suo tempo, quali Giovanni della Croce (con il quale fonderà







il nuovo ordine dei Carmelitani scalzi), Pietro di Alcantara e Francesco di Sales, che la segue da vicino nel suo *Trattato dell'amore di Dio*. L'Inquisizione spagnola, a cui la carmelitana non poteva sfuggire, controllava la sua opera con sospetto, fino a quando Filippo IV dichiarò Teresa di Ávila patrona di Spagna: decisione ratificata dallo stesso Pontefice Urbano VIII. L'iconografia tradizionale ha trasmesso con scarna essenzialità il tema mistico e, nella pittura di cultura spagnola gli artisti hanno spesso raffigurato episodi della sua vita esemplare, preferendo soprattutto la suggestiva tematica delle "visioni" e dei doni soprannaturali. Ad esempio quando riceve dalle mani della Vergine una collana d'oro, come pegno del fatto che fonderà un Monastero, mentre riceve le stimmate o mentre libera le anime del Purgatorio, fino a diventare modello popolare ed estatico del riformismo religioso.

Immagine dipinte con esemplare austerità, come questo ritratto, compaiono fin dal 1613, prima in Spagna, poi in tutta Europa e nel resto del mondo, e saranno tematica per grandi scuole, Botteghe e Maestri, tra i quali ricordiamo Ribera, Rubens, Zurbarán, Velázquez, ecc. Il nostro dipinto resta esemplare nell'intento formulato dall'autore, nell'infondere e comunicare il valore dell'umanità, la forza dell'orazione, il valore della preghiera e della penitenza delle anime, la qualità della vita attraverso la vita contemplativa e la





Mappatura dello stato di degrado dell'opera prima del restauro

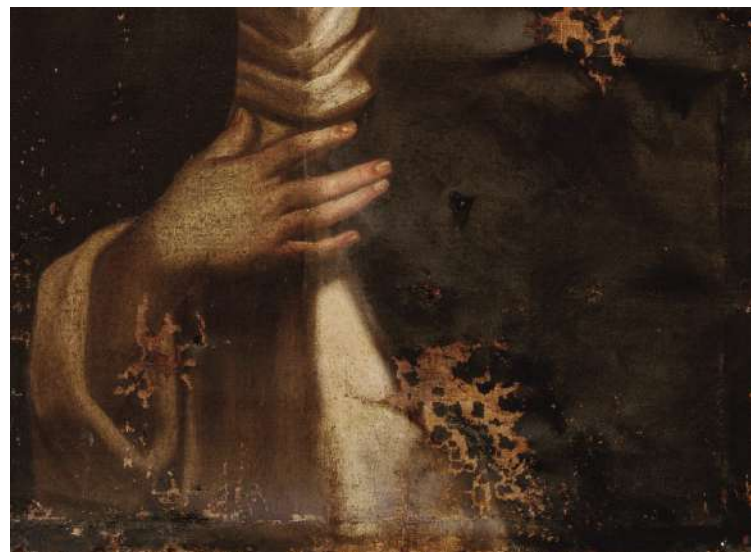
 Deformazione supporto	 Segno di impressione del telaio
 Abrasione e lacuna di pellicola pittorica	 Lacerazione
 Decoazione pellicola pittorica	 Ridipintura

N.B. Depositi superficiali coerenti presenti su tutta la superficie

vita missionaria. Lavorare con la preghiera e la penitenza per la salvezza dei peccatori. Si confronti questo esemplare e mirabile ritratto della Santa con quello di medesimo soggetto dipinto dal frate Juan de Miseria (fine del XVI secolo) conservato a Siviglia nel Convento di San José. Il nostro pittore ha sicuramente presente tale effigie, ma a questa aggiunge una qualità sensibilmente più "moderna": il sentimento psicologico del ritrarre in silente ed estatico raccoglimento la Santa, non con simboli e attributi, quali il libro, la colomba o il cuore, senza troppe descrizioni oggettive, con soggettiva scarnità essenziale, forse per meglio comunicare il mistico amore universale, ovvero la sofferenza e santità di bellezza.

Altre effigi di Santa Teresa sono presenti in numerose della Sar-

degna, ad esempio un suo ritratto è contenuto nel *Romance* sulla vita e sui miracoli della Santa conservato presso la Biblioteca Universitaria di Cagliari. Altri notevoli esempi di iconografia della Santa e delle sue estasi sono rappresentati, ma con più trionfalismo stilistico dalla scuola spagnola di El Greco alla scuola veneta di Sebastiano Ricci, dal piemontese Guglielmo Caccia al lombardo Francesco del Cairo, ma anche ai più vicini al nostro pittore, come un Pablo Fenoglio, artista spagnolo che lavorò in Sardegna (sue opere si trovano nella Chiesa di San Giacomo di Taniga, in territorio sassarese), ed anche in Piemonte e Liguria, ma specialmente a Napoli, nell'area di Battistello Caracciolo e di Bernardo Cavallino, ove il tonalismo della sua tavolozza greve e chiaroscurale è più pertinente al



Tassello di pulitura del dipinto

gusto mistico di tradizione iberica, come ad esempio la pittura di Domenico Conti o ancor più, per la vicinanza con la stessa Compagnia di Gesù e delle Carmelitane Giuseppe Deris, già autore di tele dedicate ai Misteri del Rosario (Chiesa di San Michele a Cagliari, datati 1681), ecc.

Mancando a tutt'oggi notizie certe in merito al dipinto e al suo autore, se non le ipotesi qui formulate, concorde resta tuttavia la datazione che si ritiene collocabile intorno alla metà del Seicento, poco dopo la canonizzazione avvenuta nel 1622, e la beatificazione della Santa carmelitana, e concorde, con le ipotesi sin qui formulate, del dipinto se non proprio in Spagna, in occasione delle sopraposte celebrazioni, almeno di poco successivo, e realizzato su committenza locale, in occasione della fondazione del Convento della Chiesa del Carmelo nel 1637, ove era annessa una Cappella dedicata a Nostra Signora del Carmelo, grazie anche al lascito di certo Don Girolamo de Sena (probabile committente del dipinto) ubicato tra via Mercato e l'attuale Viale Umberto, a ridosso delle antiche mura di Sassari. I lavori di tale nuova edificazione religiosa dedicata a Santa Teresa si protrassero nella città turritana per tutto il Seicento e continuò fino alla prima metà del Settecento, come atte-

stano alcuni documenti quali il contratto con l'architetto spagnolo Francisco de la Riva in data 16 gennaio 1725 e, successivamente, dopo la morte di tale architetto, con il capomastro sassarese Antonio Mela, che subentrò nei lavori nel 1729.

Il quadro, come annota la segnalazione rilevata dalla Dott.ssa Alma Casula, che qui ringraziamo, è elencato per la prima volta fra gli arredi dell'Aula Capitolare nell'Inventario del 1765 (Archivio Storico Diocesano di Sassari, FC, Serie M5, c.295), a cui sicuramente pervenne.

Restauro

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento. Il dipinto di pregevole fattura nonostante il suo stato di conservazione, risulta in prima tela ed è realizzato su un supporto tessile ad armatura piuttosto lassa come si conviene ad opere certamente databili nel secolo XVII. La tela rivelava diverse e gravi deformazioni principalmente dovute a due fattori di degrado. In primo luogo la presenza di toppe applicate sul retro con adesivi tenaci e non adatti aveva provocato un ritiro evidente del supporto originario che, forzato in pieghe innaturali, provocava danni anche a livello della pellicola pittorica, decoesa e abrasa come ben apprezzabile sul fondo alla destra della Santa e lungo il margine inferiore. In se-



La tela al verso prima del restauro

condo luogo il non perfetto ancoraggio della tela al telaio lasciava ampie porzioni di dipinto libero producendo ulteriori stress ai materiali costitutivi come lungo il profilo superiore e in prossimità dell'angolo in basso a sinistra.

Dalle diffuse lacune di colore presenti sul dipinto si è potuta rilevare la tonalità bruna della preparazione distesa in strati sottili e ben aderenti al supporto. L'opera è interamente basata su pochi contrasti cromatici che vanno dagli scuri del fondo e dell'abito, ai chiari della veste e degli incarnati. Nonostante la condizione di grave abrasione della pellicola pittorica si può ancora apprezzare la grande capacità ritrattistica del pittore e le perfette conoscenze anatomiche specie nella definizione della mano della Santa. Strati di sporco uniti a fenomeni di ossidazione superficiale offuscavano le reali tonalità del dipinto riducendo la possibilità di percepire volumi e piani che pure sono stati ben delineati dal pittore anche nella trattazione degli

scuri, come la veste, che risultava invece appiattita.

Le sostanze di natura grassa, i depositi di particolato atmosferico e le alterazioni superficiali di sostanze sovramesse e ormai ossidate sono state rimosse con una pulitura a tampone eseguita con miscele di solventi organici e composti lievemente basici. Sono poi state rimosse le toppe applicate sul verso avendo cura di esercitare pressioni meccaniche solo una volta accertato l'effettivo rigonfiamento delle colle che, ormai indurite e vetrificate, rischiavano nell'asportazione a bisturi di provocare stress alla pellicola pittorica già gravemente compromessa. L'uso di un consolidante termoplastico è stato necessario sia per ristabilire la perfetta adesione tra strati pittorici e tessuto di supporto che per eliminare, ridurre o attutire le deformazioni presenti sull'opera in parte considerabili già di natura plastica. L'applicazione delle strisce di tessuto sintetico lungo i quattro bordi si è poi rivelata indispensabile per poter ricollocare il



Tela al verso dopo il restauro

dipinto sul nuovo telaio e permetterne un giusto tensionamento. Risarcite le lacune con un impasto di gesso di Bologna e colla di coniglio, si è proceduto alla fase di reintegrazione pittorica dopo aver applicato a pennello uno strato di vernice protettiva intermedia. Il ritocco è stato eseguito ad acquerello e con colori a vernice per restauro, a velature nelle abrasioni e a tono nelle lacune. L'opera infine è stata protetta con una miscela di vernici lucide e opache in rapporto 1:2 applicata a spruzzo. La cornice, che prevede un modellato semplice ma di estrema eleganza, è realizzata con la tecnica della "mecca": un sistema che in sostituzione della consueta ma più costosa lamina d'oro, adotta la foglia d'argento su cui la successiva stesura della vernice sandracca consente di ottenere una calda intonazione dorata ad imitazione del metallo nobile. Una volta ultimata l'operazione di spolveratura si è proceduto con l'intervento di disinfestazione. La pulitura della cornice è stata eseguita con mi-

scele di solventi organici adatti alla rimozione delle grossolane ridipinture che rendevano la superficie metallica simile al bronzo. Le stuccature, realizzate con un impasto di gesso di Bologna e colla di coniglio sono state effettuate con l'applicazione del composto a spatola nelle parti lisce e a pennello per sovrapposizione di strati nei sottosquadri. Le fenditure del legno e i distacchi sono stati incollati con adesivi di natura vinilica avendo cura di garantire la perfetta presa con l'ausilio di morsetti. Le stuccature trattate con una miscela di colori ad acquerello ad imitazione del bolo rosso, sono state poi velate e opportunamente patinate.

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD n.20/00025657

S. TERESA D'AVILA, *Opere. Esclamazioni dell'anima a Dio. Postulazione generale*, Roma 1981.

Annunciazione a S. Gioacchino e S. Anna

Carlo Maratta (attr.)
post 1676

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

136x98 cm

provenienza e collocazione

Sassari, cattedrale S. Nicola

(quarta cappella a sinistra)

scheda storica

Luigi Agus

scheda restauro

Valentina White



Il dipinto prima dell'intervento di restauro

In primo piano a destra è rappresentato Gioacchino avvolto da un ampio manto bianco con veste azzurra, che regge un libro rosso con la mano sinistra e solleva la mano destra, mentre in estasi osserva l'angelo che con una mano indica Anna, sua moglie, e con l'altra la Vergine Maria che si staglia nel cielo. A sinistra, sopra un gradino, è ge-

nuflessa Anna abbigliata con una veste verde, un velo giallo ocre e un manto rosso porpora, con le mani al petto e il capo chino. La scena è delimitata in fondo da un parapetto in muratura e sulla sinistra da un pilastro d'ordine corinzio, del quale si vede solo la base, sormontato da un drappo rosso scuro che chiude la scena sull'angolo.

L'orizzonte è solo intuibile tra gli azzurri del cielo e il chiarore del mare. Nella parte alta sinistra è la Vergine Assunta seduta tra le nubi su uno sfondo giallo-arancio, con gli occhi rivolti al cielo, le braccia aperte e il piede sinistro sopra la mezzaluna che sporge dalle nubi.

Si tratta di una iconografia rara che riprende il racconto del *Protovangelo di Giacomo*. Gioacchino era uomo molto ricco e generoso, un giorno mentre faceva le sue offerte, Ruben lo apostrofò dicendogli: "Non tocca a te offrire per primo le tue offerte, poiché in Israele non hai avuto alcuna discendenza" (1,2). Gioacchino rimase molto male per questo e, abbandonata la casa e la moglie, si ritirò nel deserto per quaranta giorni. Anna, sua moglie, trovandosi sola e sterile imprecò il Signore il quale inviò un angelo a lei e a Gioacchino per annunciare la nascita di Maria (3,1-4,2). Nel dipinto è ripresa contemporaneamente la scena dell'annuncio ai due e del ritorno di Gioacchino da Anna. Il Santo tiene con la destra il libro, segno della sapienza derivata dal digiuno e dalla preghiera nel deserto, mentre sua moglie accetta il dono del Signore dicendo: "se io partorirò, si tratti di maschio o di femmina, l'offrirò in voto al Signore mio Dio, e lo servirà per tutti i giorni della sua vita" (4,1).

Il primo ad occuparsi del dipinto fu Desole, il quale lo ritenne del XVIII secolo (DESOLE 1976, p. 95). Più recentemente invece la

Scano lo assegnò alla prima metà del XIX secolo per le analogie che, secondo la studiosa, questo dipinto presenterebbe con un altro di Antonio Caboni collocato presso la chiesa di Sant'Antonio Abate a Cagliari, pittore al quale assegnava anche questa Annunciazione (Scheda ICCD: n. 20/00025439).

L'opera, di straordinaria qualità tecnica e stilistica, presenta in realtà tutti i caratteri peculiari della pittura tardo seicentesca di area romana. In particolare la predominanza dei toni freddi dello sfondo, così come la resa dei panneggi e la davvero misurata composizione distanziano quest'opera da quelle del Caboni, un artista nelle cui tele predominano invece toni caldi (dai giallo ocre ai rossi). Anche i temi riguardanti la famiglia di Maria sono tipici di quell'epoca. L'invenzione scenica, del tutto nuova, la capacità tecnica nel rendere i panneggi e, in punta di pennello, nel caratterizzare i visi, avvicina questo straordinario dipinto a quelli più tardi di Carlo Maratta, in particolare alla *Vergine che offre il Bambino a San Filippo* (Bologna, Padri Filippini), alla *Sacra Famiglia con San Filippo Neri* (Dubrovnik, Museo Kulturno) e alla pala dell'*Apparizione della Vergine a San Filippo Neri* (Firenze, Pitti). Un richiamo puntuale e definitivo in favore dell'attribuzione al grande pittore d'origine marchigiana è dato non solo dalla postura della Vergine, identica a quella da lui dipinta nella *Pala dell'Assunzione* in

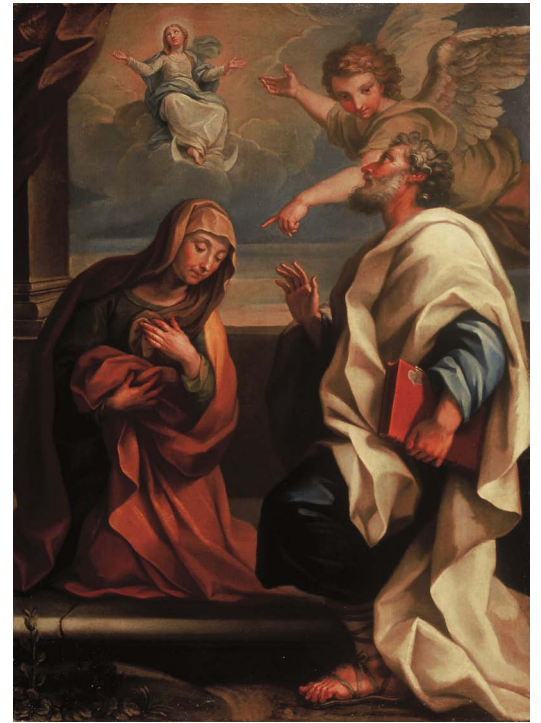




CARLO MARATTA, *Visione di San Filippo Neri*, Bologna, Padri Filippini (1670 circa)



CARLO MARATTA, *Assunzione*, Roma, Santa Maria del Popolo (1676)



CARLO MARATTA, *Annunciazione a San Gioacchino e Sant'Anna*, Sassari, Cattedrale (post 1676)

Santa Maria del Popolo a Roma, datata 1676, ma anche dal confronto con *L'Apparizione della Vergine a San Francesco di Sales* della Pinacoteca di Forlì, dove la costruzione volumetrica dei personaggi; le gamme cromatiche, dai blu, agli azzurri, al bianco contrastanti con tonalità più calde, danno il segno chiaro di una identità di mano col dipinto sassarese. In particolare è identico il modo di ordinare lo spazio attraverso la costruzione di un dialogo tra i personaggi, che l'artista ordina attraverso complessi giochi di sguardi e atteggiamenti; identico è il modo di realizzare i volumi, soprattutto con la pala di Palazzo Pitti, e i panneggi attraverso contrasti cromatici netti che delineano le luci e le ombre. In queste opere Maratta esprime soluzioni compositive e cromatiche che divengono un canone per la pittura "dotta" di soggetto religioso dell'ultimo quarto del XVII secolo e dell'inizio del successivo, in particolare manifesta contatti con le tendenze tardo barocche, con evidenti influssi veneti, rappresentate in quello stesso periodo dal Gaulli (SCHLEIER 1988, p. 454). Caratteristiche presenti in questa sofisticata e straordi-

naria Annunciazione, che risulta essere idealmente speculare alla tela del *Martirio dei Santi Cosma e Damiano*, collocata nella seconda cappella a destra del duomo di Sassari e assegnata dalla Serra (SERRA 1981, pp. 58-66) proprio a Carlo Maratta, attribuzione poi ripresa dalla Scano (SCANO 1991, p. 125). Per quanto riguarda invece la cronologia può valere come *post quem* la pala di Santa Maria del Popolo di Roma, datata 1676, dalla quale riprende, come detto, la Vergine.

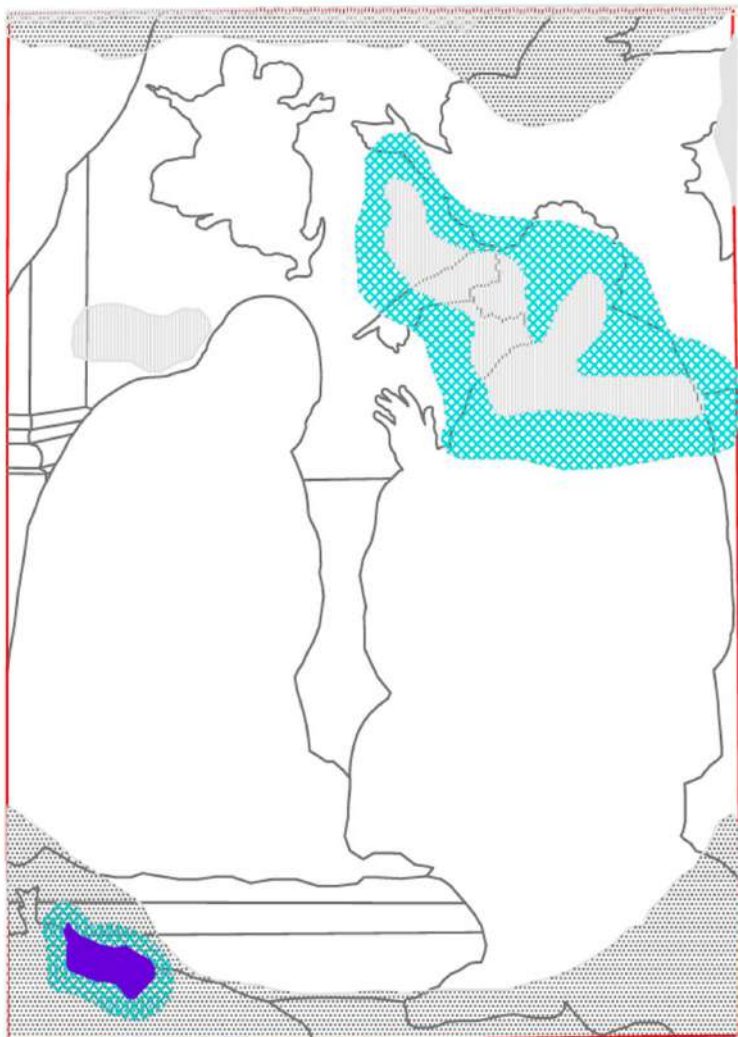
Carlo Maratta nacque a Camerano (AN) nel 1625. Giunto a Roma appena dodicenne, entrò nella bottega di Andrea Sacchi, divenendone l'allievo più importante. Fedele al rigoroso esempio del maestro e seguendo i consigli del letterato G. P. Bellori, suo biografo e amico, elaborò una poetica di marca classicista che tuttavia non gli impedì aperture al barocco. Dopo la morte di Pietro da Cortona fu il protagonista della scena artistica romana, divenendo principe dell'Accademia di San Luca nel 1664, carica poi concessagli a vita nel 1698, e ottenendo da re Luigi XIV la nomina a "pittore del re". Particolarmente impor-

tante, oltre alla sua produzione pittorica, è quella grafica che testimonia le fasi di studio delle sue misurate composizioni. Fu attivo pure nel campo del restauro, particolarmente nelle Stanze Vaticane, alla Farnesina e nella galleria carraccesca di Palazzo Farnese. Oltre le numerose pale d'altare, ebbe pure un'abbondante produzione da cavalletto, caratterizzata, oltre che da soggetti religiosi e profani, anche da numerosi ritratti. Grazie agli ottimi rapporti con la corte pontificia, continuò a produrre dipinti per la ricca committenza europea, avvalendosi del crescente intervento della nutrita schiera di suoi allievi, i quali perpetrarono le sue istanze artistiche anche dopo la sua scomparsa, avvenuta a Roma nel 1713 (DE MARCHI 1988, p. 801). Esempio d'opera da cavalletto di soggetto sacro è senza dubbio, per le dimensioni ridotte, l'Annunciazione sassarese; mentre esempio della diffusione dei suoi stilemi e delle sue invenzioni è la cosiddetta *Vergine degli Stamenti* della cattedrale di Cagliari, copia della *Immacolata Concezione* presente nella cappella De Sylva della chiesa di Sant'Isidoro a






Roma, della quale l'arcivescovo De Angulo, che nel 1683 fece realizzare l'altare cagliaritano, apparteneva (SERRA 1981, pp. 66-72). Altre repliche di quel dipinto si trovano ad Ávila, luogo di origine del De Angulo, nell'aula capitolare del duomo; a Salamanca e a Girona in due cappelle delle rispettive chiese cattedrali.

Restauro

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento di restauro. Il dipinto, realizzato su tela ad armatura piuttosto lassa, risultava foderato in un precedente intervento "a colla pasta". Probabilmente è proprio a causa di questo tessuto di fattura industriale che le ipotesi di datazione della tela sono state fissate tra il XVIII secolo e il XIX. L'analisi dell'armatura del supporto originale, le peculiarità della pittura e non ultimo la resistenza a solventi che non potrebbero essere utilizzati per la pulitura di un dipinto ottocentesco, lasciano propendere per una datazione più antica, al XVII secolo. La tela di supporto risultava danneggiata nella zona centrale in corrispondenza del profilo di Gioacchino, e gravemente lace-



Mappatura dello stato di degrado dell'opera prima del restauro

	Deformazione supporto		Lacerazione
	Abrasione e lacuna di pellicola pittorica		Ridipintura
	Decoesione pellicola pittorica		

N.B. Depositi superficiali coerenti presenti su tutta la superficie

rata al di sotto della figura di S. Anna. Lungo il margine superiore, la zona centrale risultava completamente distaccata dal telaio nonostante un tentativo goffo di nuova chiodatura lungo i margini eseguita direttamente sul *recto* del dipinto. Questo aveva generato una deformazione evidente che interessava il quadro nella metà superiore e provocava rischi di caduta di pellicola pittorica. Gli strati preparatori sottili e compatti presentano un'intonazione chiara ma risultano di difficile lettura per la assenza quasi totale di abrasioni di pellicola pittorica. Il sistema di adesione tra tela originale e tela da rifodero risultava compromesso e vanificato dalla vetrificazione dell'adesivo

che rendeva l'opera fragile e rigida. Il sistema di ancoraggio al telaio ligneo era insoddisfatto sia per la qualità dello stesso che per l'assenza di sistemi di espansione angolare. Inoltre le sue dimensioni non corrette forzando la tela avevano prodotto deformazioni ben evidenti in prossimità dell'angolo superiore destro.

La qualità materica dell'opera appariva compromessa per la presenza di depositi di particolato atmosferico di natura incoerente e stratificazioni di sporco di natura grassa unito a vernici e vecchie ridipinture alterate ed eseguite in maniera o con materiali non idonei.

I tasselli eseguiti allo scopo di mettere a punto il sistema da



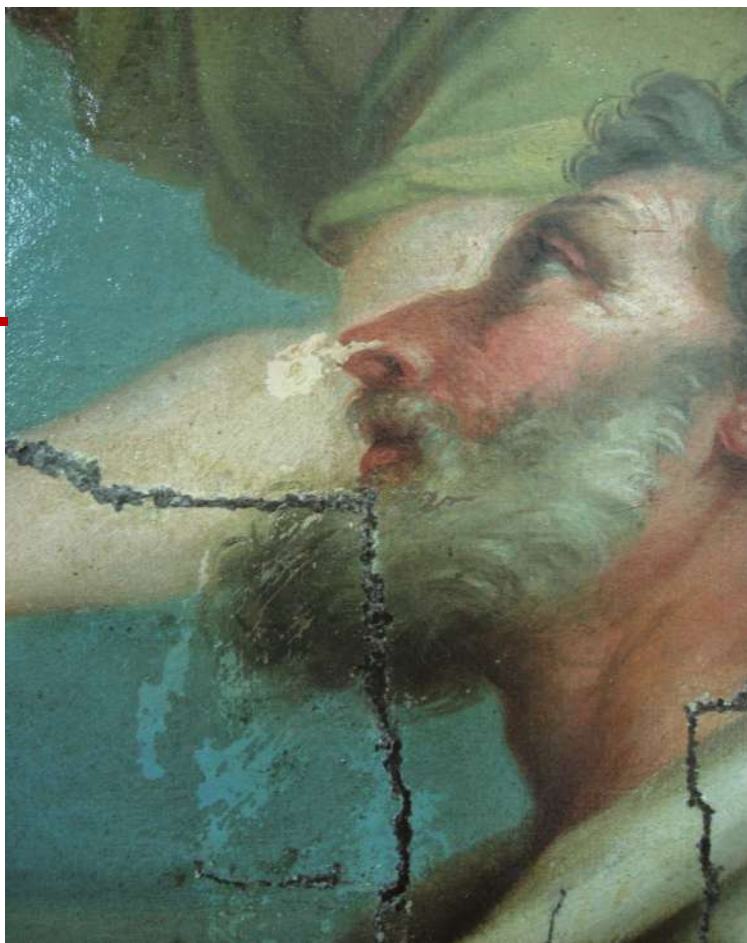
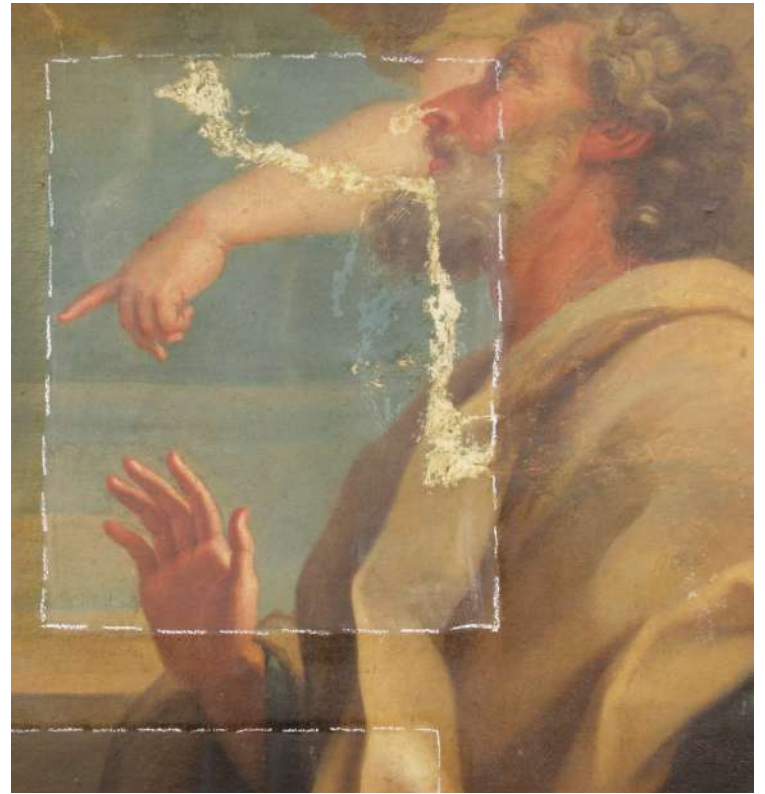
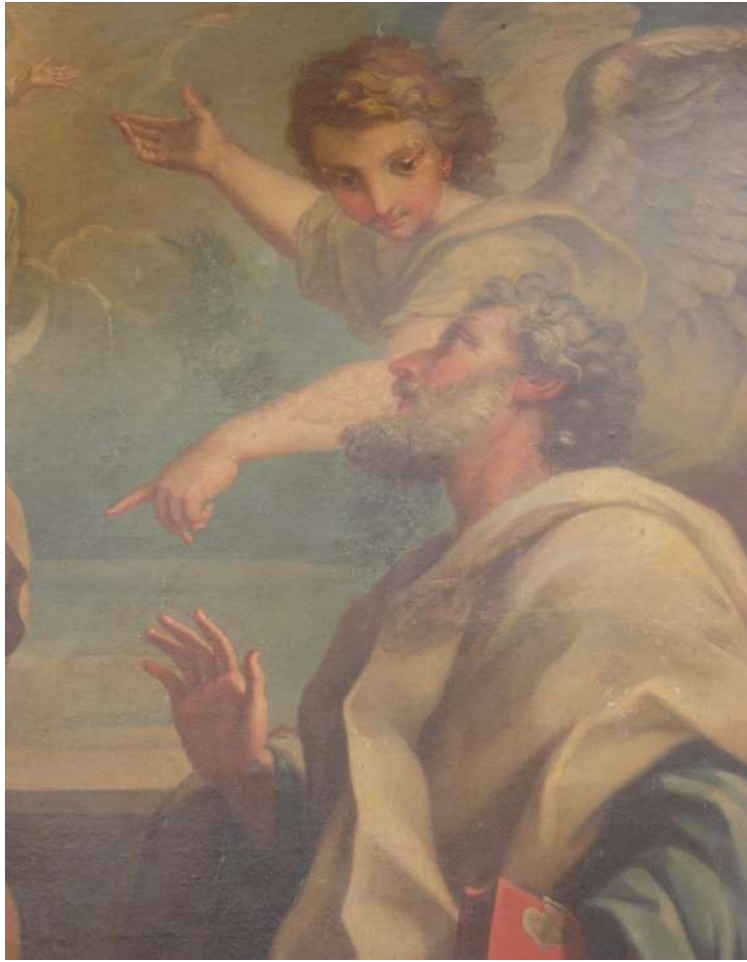
Tasselli di pulitura

adottare in fase di pulitura hanno riproposto i corretti toni cromatici del dipinto sottolineando la qualità pittorica della tela che presenta vivacità di toni e ricchezza di dettagli figurativi poco apprezzabili prima dell'intervento di restauro.

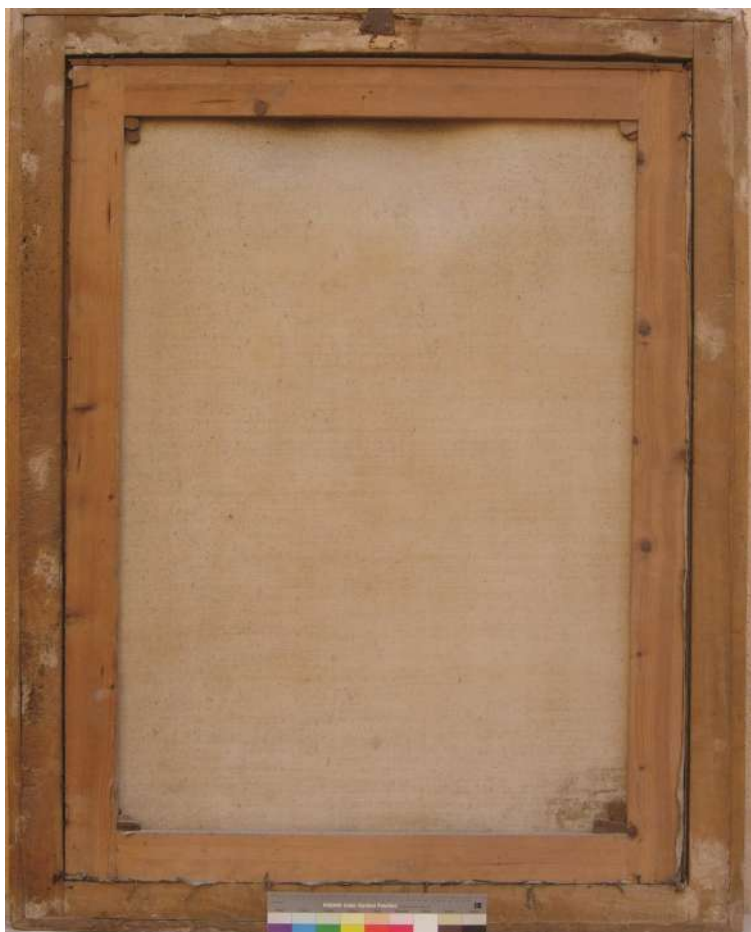
La cornice presenta un elegante profilo modanato privo di elementi decorativi ad intaglio. La lamina d'oro zecchino applicata a bolo mantiene ancora la sua brillantezza nonostante depositi di polveri grasse abbiano scurito gli elementi orizzontali risultando particolarmente spessi lungo il lato inferiore. Se dal *recto* la foglia d'oro ha in qualche modo evitato lo sfarfallamento dei tarli, dal *verso* risulta particolarmente vistoso un attacco concentrato in prossimità del gancio di ancoraggio. La rimozione delle sostanze sovramesse è stata realizzata a tampone con solventi organici puri o in mi-

sceola con potere pulente crescente. Durante la pulitura sono emerse ampie ridipinture nell'area attorno al mento di Gioacchino, sul braccio sinistro dell'Angelo e sull'elemento di natura morta interessato dal grande strappo sull'angolo inferiore sinistro.

Nell'intervento sul supporto si è proceduto alla schiodatura della tela dal telaio, quindi alla rimozione della vecchia tela da rifodero realizzata meccanicamente inumidendo il retro del dipinto. Il recupero della tela originale ha evidenziato che l'intervento di foderatura fosse stato eseguito per sanare difetti di della tela originale lacerata e strappata in più punti. L'opera, una volta rimossi meccanicamente i residui di adesivo di natura organica presente sulla tela, è stata trattata dal retro con l'applicazione a pennello di consolidante termoplastico riattivato a caldo su



Da sinistra a destra e dall'alto in basso: ridipintura sul San Gioacchino e saggio di pulitura con vecchia stuccatura; in basso: sutura dello strappo della tela e lacerazione della stessa in basso a sinistra.



Da sinistra a destra e dall'alto in basso: verso della tela prima del restauro; verso della tela dopo il restauro; rimozione della tela da rifodero; esecuzione inserti e risarcitura tagli.

piano termico a pressione e temperatura controllata, che penetrando tra strati dipinti e tessuto ne garantisce la corretta adesione ristabilendo anche i valori di coesione del colore.

Applicate poi le strisce perimetrali di materiale sintetico, e risarcite le discontinuità con inserti di tela poi rinforzati da piccole porzioni di tessuto poliestere, il dipinto è stato inchiodato su un nuovo telaio ligneo realizzato con montante centrale e traversa e sistema di espansione angolare. Le stuccature, realizzate con il tradizionale impasto, dopo la verniciatura protettiva, sono state campite con colori all'acquarello ad imitazione del tono degli strati preparatori originali e successivamente reintegrate a tono con colori a vernice per restauro, riservando invece un sistema a velatura per le abrasioni specie sulla zona del cielo. Infine il dipinto è stato protetto con la verniciatura finale.

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD n. 20/00025439

L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle Belle Arti alla fine del XVIII secolo*, Firenze 1834⁵, M. CRAVERI (ed.), *I Vangeli apocrifi*, Torino 1969; P. DESOLE, *Il duomo di Sassari*, Sassari 1976; ANTHONY BLUNT (ed.), *Maestri romani del Sei e Settecento*, Firenze 1980; R. SERRA, *Giovanni Spano "conoscitore d'arte"*. *Validità a cadute*, in «Studi Sardi», XXV (1981), pp. 47-72; A. G. DE MARCHI, *Maratta Carlo*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, II, Milano 1988, pp. 801-802; E. SCHLEIER, *La pittura a Roma nel Seicento*, in *La pittura in Italia, Il Seicento*, I, Milano 1988, pp. 399-460; M. G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e '700*, *Storia dell'Arte in Sardegna*, Nuoro 1991; M. FAGIOLO, P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Milano 2006.



Madonna dello Spasimo

Antonio Musina (attr.)

sec. XVII (fine) - XVIII (inizi)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

89x89 cm

provenienza

Sassari, cattedrale S. Nicola

collocazione

Sassari, Museo Diocesano

scheda storica

Giorgio Auneddu Mossa

scheda restauro

Valentina White



Il dipinto prima dell'intervento di restauro

90

La *Madonna dello spasimo* (o *Cristo portacroce*) proviene, secondo l'indicazione della precedente scheda del catalogo generale, dalla Cappella dei Calzolari di Santa Maria di Betlem di Sassari. Tuttavia era già menzionata nella sua collocazione originaria tra i dipinti del Duomo, sostenuta anche da più recenti ricerche dirette da Alma Casula, circa l'inventario delle opere catalogate nel 1752, nel cui elenco è presente, a quella data, anche un dipinto raffigurante un *Cristo portacroce*. Quanto alla datazione formulata nella precedente scheda di catalogo (che attribuiva l'opera al XVIII sec.) questa risulta posteriore sia alla tecnica

pittorica che grafica e compositiva, nonché ai materiali usati nella realizzazione del dipinto, sebbene questo sia stato nel tempo compromesso e alterato in parte da forti manomissioni e ridipinture, come attesta la stessa relazione tecnica del restauro. Pare infatti più verosimile accostarla ai modi ed ai procedimenti tecnici del secolo precedente, ovvero la prima metà del XVII secolo.

A seguito di alcune riflessioni circa dubbi di varie considerazioni sommarie riportate nella prima schedatura del catalogo, ove si recita "Nessuna notizia sul dipinto, che si presenta decisamente mal riuscito da un pun-

to di vista artistico (sic!) e che appare molto rimaneggiato, tanto da rendere impossibile, nelle attuali condizioni, una lettura attendibile", non concordiamo con la sbrigativa quanto categorica sintesi di giudizio negativo, come non riconosciamo nel giusto nemmeno la datazione approssimativa circa il XVIII secolo per almeno due sufficienti motivazioni. Prima: la tecnica e la tavolozza praticata dall'ignoto autore, comunque prossimo a culture di tipo eclettico-popolare di bottega autoctona, ma con tracce di evidente formazione e cultura probabilmente iberica, in special modo palesata dalle espressive, forti e calde cromie dei rossi intensi, dei gialli, dei bruni e dei contrasti netti dei neri, straordinariamente crudi e asciutti, come intagliati con non comune sicurezza nelle forme dei corpi della drammatica composizione, ed avvalorata dalla greve e spessa linea dei contorni, non sempre in ombra corretta, dei disegni di ogni figura, ovvero di ogni singola parte delle scultoree e legnose forme dei corpi. Alcuni particolari eccedono in drammaticità segnica ed espressiva, fino a rasentare il crudo segno inciso, talora aggressivo, proprio del fare di bottega di *piccapietre*, se non proprio di intagliatore del legno, secondo una tradizione di cultura ancora "gotica" tipica di esemplari, anonime e popolari maestranze di pittori, incisori, scultori, maestri artigiani di vetrare, pronti per l'occasione ad ingegnarsi ad accontentare la

committenza, sia laica che, naturalmente, religiosa, come in questo esempio.

Probabilmente l'opera era parte di una serie o sequenza temporale di scene ispirate alla *via Crucis*, comunque ad una teoria di *Sacre Rappresentazioni*, proposte come in "scena" vivente, ispirate da suggerimenti sperimentati in occasioni di devote sacre processionali, ancora di ispirazione medievale o francescana (si pensi alla rappresentazione sacra dei *Presepi viventi* o, appunto, alla stessa *Via Crucis*). La stessa intensità dei volti, ma anche dei gesti e delle mani, straordinariamente incise per profondità d'ombra, denotano incantata commozione della scena, una sorta di drammaturgia registica davvero esemplare per il tempo, condotta con sperimentata e vivida partecipazione. Opera certamente "minore" rispetto alla grande tradizione della pittura cinque-seicentesca di matrice spagnola o comunque di cultura mediterranea (con esempi riscontrabili in Sicilia e a Napoli), che evidenzia il sospetto di una vera e propria "bottega" di maestranze eclettiche, molto vicine alla scultura lignea policroma ancora di retaggio tardo gotico-rinascimentale.

Artisti e artigiani senza nome, chiamati a realizzare opere di intensità e schiettezza popolare, indubbiamente dotati di carica espressiva nell'arte della composizione di gruppo, più che di singoli ritratti, sebbene, talune forme, che paiono eseguite tecnicamente da mani diverse, o da





Saggio di pulitura e a destra fase di stuccatura



più mani, come si è ipotizzato sopra, forse per riprese o alterazioni successive, indicano comunque la scelta di un gusto di prevalenza collettivo e scenico, ove lo spazio e il tempo recitano a soggetto.

Ispirate al plasticismo scenico dei drammi liturgici e delle sacre rappresentazioni, come il *Compianto di Cristo morto*, *Deposizioni*, *Vie Crucis*, scaturite da forte inclinazioni per il pathos della raffigurazione, evidentemente molto richiesta, anche per l'effetto di pubblica commozione. È ascrivibile, anche per queste prime ipotesi, almeno al XVII secolo la realizzazione di questo dipinto, sia pure di autore ancora incerto ma, per alcuni riferimenti stilistici, riflettendo sulle maestranze locali, vicino ai modi di rappresentazione di un Antonio Musina, già autore noto per opere di intensa, anche se ingenua, espressività compositiva, realizzate in Sardegna e, a Sassari, presente ad esempio, nella Chiesa di S. Andrea, nel dipinto detto dell'Addolorata: una sorta di "fondale" di scena per una splendida Crocifissione lignea seicentesca, forse di bottega na-

poletana, o di cultura spagnola (A. SARI 2003, p. 135). A confronto dell'ipotesi sopra formulata, si notino in particolare, della tela posta come sfondo al Crocifisso ligneo del XVII secolo, nella parte dell'Addolorata, il forte disegno e l'intensità delle ombre e dello sfumato, che rende la scena della rappresentazione ancora più drammatica, sottolineando il dolore della Madre, di Maria Maddalena e di San Giovanni ai piedi della Croce. Opera questa databile al 1698, attestato dal cartiglio in basso a sinistra e firmato da Antonio Musina (o Messina), probabilmente commissionato all'artista per la collocazione del Crocifisso ligneo ambientato con la scena dipinta, proprio (come rilevato anche da Aldo Sari) "in funzione della scultura precedente" (A. SARI 2003, p. 135).

Cinque-seicentesca, sebbene tarda, la tecnica esecutiva, permeata di forte ed energico disegno espressivo, sostenuto da intenso e drammatico cromatismo, rivelante sicuro carattere di accesa emotività stilistica, sebbene ingenua ed ancora grezza.

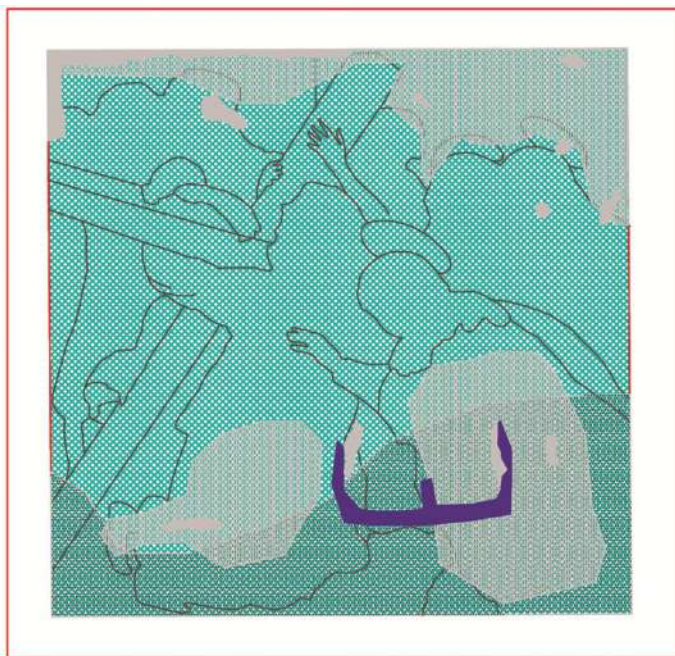
Si osservino ad esempio le mani e l'espressività dei volti, per-

meati di accese e contrastate tonalità brune e rosse, ma anche il rigido disegno delle vesti, di cadenza piuttosto ruvida e popolare dell'intera composizione. Secondo la nostra ipotesi, non solo si può accennare ai modelli di Sacre rappresentazioni, più prossime ai modi della scultura popolare, che ebbero più celebre fortuna in Spagna che in Italia, salvo qualche eccezione, come nel caso di Crea in Piemonte, ma anche a Napoli e a Genova, rendendo noto quel genere e quel gusto per la esemplarità drammatica, se non proprio drammaturgica, delle scene ispirate, in gran parte, proprio da testi sacri o da recitazioni figurate, molto care alla migliore tradizione della scultura religiosa popolare, sia anche di buona levatura.






Restauro

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento di restauro. Il dipinto è realizzato su una tela ad armatura piuttosto serrata, quindi difficilmente esaminabile per la presenza di uno spesso strato di pittura rosso scuro, applicato impropriamente sul retro in un precedente inter-

vento di manutenzione con probabile funzione di consolidamento. Rotture e strappi risultavano rinforzati con l'applicazione di toppe fatte aderire con adesivi di natura organica o sintetica troppo tenaci. La tela, non inchiodata ma incollata erroneamente sul telaio, doveva essere di dimensioni maggiori dato che sui quattro margini risulta rifilata. Anche la composizione lascia inoltre propendere per questa interpretazione dato che la figura della Vergine appare tagliata in maniera non convincente. La pellicola pittorica risultava in un precario stato di conservazione per la presenza di estese ridipinture ma soprattutto per essere gravemente distaccata dal supporto. La crettatura era particolarmente accentuata e riduceva il colore ad isole separate con rischio evidente di caduta. Molte le stuccature eseguite in precedenti interventi di manutenzione con sostanze e metodi di applicazione non corretti: a consueti impasti a base di colle animali e gesso si uniscono mastici, impasti oleosi e cementizi particolarmente tenaci e aderenti al substrato tanto da risultare in più punti inamovibili.



Mappatura dello stato di degrado dell'opera prima del restauro

	Deformazione supporto		Lacerazione
	Abrasion e lacuna di pellicola pittorica		Ridipittura
	Decoesione pellicola pittorica		

N.B. Depositi superficiali coerenti presenti su tutta la superficie



Pulitura del dipinto. La pulitura, eseguita a tampone con miscele di solventi organici a potere pulente crescente, ha ripristinato la qualità materica dell'opera restituendo al dipinto i suoi rapporti cromatici pur in un generale impoverimento superficiale del colore: basti osservare la trattazione degli incarnati che risultano spesso lividi per mancanza, nella definizione di molti volti, delle finiture calde che applicate su basi fredde ne avrebbero reso più naturali e morbidi i passaggi chiaroscurali e i rapporti volumetrici. Sul margine sinistro, pur se fortemente compromessa nella sua lettura, è riemersa sotto strati di ridipinture una figura di soldato in armi che accompagna l'ascesa al Calvario di Cristo. Nella rimozione delle sovrasmisurazioni, all'uso di sostanze chimiche si è alternato l'uso di mezzi meccanici (quali bisturi e piccoli specilli) necessari per eliminare o ridurre gli spessori dei materiali non idonei presenti sul dipinto. In alcuni casi la ferma volontà di rispettare la materia originale ha indotto la Direzione Lavori a desistere dalla rimozione totale di alcune

sostanze che non eliminabili con soluzioni chimiche avrebbero, se asportate meccanicamente, prodotto danni alla pellicola pittorica: pertanto si è proceduto con un graduale assottigliamento a bisturi degli impasti cementizi accettando leggere deformazioni là dove l'asportazione completa non è stata possibile. Assicurata localmente la pellicola pittorica con maggiore rischio di caduta, si è proceduto alla pulitura del verso distaccando delicatamente a bisturi la tela incollata sul telaio e distendendola su di un piano. L'eliminazione o riduzione degli spessori della sostanza rossa applicata sul retro del dipinto risultava indispensabile per garantire ai prodotti consolidanti di penetrare e assicurare così la corretta adesione tra strati preparatori, pellicola pittorica e tela. Non potendo ricorrere a sostanze acquose che avrebbero prodotto deformazioni sulle fibre del tessuto, si è proceduto a secco con bisturi fin dove possibile. La tela è stata poi trattata con una idonea sostanza termoplastica e l'opera è stata sottoposta a consolidamento tramite tavolo ter-

mico avendo cura di massaggiare il colore là dove la crettatura risultava più pronunciata. Infine sono state applicate le strisce perimetrali per ancorare nuovamente il dipinto al telaio ligneo dotato di espansioni angolari. Protetta la superficie con un'applicazione a pennello di vernice ed eseguite le stuccature delle lacune, si è proceduto alla riequilibratura cromatica con leggere velature eseguite con colori a vernice per restauro sulle abrasioni, e intervenendo con la tecnica del tratteggio verticale sulle lacune. Infine l'opera è stata protetta con una miscela di vernici opache e lucide applicate a spruzzo.

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD n. 20/00025628

A. SARI, *La chiesa nell'arcidiocesi di Sassari*, Chiese e arte sacra in Sardegna, vol. I, Sassari 2003; L. AGUS, *Tesori riscoperti*, in «Almanacco Gallurese», 16 (2008), pp. 113-126.



Verso della tela prima del restauro; stuccature improprie; strappi e abrasioni sul bordo.

Transito della Vergine
Morte di San Giuseppe
Giuseppe Simonelli (ambito)
sec. XVIII (inizi)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

85x142,5 cm

80x138 cm

provenienza

Sassari, cattedrale S. Nicola

collocazione

Sassari, Museo Diocesano

scheda storica

Laura Donati

scheda restauro

Valentina White



I dipinti prima dell'intervento di restauro

Transito della Vergine. L'episodio rappresentato, piuttosto comune nell'arte sacra dal Medioevo all'età contemporanea, ha origine da diverse fonti letterarie. In particolare, nel *Transito della Beata Maria Vergine*, vangelo apocrifo attribuito a Giuseppe di Arimatea, ma in realtà successivo al VI secolo, si narra della discesa di Cristo dal cielo per accogliere l'anima della madre. Da tale episodio nasce l'iconografia di origine bizantina che presenta la Vergine sul letto di

morte con l'anima che si eleva al cielo a raggiungere il Figlio. In epoca barocca ci si concentra maggiormente sul realismo dell'episodio rappresentato, come in questo caso: la Madonna è raffigurata semidistesa, circondata dal gruppo degli apostoli, caratterizzati da una gestualità esasperata nell'espressione di un dolore che tentano di trasfigurare attraverso la preghiera. Sorvolando su casi particolarissimi come quello caravaggesco, che aprirebbero diverse fronti di

discussione, lo schema ricorrente viene proposto in modo emblematico, ad esempio, da Giacinto Brandi nel dipinto del Museo Nazionale d'Abruzzo, da Giovanni Maria Morandi nella pala di Santa Maria della Pace a Roma, e così via.

Nella sacrestia del Duomo di Sassari il dipinto fa pendant con la *Morte di San Giuseppe*, ricordato in un inventario del 1752, *terminus ante quem* per la datazione di entrambi (ASDS, FC, Serie M5, c. 18r e v., cortese segnalazione di Marisa Porcu Gaias). Per quanto riguarda l'ambito di esecuzione dell'opera, si concorda con Maria Grazia Scano che ha sottolineato le affinità con Matteo Simonelli (scheda ICCD 20/00025653, 1977), sebbene i due dipinti appaiano tecnicamente più deboli rispetto alla produzione del pittore giordanesco. La ricca scuola napoletana degli allievi ed epigoni di Luca Giordano, tra i quali i Simonelli, è comunque da considerare l'ambiente dal quale hanno avuto origine i due dipinti del duomo sassarese. Giuseppe Simonelli, in particolare, nella *Madonna tra angeli* battuta da una casa d'aste madrileña nel 1999 (*Castellana*, Madrid, 20.04.1999, lotto 242), richiama molto da vicino – nella fisionomia e nella stesura pittorica del volto della protagonista – la nostra Vergine sul letto di morte, mentre gli angeli che la circondano si avvicinano molto a quelli che nella *Morte di San Giuseppe* aprono il varco verso l'ultraterreno. Giuseppe Simo-

nelli probabilmente si cimentò con questo tema, ma con esiti differenti, anche nel *Transito della Vergine* a lui attribuita della collezione Osuna a Madrid. In questo specifico caso il modello di riferimento era stato il dipinto di Luca Giordano alla Casita del Principe all'Escorial (G. SCAVIZZI 1992, pp. 162, 200, fig. 25).

Come nel *pendant*, anche per il *Transito della Vergine* di Sassari (A. SARI 2003, p. 77, ill. a p. 75) va ricercato un modello iconografico certamente legato alla produzione della scuola romana. La stessa composizione è proposta in un dipinto di Carlo Giuseppe Ratti – conosciuto tra le altre cose come copista di opere d'arte all'epoca piuttosto note – passato sul mercato antiquario assieme ad un'*Assunzione* nel 2004 (*Art Casa d'Aste*, Genova, 28.09.2004, lotto 371).

Morte di San Giuseppe. Il dipinto, databile tra la fine del sec. XVII e la prima metà del XVIII, presenta un soggetto molto in voga a partire dall'epoca della Controriforma: la morte di San Giuseppe. L'episodio è narrato nei vangeli apocrifi, in particolare nella *Storia di Giuseppe il falegname*, un testo pervenutoci in copto e arabo, successivo al V secolo, che descrive nel dettaglio la morte del Santo.

Un dipinto raffigurante "*el transito de San Josef*" è ricordato in un inventario del 1752 nella sacrestia dei canonici del duomo di San Nicola, documento che supporta l'ipotesi di datazione





CARLO MARATTI, *Morte di San Giuseppe*, Vienna, Kunsthistorisches (1670-80)



CESARE FANTETTI, *Morte di San Giuseppe*, Roma, Calcografia Nazionale (1680 circa)



FEDELE TIRRITO, *Morte di San Giuseppe*, Casteltermeni, Chiesa di San Francesco (1759-62)



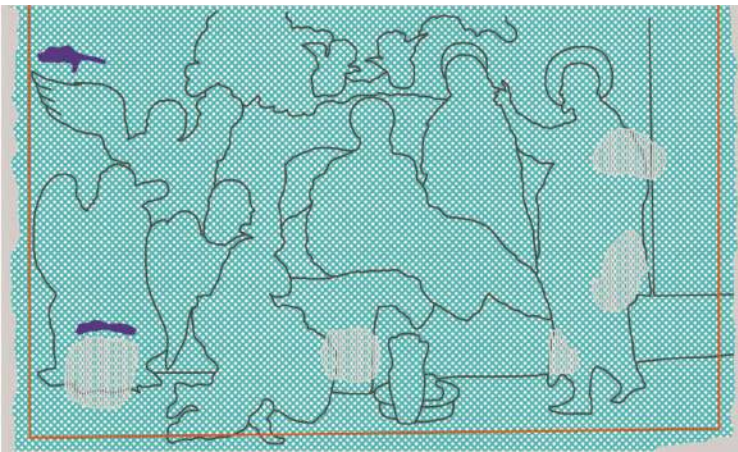
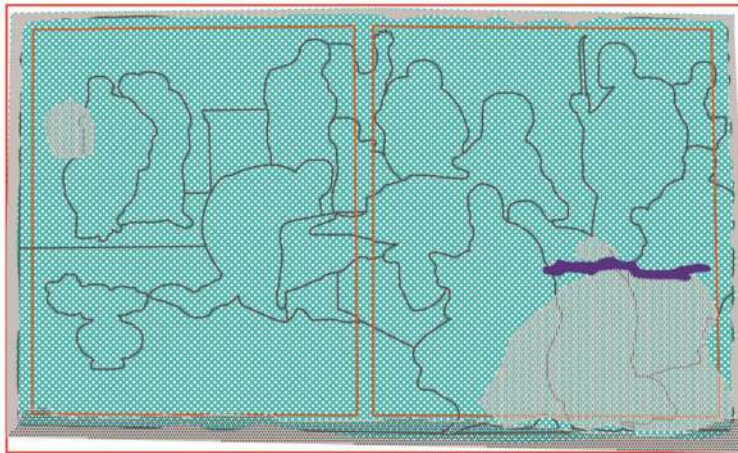
GIUSEPPE SIMONELLI, *Sacra Famiglia*, Sotheby's London, 09.12.2004, lotto 189 (inizi sec. XVIII)

(ASDS, FC, Serie M5, c. 18r/v., cortese segnalazione di Marisa Porcu Gaias). La tela fa *pendant*, come spesso accade con le opere di questo soggetto, con il *Transito della Vergine* conservato nella sacrestia della medesima chiesa sassarese, attribuibile allo stesso artista.

Il Santo è presentato disteso su un giaciglio posto di sbieco rispetto al piano del quadro. Di fronte Cristo lo benedice, alla sua sinistra è collocata la Vergine in atteggiamento di preghiera, mentre alla sua destra troviamo tre angeli, due dei quali inginocchiati ed uno intento a diffondere fumi d'incenso. Nello spazio sovrastante la testa del Santo quattro cherubini affacciati tra nubi aprono un varco che dissolve l'ambientazione architettonica lasciando trapelare la luce della salvezza.

L'iconografia è dunque piuttosto comune e tradizionale (letto collocato obliquamente, coperta giallo ocre, presenza di Gesù, della Vergine e di un variabile numero di angeli; sul culto e sull'iconografia della morte di Giuseppe, cfr. A. M. BOCCHINI

1991, pp. 805-819; J. GARMS 2002, pp. 49-54), anche se l'impostazione scenografica distanzia stilisticamente l'opera dai noti modelli secenteschi apportando una certa freddezza nella resa delle espressioni e della gestualità. Basta confrontarla, ad esempio, con il dipinto di Orazio de Ferrari (1654) per la chiesa di S. Maria di Nazareth a Sestri Levante, quello attribuito a Domenico Fiasella nella chiesa di S. Giovanni Battista a Chiavari, o la tela di Giacinto Campana ora in Palazzo Pepoli Campogrande a Bologna (proveniente dall'Ospedale dei Bastardini), tutti dipinti nei quali gli "affetti" sono espressi con maggiore realismo. La cristallizzazione dell'immagine ed in particolare la posa di Gesù si avvicinano maggiormente, piuttosto, alla *Morte di San Giuseppe* di Francesco Trevisani nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma, come già sottolineato da Maria Grazia Scano nel 1977 (scheda ICCD 20/00025652). Il prototipo di questo dipinto è però un altro. Sebbene con qualche lieve variante – come l'impostazione della scena trasversale



Mappatura dello stato di degrado delle opere prima del restauro

 Deformazione supporto	 Segno di impressione del telaio
 Abrasione e lacuna di pellicola pittorica	 Lacerazione
 Decoesione pellicola pittorica	 Ridipintura

N.B. Depositi superficiali coerenti presenti su tutta la superficie

piuttosto che verticale, la sostituzione degli attributi di Giuseppe sul pavimento in primo piano, la posizione e la tipologia delle presenze angeliche – l'autore del dipinto sassarese ha avuto come punto di partenza la *Morte di San Giuseppe* di Carlo Maratta del Kunsthistorisches Museum, realizzato per la cappella dell'Imperatrice Eleonora Gonzaga nella Hofburg viennese (J. GARMS 2002, pp. 49-50). La notevole diffusione dell'iconografia del dipinto marattesco diede vita a numerose riproposizioni della stessa scena, anche geograficamente e cronologicamente distanti quali la *Morte di San Giuseppe* eseguito da Padre Fedele Tirrito negli anni 1759-62 per la chiesa di San Francesco d'Assisi di Casteltermeni (G. COSTANTINO 2002, p. 218). Del resto l'opera era stata tradotta a stampa da Cesare Fan-

tetti con un'incisione all'acquaforte di discrete dimensioni, probabilmente già poco tempo dopo l'esecuzione del dipinto (esemplari presso la Calcografia Nazionale, inv. FC51609 e FC51610), del quale esistono anche diversi disegni di riproduzione attribuiti alla bottega del pittore o a suoi emuli (cfr. a titolo di esempio i fogli del Louvre, *Département des Arts graphiques*, inv. 3347 recto e inv. 12964 recto).

La sostituzione degli attributi che troviamo nel dipinto sassarese, ad esempio, è ripresa da un'incisione di traduzione del dipinto di Maratta eseguita da Nicolas Dorigny nel 1688 (esemplare presso la Calcografia Nazionale, inv. CL2194/1165). Infatti, anche la *Morte*, come tutti i dipinti di Maratti ha goduto di una certa fortuna tra gli incisori francesi (B. GADY

2001, p. 97 cat. 370).

Per rientrare nell'ambito geografico di probabile realizzazione della tela sassarese, è da notare come la fisionomia del Cristo, la sua gestualità, nonché la posizione dell'angelo inginocchiato di spalle presentino punti di contatto con la *Morte* di Solimena della chiesa di San Giuseppe Maggiore a Napoli, modello imprescindibile per la frequente riproposizione dell'iconografia della morte di Giuseppe in Campania.

L'ascendenza napoletana del dipinto della cattedrale sassarese è confortata, oltre che da motivazioni stilistiche – quali l'esasperazione espressiva, i forti contrasti cromatici e chiaroscurali, le lumeggiature rossastre – anche dalla notevole diffusione del soggetto in quest'area. In particolare l'opera andrebbe ricollegata – secondo quanto ipotizza Maria Grazia Scano nella scheda relativa al *pendant* di questo dipinto – ad un pittore vicino al seguace di Luca Giordano, Matteo Simonelli, attivo in Campania oltre che in Basilicata agli inizi del XVIII secolo (cfr. E. ACANFORA 2009, p. 266). In effetti è innegabile la vicinanza tra la Madonna raffigurata nel nostro dipinto e quella proposta dal pittore giordanesco nella tela da lui firmata per la Chiesa del Rosario di Maratea, *La Vergine e due Santi*. Allo stesso modo si sottolinea, però, la stringente analogia tra i volti dei cherubini nel dipinto sassarese e quelli degli angioletti che nella *Santa Barbara* del più noto Giuseppe Simonelli (1650 ca.-1710) – allievo diretto del Giordano legato certamente da vincoli parentali al pittore precedentemente citato – porgono palma e ghirlanda di fiori alla protagonista della scena conservata nella cattedrale di Marsico Nuovo (A. CONVENU-TO 1985, pp. 56-58; su Giuseppe Simonelli cfr. anche V. PACELLI 2001, pp. 93-94; E. ACANFORA 2009, pp. 265-266); la forte somiglianza, nella fisionomia e nella resa pittorica del velo, tra la nostra Madonna che assiste

Giuseppe sul letto di morte e la Vergine nella *Sacra Famiglia* del Simonelli, passata sul mercato antiquario pochi anni fa (*Sotheby's London*, 09.12.2004, lotto 189). L'esecuzione del dipinto sassarese è pertanto riconducibile – se non direttamente a Giuseppe Simonelli, considerata la debole qualità artistica – ad un pittore minore della cerchia giordanesca.

Restauro

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento di restauro. I dipinti, per evidenti ragioni stilistiche e iconografiche, sono certamente da considerarsi eseguiti a *pendant*. Anche dal punto di vista conservativo le due tele presentavano fattori di degrado analoghi dovuti principalmente a problematiche legate al supporto. In entrambe i casi il retro della tela, interessato da strappi e lacerazioni, risultava interamente ricoperto dal consueto strato di colore rosso bruno a base di tempera, rintracciato su più opere e che sembrerebbe essere stato applicato con la funzione del tutto impropria di consolidamento oltre che di riduzione dell'interferenza visiva causata dalla presenza di toppe di diversa natura e dimensione. I telai non sono originali e se la tela con la *Morte di San Giuseppe* rivelava il fianco sinistro con una chiodatura eseguita direttamente sul *recto* della pittura, nel caso del *Transito della Vergine* entrambe i fianchi e il lato inferiore presentavano questo stesso sistema scorretto. In questa seconda opera, in corrispondenza dei due apostoli inginocchiati sulla destra, un lungo taglio orizzontale interessava il dipinto, causato proprio dall'applicazione della toppa sul retro con adesivi troppo tenaci. La fattura dei dipinti risulta di buona qualità. Le pennellate sono fluide e la tavolozza ricca di pigmenti preziosi quali il blu lapislazzuli e le lacche. I corretti toni delle due opere erano alterati per la presenza di spessi strati di ridipinture e protettivi ossidati. La



Fasi di restauro sul dipinto del *Transito della Vergine*. Da sinistra a destra e dall'alto in basso: ridipinture; tasselli di pulitura; inserto di tela a integrazione di una parte mancante; stuccatura.

mancanza della definizione di alcuni dettagli anatomici ed una esecuzione dal tratto raffinato e veloce, lascia presupporre possa trattarsi di bozzetti realizzati in tela per opere che avrebbero potuto essere poi realizzate in scala maggiore.

Pulitura, consolidamento, risarcitura degli strappi della tela. Eseguita la prima spolveratura si è potuto constatare quanto la natura dei depositi di particolato atmosferico fosse di tipo

grasso e coerente tanto da offuscare con un velo denso e biancastro l'intera superficie delle tele. La pulitura è stata eseguita a tampone alternando l'uso di miscele solventi con quello di sostanze basiche, indispensabili alla rimozione degli sporchi di natura grassa ancora presenti sulla pittura una volta rimossi i protettivi alterati. Ammorbidite le vecchie stuccature con tamponcini di acqua tiepida si è proceduto meccanicamente all'eliminazione delle sostanze so-

vrammesse con il bisturi recuperando così molti centimetri della pellicola pittorica originale nascosti al di sotto. Documentati i vecchi e grossolani rifacimenti eseguiti ad olio con tecniche mimetiche di basso livello, sono stati resi evidenti i reali confini delle lacune che riguardano nel dipinto con la *Morte di San Giuseppe* il piede destro dell'angelo e nel quadro con il *Transito della Vergine* una vasta area in corrispondenza del dorso dell'apostolo inginocchiato con veste

ocra e manto rosso, evidenziando quanto nel rifacimento la stessa foggia degli abiti non fosse stata capita, realizzando erroneamente le pieghe del manto fino a coprire i piedi della figura. L'aver faticosamente recuperato poche ma significative tracce di pigmento giallo ocra al di sotto delle false coloriture rosse ha, se non altro, chiarito l'andamento corretto del manto che definisce la figura avvolgendo il corpo sul davanti e lasciando pertanto completamente



Fasi di restauro sul dipinto della Morte di San Giuseppe. Da sinistra a destra e dall'alto in basso: tasselli di pulitura; stuccature improprie; integrazione attraverso l'inserito di tela visto al recto e al verso. A destra in basso un dettaglio del Transito della Vergine dopo il restauro.

libero il dorso. Nell'intenzione di mantenere le opere in prima tela, una volta eliminate faticosamente le toppe dal retro si è proceduto al consolidamento della pellicola pittorica e degli strati preparatori con l'applicazione di un consolidante termoplastico riattivato a caldo sul piano termico a pressione controllata. In seguito sono state sanate le mancanze del supporto con la realizzazione di inserti in tessuto del tutto simile per armatura e colorazione a quello originale applicati con resina epossidica bicomponente. L'assenza di elementi iconografici certi ha impedito di reintegrare pittoricamente la grande lacuna che interessa il dipinto con il *Transito della Vergine* dove l'inserito in tessuto, opportunamente velato, resta a vista. Applicate poi le fasce perimetrali, si è proceduto all'ancoraggio delle tele sui nuo-

vi telai lignei avendo cura di recuperare l'identità dimensionale tra le due opere e considerando il valore delle cornici dei due dipinti che, per quanto non oggetto del presente intervento, risultano in cattivo stato ma comunque conservate in alcuni locali del Duomo. Protetta la superficie dipinta con vernice applicata a pennello, sono state stuccate le piccole e medie lacune con gesso di Bologna e colla di coniglio ed è stata realizzata la reintegrazione pittorica a velatura nelle abrasioni e a tono nelle mancanze con tecniche comunque riconoscibili. Infine i dipinti sono stati protetto con vernici lucide e opache in rapporto 1:2 e applicate a spruzzo.

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD n. 20/00025653; Scheda ICCD n. 20/00025652. P. DESOLE, *Il Duomo di Sassari,*

Sassari 1976; A. CONVENUTO, *Santa Barbara*, in *Opere d'arte restaurate a Matera 1982-'83*, catalogo della mostra, 1985, pp. 56-58; A. M. BOCCHINI, *L'iconografia del Transito di San Giuseppe dal XVI al XVIII secolo*, in «Estudios Josefinos», n. 45 (1991), pp. 805-819; G. SCAVIZZI, *Il Giordanismo*, in O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, vol. I; V. PACELLI, *Pittura del '600 nelle collezioni napoletane*, Napoli 2001; M. R. BASTA in G. COSTANTINO (ed), *Padre Fedele da San Biagio, fra letteratura artistica e pittura*, catalogo della mostra, Bagheria (PA) 2002, p. 218; B. GADY, *Gravure d'interpretation et échanges artistiques: les estampes françaises d'après les peintures contemporaines (1655-1724)*, in «Studiolo», 1 (2002), p. 64-104; J. GARMS, *Il "Transito*

di San Giuseppe": considerazioni su modelli e sviluppi di un'iconografia ai tempi di Clemente XI, in «Bollettino d'arte», LXXXVII (2002), serie VI, n. 122, pp. 49-54; A. SARI, *La Chiesa nell'Arcidiocesi di Sassari*, Chiese e Arte sacra in Sardegna, Vol. VI, Tomo I, Sestu (CA) 2003; E. ACANFORA (ed.), *Splendori del barocco defilato*, Firenze 2009.



Visione di San Filippo Neri

Ignoto umbro-romano

sec. XVIII (primo ventennio)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

172x120 cm

provenienza

Sassari, cattedrale S. Nicola

(prima cappella a sinistra)

scheda storica

Alma Casula

scheda restaura

Valentina White



Il dipinto durante l'intervento di restauro con i tasselli di pulitura

Firenze nella galleria Palatina di Palazzo Pitti (inv. n. 71) (B. FABIAN in AA.VV. 1995, pp. 482-484).

Il primo costituisce il dipinto più importante e significativo della prima iconografia del Santo fiorentino (1515-1595), l'immagine simbolo della sua fama, la più nota e la più copiata, soprattutto prendendo spunto dall'incisione eseguita da Luca Ciamberlano nel 1615 (1570 - post 1640).

L'iconografia del Beato riprende quella diffusa nella stampa del 1600 di invenzione di Antonio Tempesta, a sua volta elaborata su un prototipo ora perduto del Pomarancio, mentre il gruppo della Madonna con Bambino rappresenta, ad evidenza, la rielaborazione del Reni della Madonna Vallicelliana, sotto la cui protezione era posta la Congregazione dell'Oratorio dei Filippini. La celebrazione della santificazione del Santo avvenne in San Pietro il 12 marzo 1622 e per la prima volta unitamente a quella di altri santi, i campioni della Controriforma Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Isidoro e Teresa d'Avila, come raffigura l'incisione a bulino del Gran teatro della Canonizzazione di *Mattheus Greuter* (1566 circa-Roma 1638), (O. MELASECCHI in AA.VV. 1995, pp. 450-451). La benedizione di Gesù Bambino sotto lo sguardo affettuoso di Maria, consacra la Congregazione e insieme riconosce la santità del Fondatore, che a Gesù e alla Vergine rivolgeva con senso di fiducioso abbandono le sue preghiere e note

giaculatorie.

Al primo dipinto l'ignoto artista è debitore del gruppo della Madonna; al secondo della figura del Santo. La rielaborazione personale dell'ignoto artista fa sì che l'opera acquisti una sua autonoma caratterizzazione esaltata dall'ambientazione paesaggistica prossima a quella proposta da uno dei più stretti seguaci e collaboratori del Maratta, Giacinto Calandrucci (Palermo 1646-1707), nell'omonima opera della chiesa di Cingoli (MC). I diversi nuclei della composizione sono fusi da una luminosità diffusa che fa vibrare delicatamente figure e paesaggio. La scena si svolge all'interno di un angusto spazio delimitato dal profilo di un'architettura che si staglia su una quinta arborea e dai gradini lapidei dell'altare in primo piano sui quali poggiano dei gigli simbolo della purezza del Santo. I personaggi sembrano sospinti verso lo spettatore ed acquistano una pausata e solenne monumentalità, accentuata dalla vigorosa definizione cromatica dei panneggi sottolineati dall'incidenza obliqua della luce.

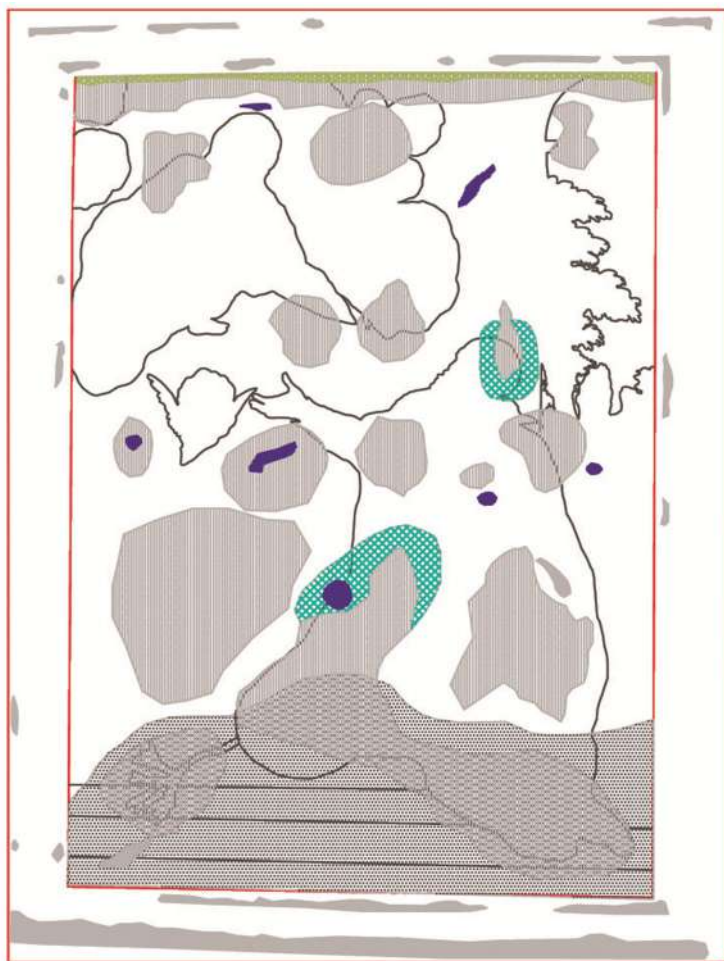
L'opera rientra in quella ricca produzione riconducibile a scuola umbro-romana di fine secolo protrattasi durante la prima metà del '700 come la pala della chiesa di S. Agostino di Bevagna (PG) (L. BARROERO *et alii* 1980, p. 326).

Il dipinto è da mettere in collegamento con una committenza filippina dove da subito grazie allo zelo del beneficiato Pilo







L'opera, di buona qualità pittorica, appare come la felice combinazione compositiva di due iconografie: *La Madonna con Bambino e il beato Filippo Neri* di Guido Reni (Bologna 1575-1642) realizzato per la chiesa di S. Maria in Vallicella nel 1614 ed esposto solo dopo la beatifi-

cazione avvenuta il 5 maggio 1615 (O. MELASECCHI in AA.VV. 1995, pp. 535-536), e *La Madonna appare a S. Filippo Neri con S. Pietro, S. Paolo e S. Maria Maddalena* realizzato per la chiesa romana di S. Giovanni Battista dei Fiorentini prima del 1674 da Carlo Maratta, ora a





Mappatura dello stato di degrado dell'opera prima del restauro

 Deformazione supporto	 Stuccatura impropria
 Abrasione e lacuna di pellicola pittorica	 Lacerazione
 Decoesione pellicola pittorica	 Ridipintura

N.B. Depositi superficiali coerenti presenti su tutta la superficie

Melone, (v. ritratto di Diego Pinna del 1638) nacque l'omonima Congregazione di sacerdoti avente cappella in Cattedrale. Allo stesso Santo inoltre fu particolarmente devoto l'arcivescovo Giacomo Casanova (1695-1763) che nel 1747, prima di giungere a Sassari (1751-1763), aveva commissionato a sue spese al marmoraro ligure Giacomo Costo, la realizzazione dell'altare marmoreo per l'omonima cappella del duomo algherese. Il dipinto può essere identificato con uno degli undici quadri presenti nell'Aula Capitolare indicato correttamente nell'Inventario del 1775 come *San Phelipe*.

Restauro

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento di restauro. La tela presentava un'armatura piuttosto lassa tanto da

rendere visibile la struttura dell'ordito e della trama anche sul *recto* dell'opera sulla pellicola pittorica. Erano visibili vecchie stuccature che celavano strappi e lacerazioni del tessuto rinforzato dall'applicazione di oltre 60 toppe, spesso sovrapposte le une alle altre, con sostanze adesive di natura organica, resine sintetiche e impasti di natura argillosa variamente caricati e pigmentati. Il bordo superiore destro era impropriamente inchiodato dal davanti sul telaio a dimostrazione che con buona probabilità quest'ultimo non è coevo al dipinto. La struttura lignea di sostegno risultava per altro insufficiente, sia per l'aggressione di vecchi attacchi di insetti xilofagi sia perché priva di un montante centrale e di un corretto sistema di espansione angolare. Irrigidimento e deformazioni erano poi



GUIDO RENI, *La Madonna con Bambino e il beato Filippo Neri*, Roma, Santa Maria in Vallicella (1614)



CARLO MARATTA, *La Madonna appare a S. Filippo Neri*, Firenze, Palazzo Pitti (1674)

riscontrabili su gran parte della superficie, specie nella zona superiore dove l'ancoraggio della tela al telaio era più compromesso. Gli strati preparatori alla pittura risultano di colorazione rosso-bruna, fattore che ben si accorda con le ipotesi di datazione proposte per l'opera. La pellicola pittorica appariva alterata per depositi di polveri grasse che modificavano radicalmente i naturali rapporti cromatici voluti dall'artista, rendendo bruno il fondo, verde il manto della Vergine e grigi i bianchi e gli incarnati. Fenomeni di ossidazione di protettivi superficiali si associavano poi a diffuse presenze di ridipinture particolarmente fastidiose ed estese sul volto del bambino e su quello del Santo, sulla pianeta, e nella definizione dei gigli, tipico attributo di S. Filippo. Data l'armatura lassa del supporto, il colore pareva adagiarsi tra le fibre del tessuto che disturbava la lettura del dipinto: in effetti oltre a fenomeni di decoesione e distacco della pellicola pittorica dal supporto si riscontrava un addensamento dello sporco proprio in corrispondenza dei segni di impressione della tela sulla pittura.

Pulitura. L'intervento di pulitura, che ha previsto l'utilizzo di

miscele di solventi organici a potere pulente crescente applicate a tampone alternate a sostanze di natura basica per la rimozione delle vecchie ridipinture, ha certamente riproposto una pellicola pittorica non in perfetto stato di conservazione ma dai toni limpidi e vivaci. Molte le zone di abrasione e altrettante le lacune di diverso formato che interessano il dipinto pur se, come spesso avviene, i margini effettivi delle mancanze risultano certamente più contenuti una volta rimosse a bisturi le diverse sostanze utilizzate come riempitivo e di solito debordanti. Al di sotto delle grossolane riprese eseguite ad olio e pertanto particolarmente tenaci sono riemersi brani di finezza esecutiva non compresi nel precedente intervento di manutenzione: basti osservare quel che resta dei petali originali dei gigli e la bordura a merletto della veste del Santo. Ultimata la fase di pulitura del *recto* si è potuto procedere alla rimozione dal *verso* di tutte le toppe presenti, utilizzando tamponi a base acquosa per ammorbidire gli adesivi e bisturi per la eliminazione dei tessuti e dei residui particolarmente aderenti al substrato.

Consolidamento. Si è proceduto al consolidamento del dipinto



Rimozione del deposito di sporco sul verso

attraverso l'uso del piano termico, sfruttando lo stesso sistema anche per restituire elasticità al tessuto e attutire le deformazioni presenti. Sono state applicate fasce perimetrali per consentire il corretto tensionamento della tela sul telaio le cui dimensioni sono state calcolate nel rispetto della cornice entro la quale andava inserita: questo fattore ha richiesto sui bordi inferiore e superiore l'esecuzione di ampie stuccature eseguite con un impasto di gesso di Bologna e colla di coniglio e trattate poi a tratteggio in fase di reintegrazione pittorica nell'ottica di una piena riconoscibilità degli interventi attuati mentre un intervento di velatura è stato sufficiente per le diffuse abrasioni e le piccole mancanze. Infine l'opera è stata protetta con verniciatura finale a spruzzo opaca.

Cornice

I motivi decorativi che arricchiscono la cornice lignea sono particolarmente pregevoli nonostante i forti ingiallimenti superficiali che ne alteravano totalmente la cromia. A zone angolari trattate a foglia d'oro con motivi incisi si alternano riquadri in finto marmo dai vivaci toni az-

zurri. Estese le ridipinture che interessavano gran parte degli elementi lignei e si concentravano principalmente sul lato orizzontale inferiore dove, per evidenti fenomeni di assorbimento e risalita capillare d'acqua, il legno di supporto risulta fragile e decoeso. Sollevamenti, distacchi e vecchi attacchi di insetti xilofagi aggravavano ulteriormente la condizione dello stato conservativo della cornice.

La cornice lignea ha richiesto un intervento di manutenzione e restauro che sanasse i gravi difetti di decoesione e distacco del legno. Ultimata la disinfestazione, si è proceduto alla pulitura dell'oro e delle zone policrome con miscele di solventi organici alternando l'uso di adesivi vinnici per garantire la corretta adesione delle molte scaglie sollevate e distaccate con grave rischio di caduta. Sostanze di natura basica sono state necessarie per la rimozione delle estese ridipinture azzurre che ricoprivano interamente le fasce. Successivamente alla stuccatura delle lacune materiche si è affrontata la fase di reintegrazione utilizzando acquerelli, tempere, colori a vernice e pigmenti a base di mica.



Reintegrazione pittorica del giglio

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD n. 20/00025656
C. GASBARRI, *Filippo Neri, santo* in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1964, pp.787-789; L. BARROERO, V. CASALE, G. FALCIDIA, F. PANSECCHI, B. TOSCANO, *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria 2*, Perugia 1980; AA.VV. *La regola e la fama. San Filippo neri e l'arte*, Catalogo alla mostra (Roma ottobre-dicembre 1995), Milano 1995; A. CASULA, *Il restauro della pala d'altare di San Filippo Neri nella cattedrale di Santa Maria di Alghero*, Cagliari 2006.



Sopra: la cornice durante la pulitura; sotto: il verso della tela prima e dopo il restauro.



San Pio V papa

Ignoto piemontese

sec. XVIII (primo quarto)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

120x83 cm

provenienza

Sassari, cattedrale S. Nicola

collocazione

Sassari, Museo Diocesano

scheda storica

Giorgio Auneddu Mossa

Alessandro Ponzetti

scheda restauro

Valentina White



Il dipinto prima del restauro

Il dipinto raffigura il pontefice San Pio V (1566-1572), identificazione fatta durante quest'ultimo restauro da parte di Alma Casula. Precedentemente infatti, già negli inventari della seconda metà del XVIII secolo, il quadro era indicato erroneamente come ritratto di *San Carlo Borromeo*

in contemplazione del Crocefisso, titolo riportato anche nella scheda del catalogo generale. L'equivoco sull'identificazione è forse dovuto al fatto che il Santo Arcivescovo di Milano, le cui analogie somatiche con il Papa Pio V sono sorprendenti, viene, pur in modo poco diffuso,

venerato anche in Sardegna, soprattutto per la volontà dell'illuminato Carlo Francesco Casanova, prima Arcivescovo di Alghero (dal 1741), poi di Sassari (dal 1751 al 1763, anno della sua morte), sensibile mecenate delle arti (nato a Pigna, una piccola frazione di Ventimiglia nel 1695), che costruì a sue spese, nell'Episcopio del Duomo turritano, la piccola cappella privata dell'arcivescovo, dedicandola proprio a San Carlo Borromeo, suo santo protettore, facendola decorare da una pregevole pala attribuita al pittore piemontese Vittorio Amedeo Rapous, dotando, con lascito testamentario, di numerose opere d'arte la quadreria del Duomo (I. DELOGU 2006, pp. 25-26).

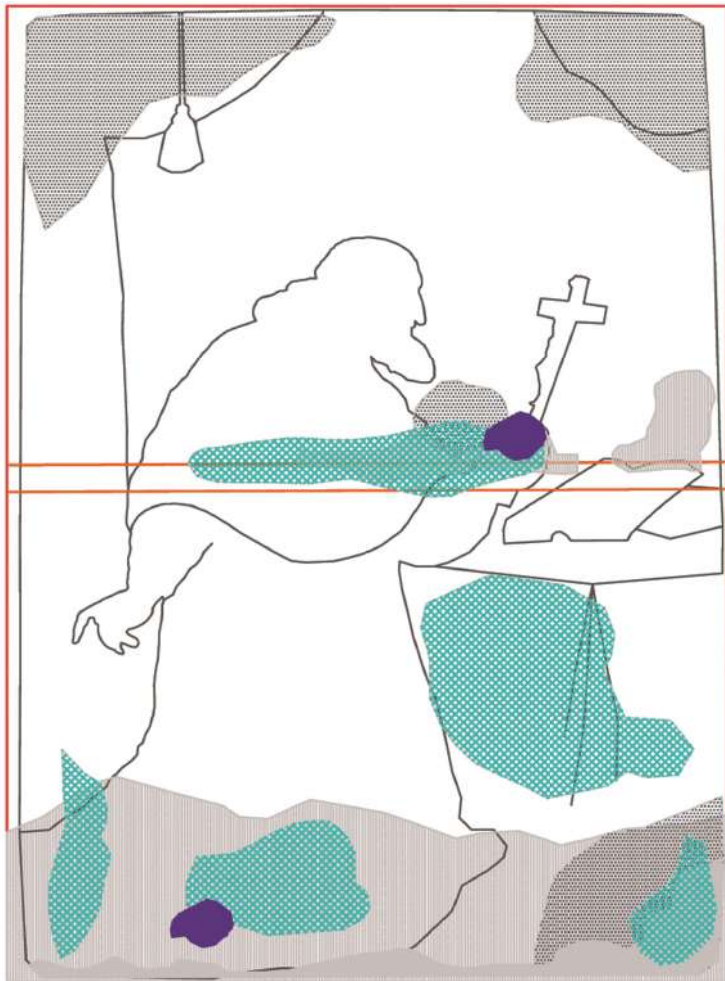
Per l'identificazione dell'autore, da ritenersi ignoto, si può far riferimento ad alcuni indizi contenuti nella scheda di catalogo (non essendo al momento reperibili fonti e notizie certe), dov'è suggerita un'analogia con lo stesso autore di un altro dipinto (raffigurante S. Francesco di Sales) collocato nella stessa sacrestia, sicuramente della stessa mano, che la compilatrice considera, per «significative analogie» con talune opere presenti nella sacrestia di S. Michele di Cagliari, possibile l'ipotesi di attribuzione ad un «modesto artista napoletano» identificabile in Domenico Colombino, giunto a Cagliari nel 1720, collaboratore con il più noto Giacomo Altomonte agli affreschi della Chiesa di San Michele.

Tuttavia è per noi probabile an-

che una seconda ipotesi, quella che il dipinto, non solo per morbide sensibilità cromatico-tonali, ma anche grafiche e compositive, nonché culturali, provenga da certa area piemontese, molto vicina ad alcune botteghe di pittori sabaudi attivi tra il XVII e XVIII secolo. Seguendo l'iconografia, che coglie il Santo papa nell'atto di devozione e preghiera davanti al Crocefisso, sono riscontrabili similitudini con la *Visione della vittoria di Lepanto*, dipinto da Lazzaro Baldi nel 1673 e conservato nel Collegio Ghislieri di Pavia (dove S. Pio aveva insegnato teologia), vicino ad altre precedenti di un Jacopino del Conte (sec. XVI, Palazzo Tozzoni di Imola), o quelle del Santo che venera la Sindone, a cui si sommano altre immagini esemplari che meglio identificano la scelta iconografica del pittore in oggetto. Si possono avanzare alcune precisazioni circa la sua tecnica, che ci riconduce ad alcuni tra i migliori interpreti del Santo Papa piemontese di Bosco Marengo, attivi nel Convento e Chiesa di Santa Croce, ma anche dello stesso San Carlo Borromeo, rivelando l'esistenza di una diffusa produzione pittorica che fa riferimento a tali espliciti modelli (sovente accomunando i soggetti venerati), a partire dal territorio piemontese, diffusi specie per volontà dei numerosi ordini domenicani e del SS. Rosario in tutta Europa.

Di ambito strettamente piemontese sono infatti la Bottega di Giovanni Crosio, già allievo del





Mappatura dello stato di degrado dell'opera prima del restauro

	Deformazione supporto		Segno di impressione del telaio
	Abrasioni e lacuna di pellicola pittorica		Lacerazione
	Decoersione pellicola pittorica		Ridipittura

N.B. Depositi superficiali coerenti presenti su tutta la superficie

Moncalvo, di Charles Dauphin e collaboratori e di Michele Antonio Milocco, pittori particolarmente attivi tra il XVII e XVIII secolo, molto apprezzati non solo dal clero ma anche dalla stessa corte sabauda. In particolare ricordiamo le loro opere afferenti i due Santi, e in special modo *San Carlo Borromeo adorante il Crocifisso* ed altri dipinti coevi conservati nella Chiesa Parrocchiale di Santa Maria a Testona, di Santa Maria della Scala a Moncalieri, del Sacro Cuore e di altre chiese domenicane a Torino.

Nel dipinto il Santo è ritratto inginocchiato innanzi al Crocifisso, che sorregge con la mano sinistra, e colto dall'estasi dell'illuminazione divina: è vestito con la tunicella bianca in pizzo, mentre rosse sono la sottotunica

e la mantella bordata d'ermellino. Posati sul piano a destra sono un volume, probabilmente la Bibbia, e il Triregno. Una luce dorata sovrasta il Santo e si irradia nell'aria da un nembro a destra che risalta sullo sfondo scuro, mentre un drappo panneggiato conchiude la porzione superiore della tela a sinistra.

San Pio V, al secolo Antonio Michele Ghisleri, nacque da modesta famiglia a Bosco Marengo (Alessandria) il 27 gennaio 1504. A quattordici anni entrò nel Convento domenicano di Voghera e nel 1519 professò i voti solenni a Vigevano, conseguì la laurea in *utroque iure* a Bologna e nel 1528 ricevette l'ordinazione presbiteriale a Genova. Insegnò filosofia e teologia per sedici anni e fu superiore nei conventi di Vigevano



Tasselli di pulitura

prima, e poi di Alba. Uno zelo che gli valse la nomina a commissario del Sant'Uffizio, quindi a vescovo di Sutri e Nepi e cardinale nel 1577, con l'incarico di Inquisitore Generale a Roma del Sant'Uffizio. Nominato nel 1560 Vescovo di Mondovì e colà mandato, ascese al Sacro Soglio nel 1566 prendendo il nome di Pio V. 225° Pontefice Romano, dette piena esecuzione ai decreti del Concilio di Trento, continuando il risanamento dei costumi della Chiesa, attraverso un forte impulso ai seminari per offrire ai preti di più vasta cultura. Dove trovò opposizione fece largo uso del tribunale dell'Inquisizione. Sotto di lui accadde il grande evento storico per la Chiesa e l'Occidente della vittoria della flotta cristiana a Lepanto, il 7 ottobre 1571, contro quella turca: per tale occasione Pio V, in segno di ringraziamento al Signore, istituì la festa liturgica del Santo Rosario, ap-

punto il 7 ottobre, preghiera alla quale fu attribuito il successo cristiano. Morì il 1 maggio 1572 e la sua salma è oggi visibile nell'arca eretta in Santa Maria Maggiore in Roma. Pio V fu dichiarato Beato da Clemente X il 27 aprile 1672 e fu fatto Santo da Clemente XI il 22 maggio 1712.

A Sassari, in Cattedrale, è conservato nel Tesoro un medaglione in bronzo coniato al tempo della sua elezione al Soglio di Pietro (notizia di Fabio Arduino). La presenza del suo culto in città è da legarsi all'Ordine Domenicano: il suo simulacro infatti è collocato nella nicchia a sinistra nell'ordine inferiore del retablo maggiore della Chiesa del Rosario, annessa un tempo al convento dell'ordine soppresso nel XIX secolo. Il fatto che nella lettura dei tre inventari stilati nel XVIII secolo dei quadri della Cattedrale di San Nicola non vi sia menzione diretta a tale sog-



Pulitura della tela con asportazione delle toppe e immagine visibile sul retro



getto lascia supporre che forse il dipinto provenga dal Convento Domenicano sassarese. L'opera probabilmente giunse a Sassari da Roma (o da Torino) in seguito alla canonizzazione di Pio V nel 1712.

Restauro

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento di restauro. La tela su cui è realizzato il dipinto risultava particolarmente sottile e fragile. Erano evidenti delle deformazioni plastiche che ne interessavano principalmente la zona superiore in corrispondenza dei due angoli. Qui il supporto appariva rigido e vetrificato e assumeva la consistenza della carta come ben documentato dalle immagini precedenti l'intervento.

Gli strati preparatori sono di colore rosso bruno e risultavano apprezzabili dalla zona di caduta di colore non interessate da ridipinture. Molto evidenti i segni di impressione del telaio ligneo sul *recto* e particolare l'uso di piccoli tasselli di carta da parati utilizzati al di sotto dei chiodi a protezione della tela da fenomeni di ossidazione del metallo. Una grande fascia applicata con adesivi di natura organica sulla parte bassa risultava in corrispondenza di ampie ridipinture che ricoprono gran parte della veste del papa.

La pellicola pittorica appare sottile e distesa per velature

tranne nella definizione della mozzetta rossa del Papa e nella realizzazione dei gioielli incastonati sulla tiara e sul panno utilizzato a coprire il tavolo dove raggiunge spessori notevoli e corposità materica. Consistenti strati di vernici ossidate e ampie zone di ritocchi mal eseguiti e alterati nascondevano i reali rapporti cromatici del dipinto rendendo particolarmente grave lo stato di conservazione della zona inferiore. Qui un'omogenea spennellata di quella stessa sostanza rintracciata su molti retri delle tele e di colorazione rossa, risultava applicata sul dipinto ricoprendo brani di pittura autentici e colmando lacune non stuccate.

Pulitura. La pulitura è stata eseguita con miscele di solventi organici e sostanze a basso potere basico in grado di rimuovere sporco di natura grassa e ridipinture realizzate ad olio e pertanto particolarmente tenaci. Rimosso il dipinto dal telaio ed eliminate le vecchie toppe e i residui di colla con maggiore evidenza si è rivelato il profilo della figura il cui disegno appare leggibile anche sul *verso* della tela. Questo elemento, interessante ai fini della lettura degli strati preparatori, rende ancora più sconsigliabile un intervento di foderatura per altro sostituibile ampiamente con un'operazione di consolidamento e applicazione di fasce

perimetrali per l'ancoraggio della tela al telaio.

La pulitura della zona inferiore ha restituito brani di pittura originale prima nascosti recuperando i bordi in merletto della veste pur in una generale rovina del colore dovuta probabilmente a problemi di risalita capillare di acqua.

Consolidamento, estensione dei bordi della tela e nuovo telaio.

Assottigliando gli strati di colorazione rossa presenti sul retro della tela, il dipinto è stato trattato con un consolidante termoplastico in opportune diluizioni e posto su piano termico sotto pressione controllata e costante. Sono così state eliminate le deformazioni che apparivano di natura plastica e si è potuto restituire elasticità al tessuto sull'intera superficie. Applicate le fasce perimetrali in fibra poliestere per evitare che tessuti di maggiore spessore potessero lasciare segni di impressione sulla pittura, l'opera è stata nuovamente inchiodata con sellerine ottonate su telaio dotato di sistema di espansione angolare.

Reintegrazione pittorica e protezione finale.

In corrispondenza della zona inferiore, dove la notevole estensione delle mancanze rendeva inopportuna l'esecuzione di stuccature, non è stata eseguita alcuna reintegrazione pittorica, procedendo a re-

cuperare i margini originali della pittura ancora esistente e lasciando a vista la tela, trattata a velature con graduali abbassamenti di tono per ridurre il rischio di interferenza della lacuna nella lettura dell'opera. Nella zona centrale tutte le altre mancanze sono state stuccate con un impasto a base di colla di coniglio e gesso di Bologna poi rasato a bisturi. Realizzate delle basi di colorazione simile a quella degli strati preparatori con acquerelli, si è proceduto con la reintegrazione pittorica a velature delle abrasioni e a tono delle lacune con colori a vernice per restauro, adottando il sistema del tratteggio per le sole mancanze la cui dimensione lo consentiva. In ultimo il dipinto è stato protetto con una miscela di vernici lucide e opache in rapporto 1:2 applicate a spruzzo.

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD n. 20/00025681

E. COSTA, *Sassari*, vol. II, Sassari 1976; P. DESOLE, *Il Duomo di Sassari*, Sassari 1976; AA.VV. *Studi e restauri per Moncalieri. Dipinti dalle Collezioni Civiche*, Torino 1995. I. DELOGU, *Appendice biografica* in A. CASULA (ed), *Restauro della Pala d'Altare di San Filippo Neri nella Cattedrale di Santa Maria di Alghero*, Cagliari 2006, pp.25-31.

San Francesco di Sales

Ignoto piemontese

sec. XVIII (primi decenni)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

118x68 cm

provenienza

Sassari, cattedrale S. Nicola

collocazione

Sassari, Museo Diocesano

scheda storica

Giorgio Auneddu Mossa

scheda restauro

Valentina White



Il dipinto prima del restauro

Il dipinto raffigura San Francesco di Sales mentre, guardando lo spettatore, serenamente indica con la mano sinistra alzata, al centro della composizione, sopra il suo capo, il Sacro Cuore a cui è devoto. Il Santo Vescovo di Ginevra, caro ai fedeli per la sua

dolcezza e per il suo ottimismo, nacque nel 1567 nel Castello di Sales, presso Thorens, nell'alta Savoia ginevrina. Figlio di François, signore di Boisy, studiò prima al collegio di La Roche, poi ad Annecy, infine perfezionò i suoi studi teologici a Parigi nel

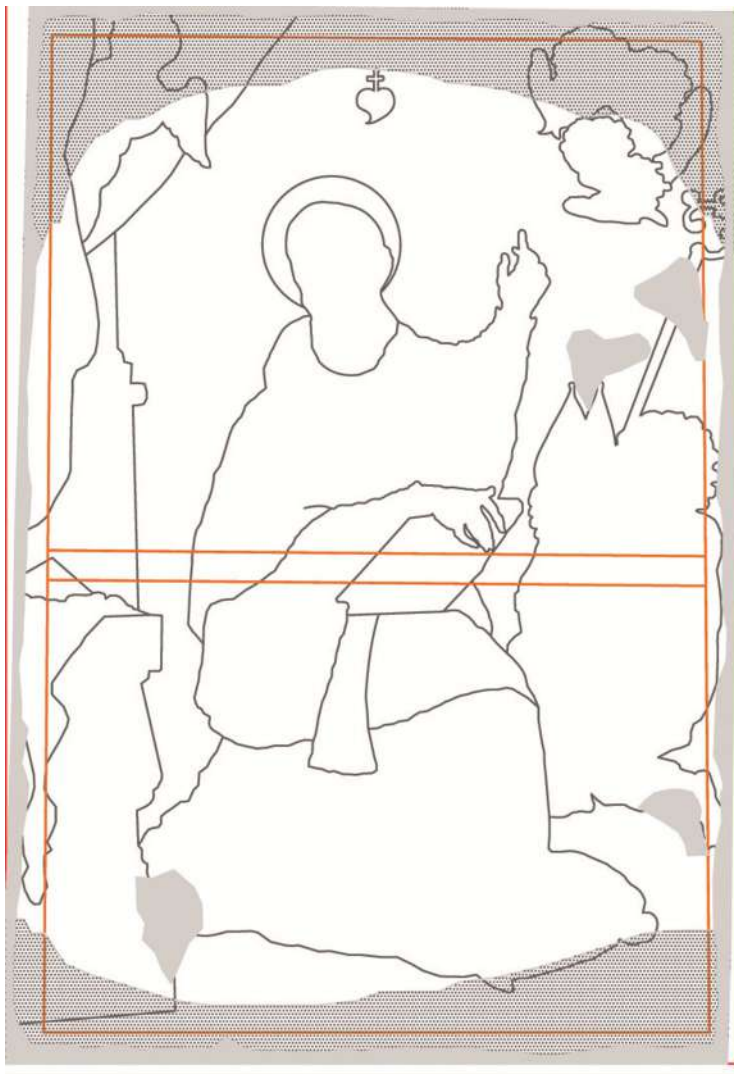
collegio di Navarre e poi in quello dei Gesuiti di Clermont. Morì presso il convento de Le Visitandine di Lione il giorno di Natale del 1622. Nel 1607 fondò il Monastero della *Visitazione di Nostra Signora* a cui diede la regola di Sant'Agostino e uno stemma: un cuore trafitto da spade con una corona di spine che lo circonda, e sopra i nomi di Gesù e Maria (G. GORDINI 1964, vol V).

L'anonimo pittore dimostra di conoscere bene l'iconografia del Santo, in particolare il dipinto posto sull'altare principale della cappella di San Francesco a lui dedicata a Sales, databile al 1677, nonché alcuni ritratti che hanno diffuso ovunque, con il suo pensiero, la sua immagine. Infatti il particolare della figura del Santo dipinto in questa tela, riprende puntualmente, non solo nel disegno, ma anche nel colore, caldo, morbido e tonale, un sensibile ritratto su rame, dipinto nel XVII secolo, conservato a Parigi nel Monastero della Visitazione. Affinità simili anche in altro ritratto, di pittore ignoto, datato 1618, visibile nel Monastero della Visitazione a Torino. Così come possibili riscontri si possono individuare con alcuni dipinti di Felice Torelli (Chiesa del Suffragio a Bagnocavallo) o di Jean Restout (Chiesa di Santa Margherita a Parigi), datati al XVIII secolo, datazione che conferma l'indicazione ipotizzata anche nella scheda del Catalogo Generale, peraltro indirizzata verso un'attribuzione di maestranze o botteghe meridionali-

stiche, verosimilmente napoletane, "d'importanza artistica piuttosto modesta... anche se resta una testimonianza non inutile di modi e gusti provinciali". Un'affermazione che, se non indirizza verso più sicure attribuzioni, evidenzia almeno la scarsa preparazione culturale da parte della committenza isolana ad acquisire (o a scambiare) opere di non eccelsa qualità. Ma che tuttavia, ipotizzando un nome, richiama l'attenzione sui modi di alcuni dipinti del napoletano Domenico Colombino, attivo a Cagliari nel 1720, anno in cui collabora con Giacomo Altomonte, nell'esecuzione di affreschi e di altri dipinti nella Chiesa di San Michele e in quella di Sant'Eufisio a Cagliari. Secondo l'ipotesi formulata da M. G. Scano nella citata scheda, il dipinto «è assai vicino al San Carlo Borromeo, conservato sempre nella stessa Sacrestia dei Canonici».

A seguito di più recenti studi, dopo gli ultimi restauri, pare tuttavia possibile datare il dipinto al primo decennio del Settecento e realizzato in Piemonte, vicino ad esempi di artisti e collaboratori presenti nelle collezioni del Regno di Sardegna, quali pittori della cerchia (o bottega) di Giovanni Crosio: Charles Dauphine e collaboratori (già presenti nelle raccolte delle diocesi sarde) o Michele Antonio Milocco e la sua scuola, non solo per affinità stilistiche e compositive, ma anche cromatiche e tonali, sensibilmente coincidenti. Alcuni particolari, ove l'analisi delle forme e dei modi





Mappatura dello stato di degrado dell'opera prima del restauro

Deformazione supporto
 Abrasione e lacuna di pellicola pittorica
 Segno di impressione del telaio

N.B. Depositi superficiali coerenti presenti su tutta la superficie



Il dipinto durante la fase di pulitura

raffinati di tocco cromaticamente più intenso e denso, come nel libro, nella ben descritta mitra e nel pastorale nelle mani dell'angelo inginocchiato, così come nei dettagli dei tessuti e nella contenuta sintesi delle linee degli scorci, al di là di qualche sommaria ingenuità prospettica (che può trovare motivazione in qualche diffusa immagine del Santo, in versione analoga, o copia incisa, peraltro molto diffusa al tempo), richiamano, anche per alcune suggestioni di luce calda e tonale dello sfondo, l'Annunciazione del Dauphin e collaboratori, e dei pittori sopra citati, attivi in Piemonte e nella Savoia tra il XVII e il XVIII secolo, visibili ad esempio nella

Chiesa di Santa Maria della Scala a Moncalieri e in altre chiese piemontesi.

Restauri

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento. Il dipinto è realizzato su una tela ad armatura regolare che risponde alle caratteristiche specifiche dei tessuti adoperati come supporto alla pittura dell'epoca. Evidenti lungo i quattro bordi i segni di impressione del telaio ligneo, causati dal rilassamento della tela non ben ancorata e non controllabile per assenza di qualsiasi sistema di espansione angolare. Gli strati preparatori risultano di colorazione scura e, nel complesso presentano un buono sta-

to di adesione al supporto.

Il dipinto era inchiodato su un vecchio telaio che non assolve alla sua corretta funzione di sostegno e le cui dimensioni risultavano per altro scorrette tanto da poterlo considerare non coevo all'esecuzione dell'opera. Alcuni centimetri di pittura risultavano infatti ripiegati sul telaio per l'inchiodatura sacrificando così brani di pellicola pittorica senz'altro recuperabili.

L'opera, per quanto eseguita con alcune ingenuità, specie per quanto riguarda le regole prospettiche e le proporzioni anatomiche, presenta una sua freschezza soprattutto nell'uso di una tavolozza dai toni brillanti e accesi certamente non apprezza-

bili prima dell'intervento di pulitura che ha rimosso strati di vernici ossidate e depositi coerenti di natura grassa. Preziosi apparivano i blu cangianti della veste realizzata con una pennellata sottile e per sovrapposizioni successive di velature trasparenti e raffinata l'esecuzione nei merletti che orlano la tunica bianca; morbidi come velluti i rossi nel cuscino e nel manto appoggiato all'inginocchiatoio dove una linea di luce, netta e decisa, ne sottolinea il profilo in ombra.

Pulitura, consolidamento e reintegrazione. La pulitura è stata eseguita attraverso l'utilizzo di solventi organici puri o in miscele adatte all'eliminazione di



Il verso della tela prima e dopo il restauro che ha comportato l'integrale ricostruzione del telaio

ogni residuo di sporco di natura grassa date a tampone. Per quanto risultassero assenti difetti di decoesione o fenomeni di distacco tra pellicola pittorica e supporto, l'applicazione a pennello di un consolidante termoplastico, preventiva all'utilizzo del piano termico, si è resa necessaria per restituire elasticità alla tela che presentava deformazioni specie in corrispondenza degli elementi lignei del vecchio telaio e nella zona inferiore dove, totalmente distaccata, risultava rilassata e appoggiata sulla traversa. Sono poi state realizzate delle fasce perimetrali per ritensionare l'opera sul nuovo telaio, recuperandone per altro circa 3 cm sui bordi verti-

cali che risultavano essere stati in precedenza sacrificati nel montaggio.

Protetta la superficie dell'opera con uno strato di vernice applicato a pennello, sono state stuccate le lacune con colla di coniglio e gesso di Bologna e reintegrate a tratteggio con colori a vernice, a velature sulle abrasioni e a tono sulle lacune, previa realizzazione di basi con colori all'acquerello. A reintegrazione ultimata, l'opera è stata verniciata a spruzzo con una miscela di vernici lucide e opache in rapporto 1:2.

Fonti e Bibliografia
Scheda ICCD n. 20/00025658



Particolare della tela prima del restauro con impresso il segno del telaio e la deformazione del supporto.

G. D. GORDINI, *Francesco di Sales, Vescovo di Ginevra, Dottore della Chiesa, Santo*, in «Bibliotheca Sanctorum», V (1964), pp. 782-784-1216-1217; AA.VV., *Studi e restauri per*

Moncalieri. Dipinti dalle Collezioni Civiche, Torino 1995; A. CASULA (ed), *Il restauro della Pala d'Altare di San Filippo Neri nella Cattedrale di Santa Maria di Alghero*, Sassari 2006.

San Clemente I papa

Ignoto

sec. XVIII (prima metà)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

75x100,5 cm

provenienza

Sassari, cattedrale S. Nicola

collocazione

Sassari, Museo diocesano

scheda storica

Giorgio Auneddu Mossa

scheda restauro

Valentina White



Il dipinto prima dell'intervento di restauro

Il santo si presenta a mezzo busto, stante, ritratto lievemente di scorcio con la destra sollevata in segno di benedizione. Abbigliato con tunica; pianeta in damasco bordata in oro, con disegno a melograni inquadrati da rombi continui; manipolo del medesimo tessuto con croci patenti dorate sui margini; mitra dorata e pallio, segno della dignità me-

tropolitana o pontificia, ulteriormente ribadita dal pastorale con croce dorata a sei bracci saldamente tenuta assieme a una palma, che ne indica il martirio, mentre sulla destra trova posto un galero paonazzo (o porpora) con sei nappe su tre file (delle quali sono ben visibili due, mentre la terza è deducibile dall'ordine delle prime) che, più che

indicare il titolo cardinalizio, come riportato nella scheda catalografica (ICCD n. 20/00025 620), indurrebbero a pensare a quello di protonotario apostolico.

Proprio tale insolita iconografia "parlante" porta a indentificare il Santo martire con papa Clemente I, padre apostolico (pontefice dopo Pietro e Anacleto), protettore di marinai, artigiani, cappellai, scalpellini, lapicidi e marmisti. La tradizione infatti vuole che Clemente sia stato il primo papa che si dimise in favore di Evaristo, del quale divenne protonotario. Venerato sia in Occidente che in Oriente, in Sardegna è protettore dei viaggiatori per mare e degli scalpellini. Fine letterato, fu autore di una celebre *Lettera ai Corinti* o *Prima Clementis* (97 ca.), scritta per tentare di dirimere una questione originatasi dalla ribellione di alcuni fedeli della chiesa greca, il cui testo costituisce una importante testimonianza del riconoscimento dell'autorità del vescovo di Roma fin dai primi secoli.

Della sua vita si hanno scarse notizie. Gli Atti del suo martirio, apocrifi in lingua greca, furono stampati nel *Patres Apostolici* del 1724 a cura di Jean Baptiste Cotelier. La narrazione, ampiamente leggendaria, riferisce che Clemente convertì Teodora, moglie di Sisinnio, cortigiano di Nerva e, dopo alcuni presunti miracoli, lo stesso Sisinnio con altre 423 persone. A seguito di ciò, lo stesso Nerva lo esiliò in Crimea venendo sostituito al soglio di Pietro. Successivamente sarebbe stato martirizzato sotto Traiano nel 99 o 100, annegato con un'ancora al collo. Attorno all'868 San Cirillo, che si trovava in Crimea per evangelizzare i popoli slavi, rinvenne in un tumulo le spoglie del martire che furono portate a Roma per essere poi deposte da papa Adriano II, con quelle di Ignazio d'Antiochia, sotto l'altare della basilica inferiore di San Clemente.

Menzionato per la prima volta come martire da Tirranio Rufino (400 ca.), venne preso ad esempio da papa Zosimo in una lettera del 417, nella quale riferiva di un processo con parziale assoluzione dell'eretico Celestio svoltosi proprio nella basilica clementina. Più tardi fu annoverato tra i martiri anche dallo scrittore noto come Praedestinatus (430 ca.) e durante il Sinodo di Vaison (442).

Ritratto in età medievale con barba grigia, pianeta, tiara, croce patriarcale, pallio e palma del martirio (affreschi di San Clemente a Roma, sec. XI), mentre a partire dal XVI-XVII secolo con piviale rosso damascato, stola e libro (come nel caso dell'affresco della bottega di Raffaello della Stanza di Costantino in Vaticano o della pala della chiesa di Santa Maria di Fossa, datata al principio del XVII secolo). Nel nostro caso l'iconografia riprende quella classica di origine orientale, con l'aggiunta del galero sulla destra che permette l'identificazione di un papa (facilmente riconoscibi-





Saggi di pulitura durante il restauro



Stuccatura e risarcitura durante il restauro

le dalla croce pastorale pontificia e pallio), dimessosi (quindi divenuto protonotario) e poi martirizzato (l'attributo della palma). Una iconografia al momento unica, per la quale risulta complesso trovare una possibile matrice, salvo pensare ad una composizione di più prototipi secondo precise indicazioni di una colta committenza.

Tale unica peculiarità pone questo inedito ritratto all'interno della più vasta "galleria" di ritratti di santi a figura intera o mezzo busto presenti nell'isola, tra i quali si segnalano sovente opere di buona e qualificata tecnica, ma di ancora incerta, se non proprio ignota, attribuzione, come nel caso della nostra. Eppure, sia per la sicura impostazione compositiva, sebbene singolarmente statica ed essenziale, sia per la intensità psicologica nuova e "moderna" del ritrarre, espressa anche nella morbida

qualità grafica e cromatica, che evidenzia una buona formazione di tecnica e mestiere, questo esempio resta per noi indicativo di una scuola di sensibili pittori ritrattisti di rara ed aggiornata cultura, attivi in Sardegna tra il XVI e XVIII secolo.

Tra i primi esempi, per la posa, si segnala il *San Ludovico di Tolosa*, attribuito a Pietro Cavarro (1518 ca.), oggi custodito al museo di Maiorca. Sempre in Sardegna è ancora ravvisabile nel genere del ritratto, per esemplare correlazione, un'altra immagine di Santo Vescovo, effigiato nella *Pala di Villamar* (fine del XVI secolo) attribuita a Cesare Calise, oggi presso la parrocchiale di San Giovanni Battista, ove l'iconografia è data in figura intera, mano destra alzata; libro e pastorale a sinistra e un pesante piviale ornato con gigli di Francia, che potrebbero portare all'ipotesi di identificar-

lo con San Dionigi.

Altre opere correlabili alla nostra, per alcune sensibilità cromatiche, ma di cultura non locale, sebbene in parte influenzata da certa pittura iberica, sono i dipinti raffiguranti *San Carlo* e *San Gregorio*, di Giovanni Francesco e Giovan Battista Lampugnani, eseguiti intorno al 1618 per alcune Chiese lombarde (Milano, Bergamo, Busto Arsizio).

La particolare iconografia definita, nella prima catalogazione, «nel suo complesso comune», per l'impostazione frontale e per una certa ieraticità arcaizzante, portò ad una prima attribuzione, formulata da parte di M. G. Scano, ad «autore sardo, non privo di mestiere», tuttora valida, pur non completamente esaustiva ai fini di una più vicina lettura tecnica e stilistica dell'opera. Se la tecnica di realizzazione appare, stando alla pellicola pittorica,

semplice e sottile nel fondo, risulta di maggiore brillantezza, composità e rilievo nelle parti della veste, ove è ravvisabile il ricorso ad un accorto espediente grafico, da parte dell'artista, come l'uso di sagome di ricalco o mascherine, per ottenere un effetto armonico e omogeneo nel disegno dei motivi ricamati ad arabesco dell'intero tessuto. Accortezza che, unita al sapiente uso di pigmenti di porpora, bisso e lacche di carminio puro, denota l'identità di un pittore di formazione colta, probabilmente attivo in Sardegna intorno all'inizio del XVIII secolo, significativamente prossimo alle botteghe di artisti e artigiani dell'*estofado de oro* (M. G. MESSINA, A. PASOLINI 2001, pp. 85-93). Tuttavia un pittore locale che, proprio nella resa pittorica dei contorni e degli incarnati, sensibilmente morbidi e tenuamente sfumati, rivela una buona dose

di esemplare aggiornamento accademico sui modelli continentali (soprattutto lombardi, emiliani e romani).

Determinante per una identificazione del pittore potrebbe risultare l'osservare con più attenzione non solo le tecniche e i materiali, ma anche i procedimenti esecutivi, come le stesse capacità compositive, sia pure qui limitate alla celebrazione retorica del Santo martire ritratto, rivelate ad esempio dallo scorcio prospettico della mano destra benedicente (di toscana memoria), nonché dalla linearità morbida dei contorni e della stessa mirabile finezza del volto, addolcito da uno sguardo intenso e al contempo velato e vellutato, adornato da capelli e barba dalle tonalità cinerine, ove i colpi di bianco opaco si accordano cromaticamente ai garbati toni argentei dell'insieme. Così come le tracce appena evidenti di alcuni "pentimenti" compositivi, emersi soprattutto nei contorni plastici della mano alzata, ci rivelano ancora una speciale attenzione, da parte dell'autore, al disegno esperto, di ambito colto e accademico, affatto raro, anche in ambito isolano.

Tornando alla questione iconografica la nostra immagine, per taluni aspetti, può essere avvicinata, sempre in ambito locale, alle raffinate figure dei Santi Antero e Simmaco, due tavole del XVI secolo date ad anonimo sardo, parti di un polittico che adornava un altare della chiesa cagliaritano di San Domenico, oggi alla Pinacoteca Nazionale della stessa città (A. G. MAXIA 1988, p. 67). Sempre restando in ambito locale è da segnalare, per la posa, un San Gregorio Magno intagliato, dipinto e dorato della prima metà del XVII secolo, conservato nella parrocchiale di Santa Maria Assunta a Sardara, ma proveniente dalla Chiesa di San Gregorio, ascrivibile ad ambito napoletano, effigiato con i suoi simboli: pastorale pontificio, tiara, piviale, colomba sulla spalla, libro e mano destra benedicente. Per quanto riguarda invece l'attenzione dimostrata dal-

la Chiesa Turritana verso il ritratto pittorico, sia in chiave celebrativo-liturgica, sia storico-documentaria, è testimoniata fin dal 1587 quando, per iniziativa del De Lorca, iniziarono i restauri dell'Episcopio di Sassari ed ebbe inizio la galleria dei ritratti degli arcivescovi, opera rinnovata dal Royo nel 1665 e «continuata dai suoi successori fino ad oggi» come testimonia Enrico Costa (E. COSTA 1885, p. 1147).

Per quanto riguarda la cronologia, il dipinto in questione non risulta menzionato negli inventari del 1752, 1765 e 1775, dove invece risulta un quadro raffigurante "San Clemente Alexandrino" (AAS, FC, c. 250r), teologo, filosofo, apologeta e scrittore cristiano greco antico del II secolo. Nel 1720 risulta invece "un quadro con la cornice di legno marmorizzato e gli estremi dorati, di circa tre palmi, raffigurante un Santo Vescovo con insegne di cardinale" (AAS, FC, Serie D6, c. 11) quale lascito testamentario alla Cattedrale, con altri cinque ritratti, dell'arcivescovo Fuster. Dipinto che non può essere individuato con certezza assoluta col nostro, la cui datazione potrebbe essere fissata comunque entro la prima metà del XVIII secolo.

Restauro

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento di restauro. Il dipinto risultava malamente ancorato ad un recente telaio ligneo le cui dimensioni non corrispondono neanche alla tela tanto che sul margine superiore una grossolana pennellata rossa tenta di mascherare il tono chiaro dell'asticella in abete della struttura di sostegno che non avrebbe dovuto essere visibile.

Il supporto presentava un'armatura lassa e spessa e rivelava una cucitura in senso verticale sul lato sinistro. Gli strati preparatori erano di colorazione rosso-bruna. La pellicola pittorica risultava sottile nel fondo e raggiungeva maggiore spessore nella definizione della veste dove



Particolare della mano destra dopo il restauro

l'uso di *mascherine*, secondo una tecnica consolidata che Cennino Cennini definiva *degli spolverezzi*, garantisce omogeneità nella ripetizione dei motivi ad arabesco tipici del tessuto.

I pigmenti sono brillanti e spesso l'artista ricorre a all'uso delle lacche rosse che conferiscono effetti serici all'abito. È evidente un pentimento che riguarda la mano destra benedicente il cui profilo e la posizione dell'indice sono poi stati modificati dall'artista in corso d'opera. Una patinatura bruna e spesso alterava fortemente i toni originari del dipinto mentre lacune di modesta entità erano presenti soprattutto sulla parte bassa in prossimità del margine inferiore della tela.

Pulitura. Il dipinto è stato pulito con miscele di solventi organici che hanno assicurato il recupero dei corretti toni dell'opera, ricorrendo a soluzioni basiche per l'eliminazione di strati di sporco di natura grassa concentrati soprattutto nelle zone di maggiore densità di colore, proprio tra le pennellate. Rimosso il dipinto dal telaio, l'opera trattata con un'idonea sostanza termoplastica è stata consolidata su piano termico sotto vuoto, avendo cura di ripetere l'operazione anche lasciando il *verso* a vista per impedire ai nodi e alle cuciture

del tessuto di lasciare segni impressi sulla pellicola pittorica.

Stuccate le lacune con un impasto di colla di coniglio e gesso di Bologna, si è proceduto con la realizzazione delle basi di colorazione simile a quella degli strati preparatori con acquerelli, eseguendo la reintegrazione pittorica a velature delle abrasioni e a tono delle lacune con colori a vernice per restauro e adottando il sistema del tratteggio per le sole mancanze la cui dimensione lo consentiva. In ultimo il dipinto è stato protetto con una verniciatura finale di miscele di vernici lucide e opache in rapporto 1:2, applicata a spruzzo.

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD n. 20/00025620

G. B. COTELIER, *Patres Apostolici*, Roma 1724; E. COSTA, *Sassari*, Sassari 1887; P. DESOLE, *Il Duomo di Sassari*, Sassari 1976; A. G. MAXIA, *La pittura del Cinquecento*, in *Pinacoteca Nazionale di Cagliari*, catalogo, vol. I, Muros (SS) 1988, pp. 41-79; M. G. MESSINA, A. PASOLINI, *Modelli veri per tessuti finti. Tipologie decorative nelle stoffe dipinte*, in *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Cagliari 2001, pp. 85-93; M. PORCU GAIAS, *Il Museo Diocesano di Sassari*, Nuoro 2002.

San Leonardo di Noblat
Melchiorre Dullu (attr.)
sec. XVIII (metà)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

100x75 cm

provenienza

Sassari, cattedrale S. Nicola

collocazione

Sassari, Museo Diocesano

scheda storica

Luigi Agus

scheda restauro

Valentina White



Il dipinto prima del restauro

Il santo è rappresentato a figura intera con abiti monastici bianchi e barba bianca lunga e folta, mentre con la sinistra regge una croce realizzata con due bastoni legati e con la destra le catene a cui è legato il prigioniero genuflesso al suo cospetto. Le due figure si stagliano su uno sfondo scuro nel quale è raffigurato un portale architravato e sormontato da una lunetta aperta con arco

ribassato in pietra. San Leonardo pur saldamente poggiato a terra, sembra raffigurato quasi in levitazione, mentre il detenuto, rappresentato di spalle a tre quarti, è incatenato e abbigliato solo con un telo verde stretto in vita. In basso si legge l'iscrizione: S. LEONARDO in capitale romana.

Leonardo nacque in Gallia sotto Atanasio (491-518). Si mise al

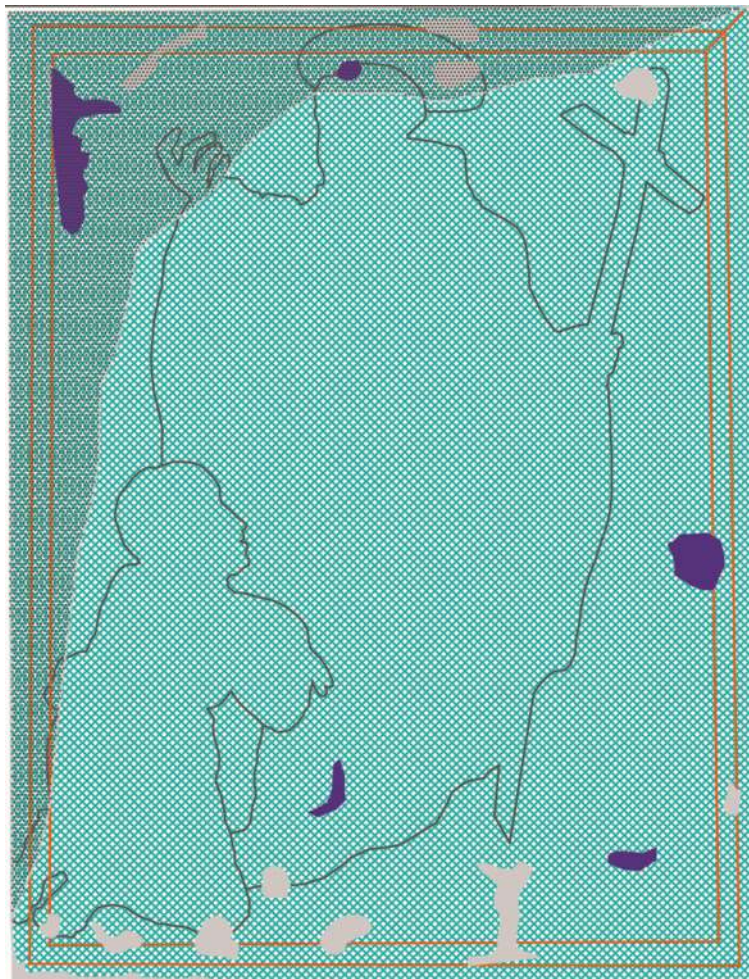
seguito di San Remigio, arcivescovo di Reims, il quale avendo battezzato il re Clodoveo, aveva ottenuto di liberare tutti i prigionieri che avesse incontrato sulla strada. Anche il giovane Leonardo chiese di poter liberare quegli infelici, tanto che la sua fama cominciò a diffondersi e il re volle offrirgli gli onori vescovili che però rifiutò. Si ritirò nel monastero di Micy (Orléans) dove si trovava San Massimino e anche in questo luogo si occupò degli umili e dei carcerati. Dopo la morte di Massimino (520), Leonardo abbandonò Micy e si diresse verso Limoges. Attraversando la foresta di Pavun soccorse nel bosco la regina Clotilde sorpresa dai dolori del parto. L'aiuto e le preghiere del Santo le permisero di dare alla luce un bel bambino e Clodoveo, per riconoscenza, gli concesse una parte di quel bosco per edificare un monastero. Si racconta che i prigionieri che lo invocavano vedevano spezzarsi miracolosamente le catene e molti accorrevano da lui per ringraziarlo. Secondo il *Martirologio Romano*, Leonardo sarebbe morto il 6 novembre di un anno imprecisato, probabilmente il 559.

Pur non avendo alcuna notizia certa circa la provenienza di quest'opera è possibile ipotizzare che fosse un tempo presso la cappella delle carceri di San Leonardo, dismesse attorno al 1871, quando vennero costruite quelle attuali di San Sebastiano (COSTA 1976, p. 872). Le antiche carceri sassaresi si trovava-

no nel sito ove poi sorse lo stabilimento dei Fratelli Clemente in via al Carmelo, dietro il Palazzo del Barone d'Usini di piazza Tola. Costruite forse nel XIII secolo, nel 1628 furono dotate di una cappella dedicata a San Leonardo (COSTA 1976, p. 868), protettore dei carcerati, da cui prese il nome l'intera casa di detenzione. Il dipinto potrebbe in origine essere stato in quella cappella, vista l'iconografia del carcerato che invoca il Santo affinché spezzi le sue catene. Per questo il 1628 potrebbe costituire un *post quem* per la datazione del dipinto. Tuttavia non si può essere d'accordo con l'accostamento proposto nella scheda di catalogo (ICCD 20/00025682) a Didaco Pinna, in particolare col *Ritratto di Francesco Pilo*, presente in mostra e proveniente dalla stessa cattedrale di Sassari. L'esame autoptico della tela infatti, nonché lo stile rinviano certamente ad altra epoca, più precisamente alla metà del XVIII secolo; così come il modo di trattare i panneggi, svolazzanti e leggeri seppur estremamente ingenui, risulta totalmente differente rispetto allo stile del Pinna, il quale invece tende a far cadere verticalmente le pieghe delle vesti.

Il dipinto andrebbe invece accostato ad altri della medesima epoca presenti nella parrocchiale di Sagama e dipinti dal pittore Melchiorre Dullu di Alghero nel 1726 (SPANO 1870, p. 22). Si tratta di quattro tele raffiguranti i *Dottori della Chiesa* e di un'altra raffigurante una *Vergi-*





Mappatura dello stato di degrado dell'opera prima del restauro

 Deformazione supporto	 Segno di impressione del telaio
 Abrasione e lacuna di pellicola pittorica	 Lacerazione
 Decoesione pellicola pittorica	

N.B. Depositi superficiali coerenti presenti su tutta la superficie

ne Annunziata. Di Dullu, oltre questi, conosciamo pure un *San Michele Arcangelo* dipinto su tela centinata della cattedrale di Alghero con una datazione al 1729-30 (SERRA 1995, p. 89). Si tratta di un corpus variegato che passa da brani anche significativi, come quello della Vergine di Sagama, a impacci formali evidenti come quelli dell'*Arcangelo* di Alghero. Sono cadute evidentemente dovute a una ingenuità che si evidenzia ancor più quando i soggetti non sono tratti da altre opere. Nel caso del *San Michele* si tratta di una copia da Guido Reni, mentre nel caso delle altre opere sfugge al momento una possibile matrice. Tuttavia il confronto tra i *Quattro Dottori* di Sagama e questo dipinto, soprattutto per quanto riguarda le pose, la costruzione

volumetrica dei corpi, la resa dell'incarnato, la gamma cromatica e i panneggi, pone in evidenza come il dipinto sassarese se non proprio di mano del Dullu, sia comunque da ricondurre strettamente alla sua area culturale e figurativa. Tuttavia la tipologia della tela, di tipo industriale, porta a datare quest'opera alla metà del XVIII secolo, al termine quindi della carriera di questo poco indagato pittore. Il culto di San Leonardo in Sardegna non è estremamente diffuso. È patrono di Dualchi, San Leonardo de Siete Fuentes, da cui prende il nome, Serramanna, Setzu e Villanova Monteleone. Viene festeggiato invece ad Oschiri, Luras, Perdaxius, San Leonardo de Siete Fuentes, Villanova Monteleone e Sant'Antonio di Gallura (CHISESI 2004,



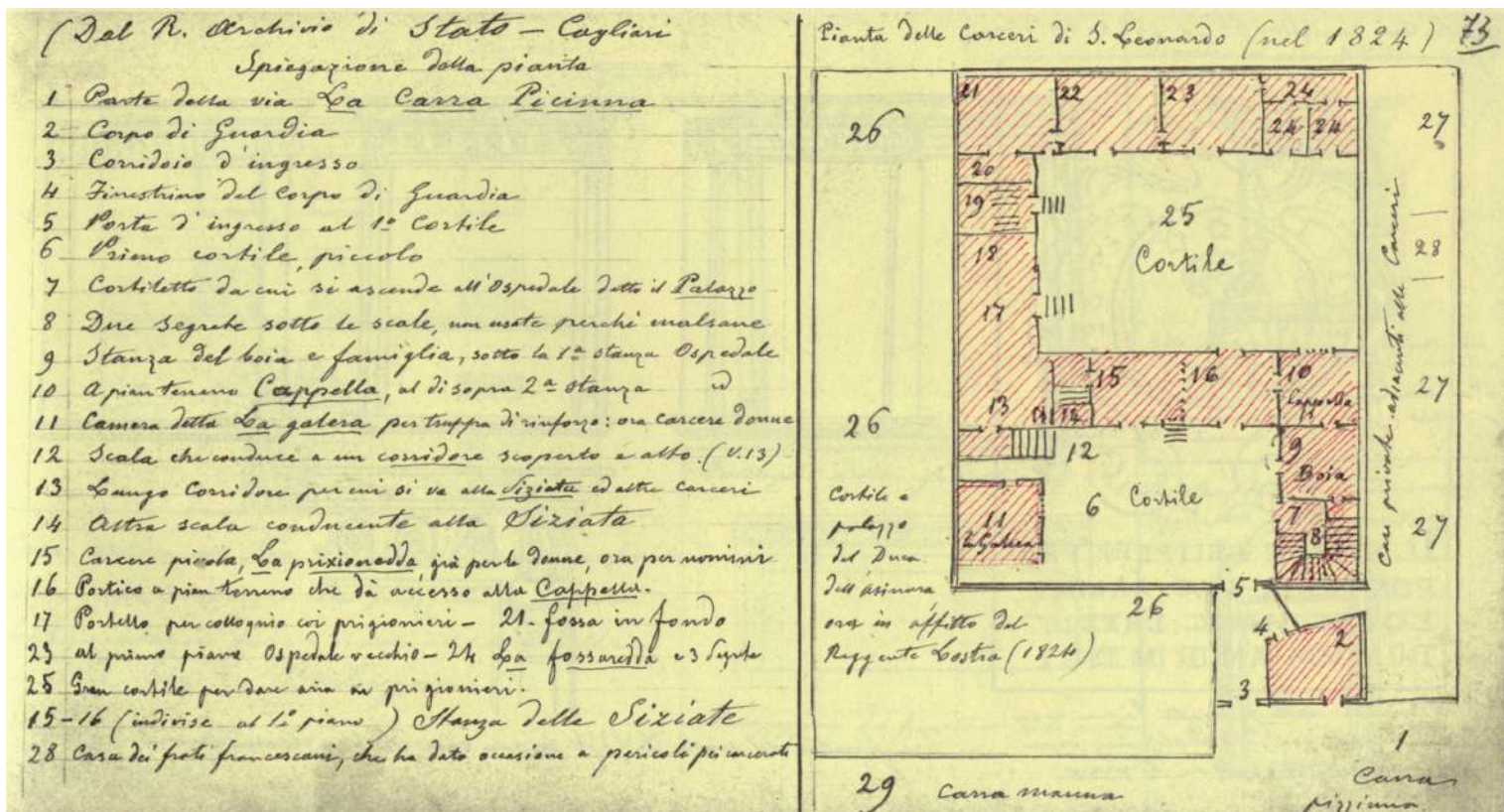
MELCHIORRE DULLU, *San Gregorio Magno*, Sagama, Parrocchiale.

p. 144).

Restauro

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento. Il dipinto, di fattura modesta e datazione incerta, risulta realizzato su una tela estremamente sottile ad armatura serrata e regolare, forse industriale. Tale dato sposterebbe quindi la datazione del quadro tra la metà del XVIII secolo e gli inizi XIX, modificando così notevolmente quanto dichiarato nella scheda di catalogo dove lo si data al secolo XVII. La scarsa qualità artistica dell'opera contribuisce a rendere più complessa la definizione della corretta cronologia per il dipinto che mantiene comunque un certo interesse sotto il profilo iconografico. La tela presentava degli strappi in corrispondenza

dell'angolo superiore sinistro all'altezza della mano del Santo che regge la catena, sul margine destro e in basso accanto alla scritta. Gli strati preparatori, leggibili attraverso le abrasioni della pellicola pittorica presentano una colorazione rosso-bruna. Il colore, steso in strati sottili e per velature, lascia in alcuni punti trasparire le linee di costruzione sottostanti come accade sulla parte bassa della veste di S. Leonardo sotto la quale è ancora leggibile il tratto orizzontale che definirebbe la linea di terra su cui si svolge la scena. I toni originari erano certamente alterati per la presenza di patinature ossidate e sporco che però, in strato sottile, non risultava modificare in maniera consistente i rapporti cromatici del dipinto. In corrispondenza



Sopra: la planimetria delle antiche carceri di San Leonardo, demolite nel 1824, tratte dall'Archivio Pittorico della Città di Sassari di E. Costa (vol. III, p. 73), dalla cui cappella, molto probabilmente, proviene il dipinto, poi spostato nel Duomo. In particolare la cappella risultava essere collocata al primo piano sopra la "seconda stanza" ed è individuabile in pianta al numero 10. A sinistra il dipinto durante il restauro con un tassello di pulitura nella parte bassa.

delle piccole lacune e delle zone di abrasione si riscontrava la presenza di diffusi fenomeni di sollevamento e distacco di colore.

Pulitura. La rimozione dei depositi superficiali è stata eseguita a tampone con miscele solventi e ricorrendo a soluzioni lievemente basiche per l'eliminazione delle patine grigie che alteravano i toni più freddi della veste.

Consolidamento e reintegrazione. Applicato un consolidante termoplastico, il dipinto è stato consolidato su piano termico a temperatura e pressione controllata. Per l'applicazione delle strisce perimetrali necessarie alla ricollocazione dell'opera su nuovo telaio dotato di espansioni angolari è stato prescelto un tessuto sintetico in fibra poliestere proprio per evitare che tessuti ad armatura più consistente potessero lasciare segni di

impressione sulla pellicola pittorica. Protetta la pellicola pittorica con uno strato di vernice applicato a pennello, si è proceduto con la stuccatura delle lacune e la consueta reintegrazione pittorica a velatura delle molte abrasioni e a tono delle mancanze con colori a vernice per restauro, proteggendo infine il dipinto con vernice opaca applicata a spruzzo.

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD: n. 20/00025682

G. SPANO, *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*, Cagliari 1870; E. COSTA, *Sassari*, Sassari 1976, vol. II; A. SERRA, *Le cappelle della cattedrale di Alghero nelle fonti archivistiche*, in «Revista de L'Alguer», 6 (1995), pp. 75-101; I. CHISESI, *Dizionario iconografico dei patroni e dei santi della Sardegna*, Cagliari 2004.

San Giuseppe falegname

Ignoto pittore sardo

sec. XVIII (seconda metà)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

83x106,3 cm

provenienza e collocazione

Sassari, cattedrale S. Nicola

(prima cappella a destra)

scheda storica

Giorgio Auneddu Mossa

scheda restauro

Valentina White



Il dipinto prima dell'intervento di restauro

L'iconografia dedicata a San Giuseppe falegname è entrata nel culto devozionale grazie a predicatori quattrocenteschi, come Vincenzo Ferrer e Bernardino da Siena e, soprattutto, ai Carmelitani e alla pragmatica azione del riformismo religioso di Santa Teresa che, con la fondazione di numerosi monasteri (il primo fu da lei fondato nel 1562 proprio ad Ávila) dedicati al Santo (chiamato affettuosamente

“padre e benefattore”), ne ha diffuso ovunque il culto. Successivamente Papa Pio IX lo ha proclamato patrono della Chiesa universale.

Le poche note su San Giuseppe sono fornite dai Vangeli di Matteo e Luca: sposo di Maria e padre adottivo di Gesù, uomo mite e giusto, discendente della stirpe del re Davide, viveva a Nazareth e faceva il falegname. Altre notizie sono derivate dalle

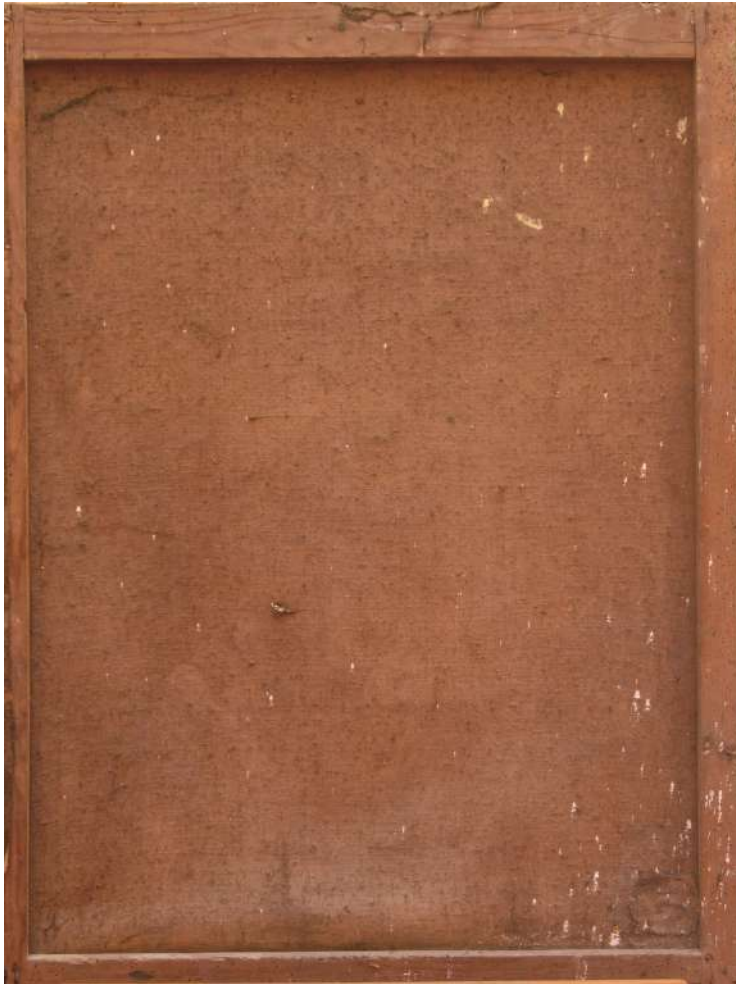
fonti apocriefe del Nuovo Testamento, dalle credenze e dalle devozioni popolari, che ne hanno determinato l'iconografia nel tempo. Così l'artista poteva, secondo i dettati della committenza, sia essa religiosa o laica, attingere dai testi antichi alcune descrizioni su Giuseppe e sull'infanzia di Gesù. In tali testi Giuseppe è descritto come padre che tiene a lungo con sé il Figlio, per insegnargli il mestiere di falegname. Infatti la permanenza di Gesù nella bottega del padre è ripresa iconograficamente con uso di strumenti e materiali direttamente riferibili alla pratica di carpentiere. Specie nella *Storia di Giuseppe il falegname*, un notevole testo greco del V-VI secolo, è descritto nei particolari il mondo quotidiano, familiare e lavorativo di Giuseppe e dell'infanzia di Gesù a Nazareth.

Tra le più efficaci immagini di San Giuseppe falegname, al lavoro nella sua bottega, nell'iconografia artistica, per un certo gusto di tradizione nordica, ricordiamo il Trittico dell'Annunciazione di Robert Campin, noto come il Maestro di Flémalle (metà del XV secolo), ove San Giuseppe è raffigurato come artigiano anziano, intento al lavoro, nella necessità degli artisti di porre in risalto la paternità divina di Cristo, e dove gli stessi strumenti del falegname sono i più diffusi attributi di Giuseppe. In particolare la diffusione della sua iconografia avviene prima in Francia e nei Paesi Bassi, poi in Spagna e in

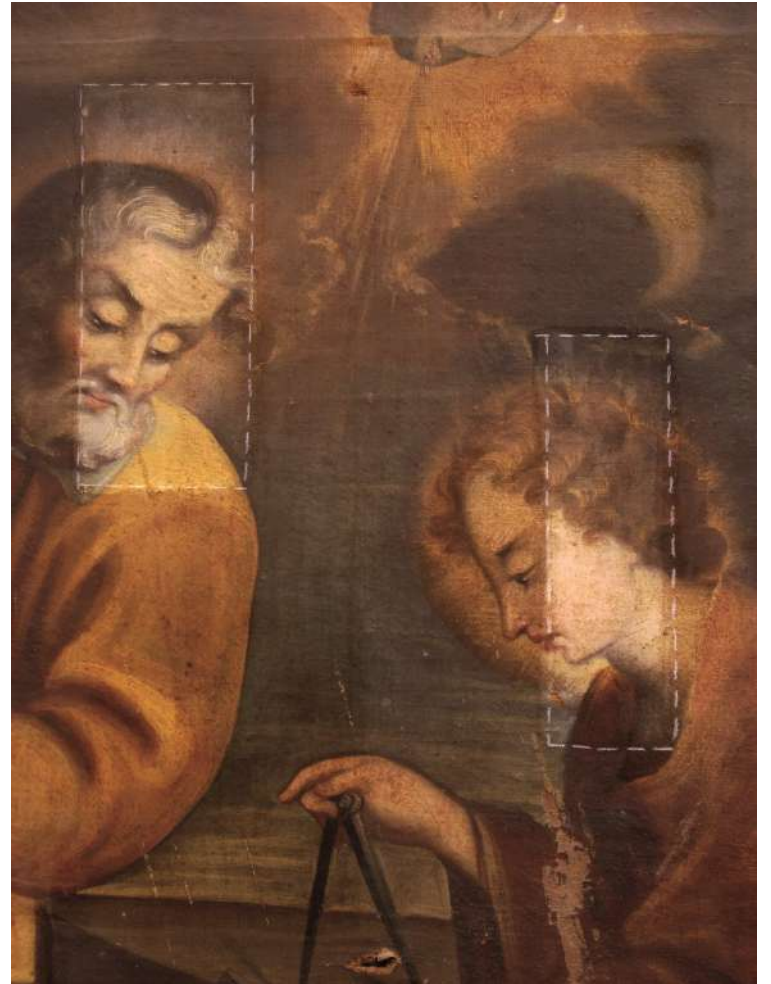
Italia, specie dal XVII secolo. Molti artisti saranno impegnati ad assolvere le numerose committenze per le tante fondazioni dei nuovi conventi dei carmelitani intitolate a San Giuseppe, poiché il Carmelo, nel 1621 lo prende come Santo patrono e Papa Gregorio XV istituisce il 19 marzo la festa di precetto.

La devozione popolare lo vuole, in ricordo di Betlemme e della fuga in Egitto, protettore dei viaggiatori, ma soprattutto degli artigiani, carpentieri, falegnami e taglialegna. Del dipinto in oggetto, sia per la tecnica pittorica, affatto trascurabile per sensibilità tonali, sia per l'impostazione grafica, semplificata ma pur sempre armonicamente oggettiva, l'ipotesi di attribuzione ad ignoto sardo o a bottega isolana, si potrebbe riconsiderare a favore di maestranze comunque aggiornate, più colte, sicuramente di formazione eclettica (forse provenienti dalla penisola), ovvero di pittore sardo ma finemente educato ai modi eclettici ed accademici post-carracceschi dell'Italia centrale, e non semplicemente ridotte a locali e popolari, come è indicato con sufficienza, nella precedente scheda di catalogo compilata nel 1979. Questa nella descrizione recita: “chini sul tavolo da lavoro, San Giuseppe e il fanciullo Gesù impiegano gli strumenti da falegname, mentre dal cielo nuvoloso si irradia la luce della colomba dello Spirito Santo”. Non riporta iscrizioni e tralascia di annotare la lettera capitale dipinta in nero “A” che si legge





La tela al verso prima del restauro



Saggi di pulitura del recto durante il restauro

sulla lama della sega in basso a sinistra (ben visibile), probabile indizio dell'autore, ovvero particolare sigla quale firma del suo nome. Nelle notizie storico-critiche in scheda, M. G. Scano, si limita a un semplice appunto (peraltro negativo) rilevando che "Non esiste alcuna notizia su questo dipinto, del resto abbastanza modesto, che costituisce il segno dell'attività di pittori locali alla fine del secolo XVIII. L'autore poteva essere lo stesso della *Sacra Famiglia* della Parrocchiale di Borutta".

Una più attenta lettura dell'opera, non tralasciando alcuni particolari significativi, ci consente tuttavia di rilevare quanto invece l'autore sia attento alla descrizione dei dettagli, sensibilmente evidenti nella composizione, elaborati con sicura sintesi tecnica conoscitiva, sia pure in forma realistica e popolare, bene evidente nella resa di alcuni attrezzi da lavoro come il

mazzuolo di legno, il robusto scalpello, dalla lama larga e spesso, la sega con manico ad elle, dai denti affilati e taglienti, dipinti con estrema qualità di sintesi, attraverso brevi colpi di luce riflessa, vicini alla figura (ove risalta la testa) ben disegnata di Giuseppe (sul lato sinistro), nel lieve scorcio prospettico, mentre il giovane Gesù, più che apprendista falegname, pare la mente, l'ingegno del lavoro, essendo raffigurato intento a misurare e calcolare con squadra e compasso le superfici delle tavole, individuando i punti ove incidere, intervenire con i taglienti attrezzi del mestiere. Un vero e proprio saggio "virtuoso" di arte del lavoro: quale migliore insegna per una bottega artigiana del legno! San Giuseppe falegname e Gesù sono rappresentati sotto la protezione luminosa e divina dello Spirito Santo che porta luce dove prima era buio: sullo sfondo il pittore ha descritto

to un cielo notturno, rischiarato non tanto dalla luna, pur presente con la sua mezza sagoma bianca sulla destra, sopra il capo di Gesù, quanto dalla presenza della simbolica colomba (più bianca della luna), posta al centro, in alto, a portare il vero lume, quello spirituale, chiaro e dorato, sopra tutta la scena.

L'opera, dipinta con sobrie ma calde tonalità, quasi monocrome, dei gialli ocre e delle terre brune, denota una particolare intimità per le raffigurazioni domestiche e popolari, quali, appunto, quelle qui descritte nell'essenzialità della scena, senza troppe enfasi. Dall'anonimo pittore viene colto qui soprattutto l'aspetto armonioso ed esemplare di pratica e tecnica collaborativa del lavoro, descritto con estrema e pacata naturalezza. Secondo i modi, ma qui più semplificati e scarni, di un gusto seicentesco per il racconto, vicino a un Battistello Caraccio-

lo quando delinea familiarmente San Giuseppe e Gesù nei primi decenni del Seicento, o di un Jaques Stella, che dipinge amabilmente il medesimo soggetto intorno alla metà dello stesso secolo. Per non tralasciare le numerose copie diffuse, anche per mezzo delle stampe, delle opere di Raffaello e della sua scuola, di un Correggio, e specialmente di un Guido Reni, artista che ha più volte raffigurato San Giuseppe con il bambino proprio tra il terzo e il quarto decennio del XVII secolo.

Probabilmente l'anonimo artefice, ad oggi ancora ignoto, potrebbe identificarsi per alcune affinità stilistiche, non del tutto convincenti né risolutive, con tale Giovan Battista Budroni, attivo nella seconda metà del XVIII secolo, autore di un dipinto della parrocchiale di Borutta nel 1776 (M. G. SCANO 1991, p. 232). Il nostro infatti, al di là delle incongruenze stilisti-



Dettaglio del dipinto con la lettera A in capitale raffigurata sulla sega, possibile indizio del pittore

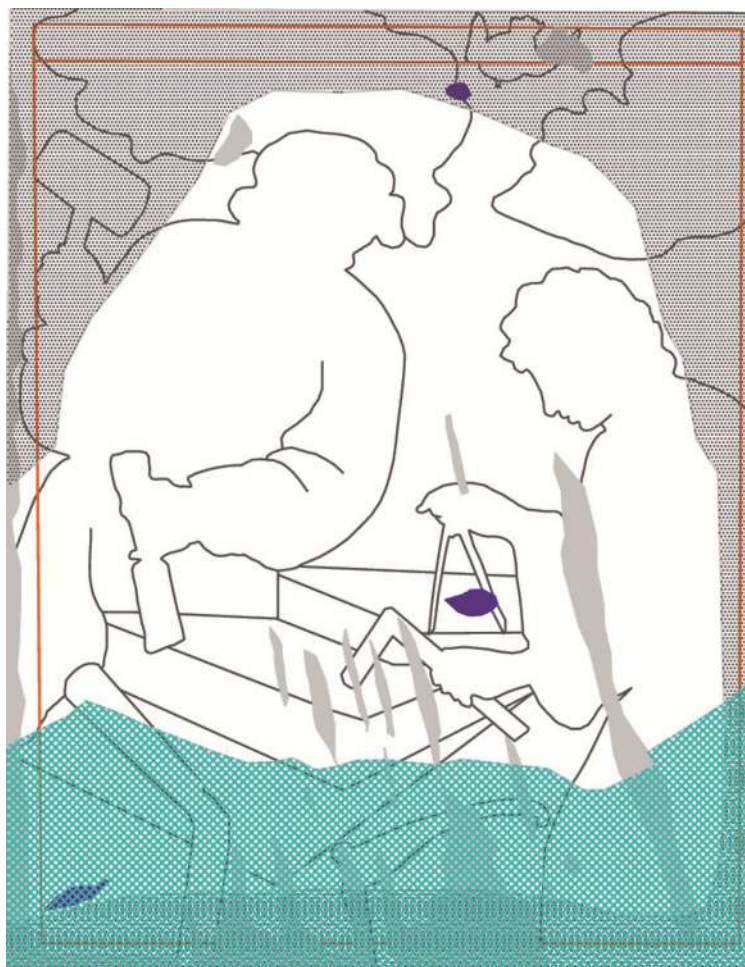
che palesate in questo dipinto, che denota alcune ricerche di stile, forse ancora in fase di studio, pare indubbiamente colto (e non solo per capacità coloristiche). È probabile infatti che sia giunto a conoscenza di esempi di buona scuola, senza tuttavia giungere alle più squisite raffigurazioni di luce plastica e tonale dei grandi maestri, se non frequentati negli anni della sua formazione, ma certamente ammirati.

Restauro

Stato di conservazione e metodologia dell'intervento di restauro. Il dipinto dalla iconografia insolita, risulta realizzato su un supporto in fibra vegetale ad armatura irregolare e piuttosto lassa. Per evidenti difetti di ancoraggio della tela al telaio, erano visibili deformazioni e zone di avvenuto rilassamento del supporto che si mostrava estremamente fragile. Gli strati preparatori hanno una colorazione rosso-bruna. Il colore è disteso per velature e raggiunge zone di

maggiore densità nella definizione di alcuni piccoli dettagli iconografici come i motivi decorativi realizzati sul colletto del S. Giuseppe. Se la resa del volto di quest'ultimo mostra alcune finzze esecutive, le mani, il profilo di Gesù e la stessa conformazione dei due corpi appaiono invece grossolani e poco convincenti, lasciando così presupporre la presenza di più mani nell'esecuzione del dipinto o l'appartenenza dell'intera opera a un artista di modeste qualità pittoriche. Molte le zone di caduta e abrasione di pellicola pittorica presenti soprattutto sulla parte bassa.

Pulitura, Consolidamento, estensione dei bordi, nuovo telaio. La pulitura, rimossi gli spessi strati di polveri e sostanze protettive ossidate con solventi organici puri e in miscela e sostanze basiche adatte ad eliminare strati grassi particolarmente aderenti al colore, ha restituito una buona leggibilità al dipinto evidenziando sigle e dettagli



Mappatura dello stato di degrado dell'opera prima del restauro

Deformazione supporto	Segno di impressione del telaio
Abrasione e lacuna di pellicola pittorica	Lacerazione
Decoesione pellicola pittorica	Ridipintura

N.B. Depositi superficiali coerenti presenti su tutta la superficie

iconografici.

Il dipinto rimosso dal telaio, è stato trattato con un consolidante termoplastico e posto sul piano termico a temperatura e pressione controllate. Applicate le strisce perimetrali è stato poi ricollocato su telaio ligneo dotato del consueto sistema di espansione angolare.

Stuccatura e Reintegrazione pittorica.

Dopo aver applicato a pennello uno strato di vernice a scopo protettivo, sono state colmate le mancanze con un impasto di colla di coniglio e gesso di Bologna opportunamente rasato a bisturi.

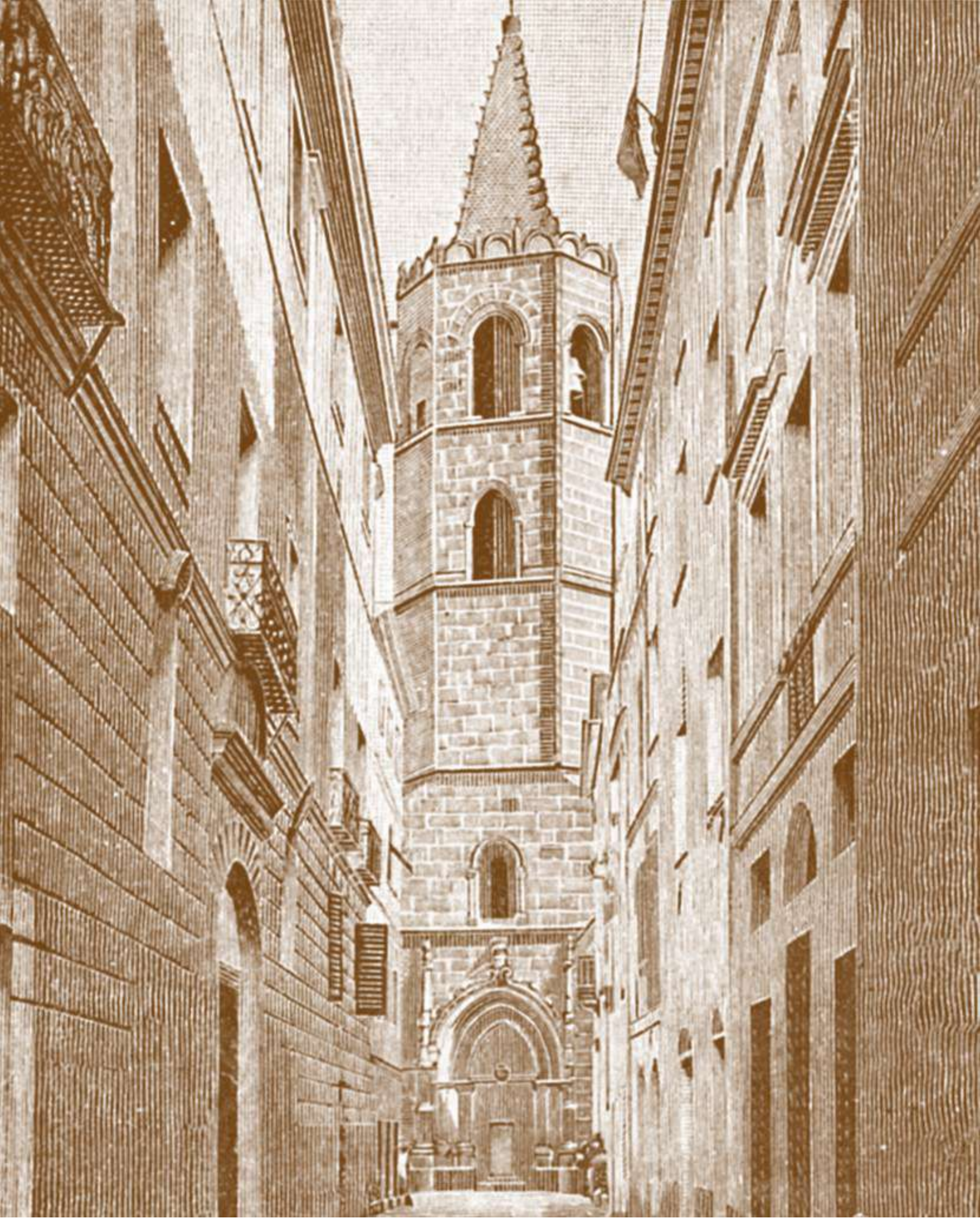
Realizzate delle basi di colorazione simile a quella degli strati preparatori con acquerelli si è proceduto con la reintegrazione pittorica, eseguita con colori a

vernice per restauro, a velatura nel caso di abrasioni e a tono sulle lacune di piccola entità adottando il sistema del tratteggio per le sole mancanze la cui dimensione lo consentiva, specie nella zona inferiore. La protezione finale con una miscela di vernici lucide e opache in rapporto 1:2 ha concluso il restauro.

Fonti e Bibliografia

Scheda ICCD n. 20/00025649

M. CRATERI, *I Vangeli apocrifi*, Torino 1969; P. DESOLE, *Il Duomo di Sassari*, Sassari 1976; M. G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e '700*, Storia dell'arte in Sardegna, Nuoro 1991.



**OPERE DALLA CATTEDRALE
DI ALGHERO**

Catalogo

**Santi Teresa d'Ávila, Ignazio da Loyola,
Isidoro, Francesco Saverio e Filippo
Neri**

Giovanni Bernardino Azzolino (ambito)
1630-40

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

165x120 cm

provenienza e collocazione

Alghero, cattedrale di S. Maria

(atrio della sagrestia)

scheda storica

Luigi Agus

scheda restauro

Gabriela Usai



Il dipinto prima del restauro

Al centro della tela, in secondo piano è rappresentato S. Isidoro agricoltore, già erroneamente identificato con San Giacomo dal Delogu (scheda ICCD, 1937, sni) orante con lo sguardo rivolto al cielo da dove, tra le nubi, fuoriescono raggi di luce; ai suoi lati, rispettivamente a destra e sinistra, i Santi fondatori dell'ordine gesuita, Ignazio da Loyola e Francesco Saverio, in

primo piano, con alle estremità Teresa d'Ávila e Filippo Neri, tutti ugualmente in contemplazione verso il cielo. S. Isidoro è raffigurato con una sopratunica rossa mentre con la mano destra regge il bastone che, bucando il suolo, fa fuoriuscire l'acqua; S. Ignazio è invece abbigliato con la tunica nera e un libro in mano, segno di sapienza; S. Francesco Saverio, missionario in

estremo oriente, è rappresentato con tunicella bianca e stola dorata sopra una tunica nera; S. Teresa con l'abito da carmelitana scalza, ordine che fondò nel 1567, e il libro, segno del suo impegno come teologa riformatrice, infine S. Filippo Neri con una tunica bianca con sopra una pianeta viola ricamata in oro.

I quattro Santi laterali presentano nei volti, tutti allineati, fisionomie simili; fatto che porta ad ipotizzare che l'autore abbia utilizzato il medesimo modello, due volte al recto e due al verso. Estremamente simile è anche la posizione delle mani dei Santi Filippo Neri e Ignazio da Loyola; dati che, uniti a quelli delle fisionomie dei volti, porterebbero a ritenere che l'autore si sia servito di modelli di bottega già predisposti. Pur essendo infatti un dipinto di buona qualità, anche se non eccellente, occorre osservare come il suo autore non azzardi accostamenti cromatici intensi, né estranei ad un certo accademismo: le tonalità sono infatti giocate tutte su colori caldi. Non solo, ma la posizione perfettamente speculare dei Santi attorno a S. Isidoro, rappresentati privi di movimento, allontana questa tela dalle teatralizzazioni barocche, per configurarsi meglio come ritrattistica devozionale di genere.

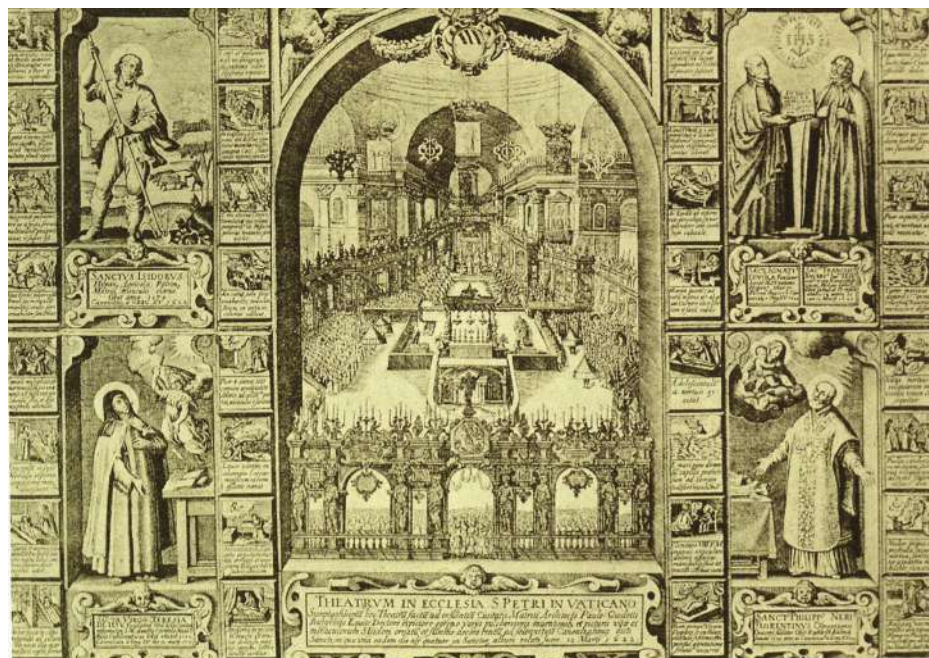
Tutti e cinque i Santi rappresentati furono canonizzati il 12 marzo 1622 nella Basilica di San Pietro in Vaticano. Fatta eccezione per Isidoro, vissuto agli inizi del XII secolo, gli altri

vissero tutti nella metà del Cinquecento, proprio in coincidenza della Controriforma cattolica e furono indicati a lungo come gli esempi viventi dei nuovi dettami del concilio tridentino. Li ritroviamo infatti tutti assieme ai lati di una grande incisione a bulino di Paolo Guidotti dello stesso anno, dove al centro è raffigurata la Basilica Vaticana addobbata come *Theatrum Isidoris* (ANDUEZA UNANUA 2006, p. 118).

Il dipinto è evidentemente celebrativo della canonizzazione dei cinque Santi, che sono tuttavia rappresentati con movenze differenti rispetto all'incisione di Guidotti, ma anche da altre coeve o immediatamente postume. Ciò che invece riprende l'incisione pedissequamente sono i volti e le fisionomie: San Isidoro con la lunga chioma e la barba, S. Teresa avvolta nel velo e in estasi, S. Ignazio calvo con la barba e il libro in mano, S. Francesco Saverio con i capelli abbastanza lunghi e la barba, infine S. Filippo Neri parzialmente calvo e con la barba folta.

Interessante è il San Francesco Saverio, almeno rispetto agli altri quattro che invece presentano una iconografia più usuale. Al contrario infatti dell'incisione ufficiale che vede il Santo che apre la sua tunica sul petto, derivata da *La vida del Padre Francisco Javier* di Tursellino stampata a Roma nel 1596 (ANDUEZA UNANUA 2006, p. 109), nel dipinto è raffigurato con una tunicella bianca e una stola blu con ricami dorati. Si





A sinistra: GIOVANNI BERNARDINO AZZOLINO, *San Francesco Saverio in estasi*, Napoli, Gesù Nuovo (1630-40 circa). Sopra: PAOLO GUIDOTTI, *Theatrum Isidoris*, bulino, ubicazione sconosciuta (1622)



Particolare della tela a brandelli e verso della tela prima del restauro

tratta di una iconografia molto simile a quella dipinta da Rubens proprio in occasione della canonizzazione del Santo e diffusa attraverso le incisioni di Schelte Adams Bolswert attorno al 1622. Del dipinto di Rubens, già nella chiesa del Gesù di Roma, poi passata a quella gesuitica di Bruxelles, esiste una copia

collocata nella chiesa dell'Annunciazione di Javier, centro della Navarra dove nacque Francesco, assieme a un altro dipinto con S. Ignazio. La novità assoluta dell'opera algherese sembrano essere le mani giunte che sono normalmente prerogativa di S. Stanislao Kostka. Il nostro pittore infatti replica, come già detto, la posizione assunta da S. Filippo Neri, che a sua volta riprende lo stendardo fiorentino a lui dedicato e realizzato sempre attorno al 1622 (FRANCOLINI 1999). Anche Santa Teresa sembra replicare, in controparte, il celebre ritratto che di lei dipinse Rubens nello stesso periodo; mentre S. Ignazio sembra derivare, pur con qualche variante, da quello raffigurato nell'incisione di Marcos Orzoco del frontespizio della *Vida maravillosa de la venerable virgen doña Marina de Escobar*, di Luis de la Puente, stampato a Madrid nel 1630 (OSSWALD 2006, pp. 269, 271). Nonostante i molteplici richiami di carattere iconografico a Rubens, alle incisioni fiamminghe e spagnole del primo quarto del Seicento, il dipinto algherese presenta i caratteri peculiari della pittura napoletana della prima metà del Seicento, con

riferimento, in particolare a Giovanni Bernardino Azzolino (1572-1645). Sia la gamma cromatica, giocata sui bruni-ocra, che le fisionomie dei volti, abbastanza statiche e ripetitive, rimandano direttamente al grande dipinto realizzato dal pittore partenopeo raffigurante *San Francesco Saverio in estasi* del Gesù Nuovo di Napoli, databile al quarto decennio del Seicento (SCHIATTARELLA- IAPPELLI 1997, p. 76). Tuttavia il fatto che nell'opera vengano dipinti i cinque Santi canonizzati nel 1622, già nimbati, con delle iconografie che si ritrovano, pur con qualche variante, tra gli anni Venti e Trenta, porta a datare la tela algherese a un periodo precedente, anche se di poco, rispetto a quella napoletana. Se il *post quem* valido per quest'opera, infatti, è il 1630, come abbiamo visto, il suo immediato precedente è la pala della *Madonna con Bambino e Santi Martiri* dipinta sempre dall'Azzolino dopo il 1614 (SCHIATTARELLA-IAPPELLI 1997, p. 102).

Restauri

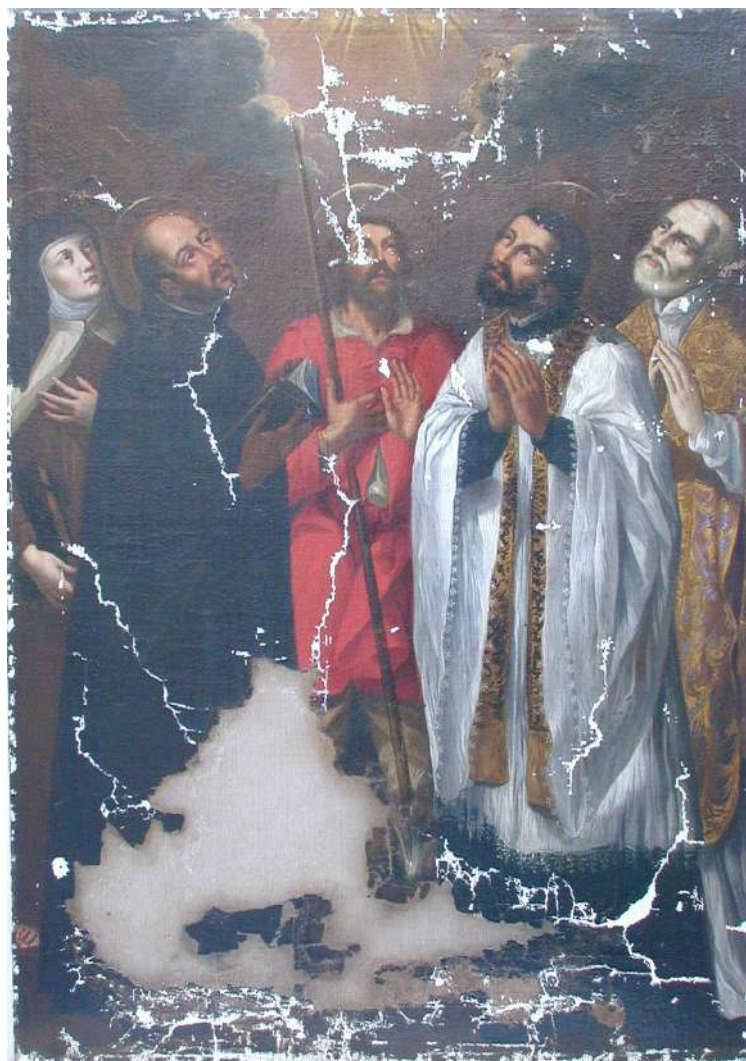
Stato di conservazione. Il dipinto, realizzato su tela ad armatura piuttosto lassa, si presentava in

pesse condizioni conservative. Il supporto tessile mostrava una generalizzata ed evidente fragilità dovuta alla totale disidratazione e a un principio di combustione che aveva causato profonde lacerazioni ed estese mancanze localizzate nella parte bassa, molto sommariamente risarcite in passato dall'inserimento di una tela moderna di fattura industriale semplicemente appoggiata sul retro e mediante l'applicazione di diversi rattoppi di tessuti non idonei. La pellicola pittorica appariva alterata per la stratificazione di depositi di sporco di varia natura e dai consueti fenomeni di ossidazione degli strati protettivi originali e nelle zone basse, interessate dalla combustione, raggrumata e modificata nel tono cromatico originario. La cornice si presentava completamente ridipinta e attaccata dagli insetti xilofagi.

Fasi dell'intervento. Prima del trasporto è stato necessario mettere in sicurezza il dipinto mediante la velinatura. Una volta in laboratorio la tela è stata spolverata dal retro a mezzo bisturi e pennelli, con aspirazione e dopo la bonifica dalle muffe, le giunture sono state abbassate e si è



Il dipinto dopo la pulitura e foderatura



Il dipinto dopo la stuccatura

proceduto al consolidamento attraverso resina Damar diluita in essenza di petrolio. A questo punto sono stati rimossi i rattoppi a secco, con l'ausilio del bisturi. La tela, dopo la rifoderatura integrale eseguita con colla di pasta e successiva stiratura a caldo su nuova tela di lino in precedenza disapprettata, è stata ancorata con sellerine antiossidanti su un nuovo telaio dal sistema estensibile angolare, operazione che ha ridato consistenza ad una frammentaria ed infragilita tela e coesione agli strati preparatori e al film pittorico. L'opera di pulitura della pellicola pittorica è stata preceduta dalla svelinatura. La pulitura dello strato pittorico è stata condotta mediante la rimozione della vernice ossidata con tamponi d'acetone, gli imbratti cerosi tramite tamponi di trementi-

na e alcool, lo sporco organico con tamponi di soluzione ammoniacale. Le lacune, dopo la protezione intermedia, sono state colmate seguendo due criteri: sulle vaste porzioni del dipinto con la stesura di medium acrilico reintegrato cromaticamente a tratto incrociato, mentre in mancanza di elementi utili alla ricomposizione del perduto testo figurativo la grossa lacuna presente nella parte inferiore è stata reintegrata con una velatura di stucco ripresa con stesure di colore a tratteggio incrociato, ad imitazione della trama del supporto di tela. La vernice finale a base di vernice Matt al 100% ha concluso il delicato intervento di restauro. La cornice è stata disinfestata, consolidata e una volta liberata dalla pesante ridipintura ad olio di color nero ha restituito l'ori-

ginaria elegante finitura con colorazione perimetrale color ocra e a finto marmo azzurrigno nella parte centrale.

Fonti e Bibliografia

R. DELOGU, *scheda ICCD* (senza numero identificativo), 1937.

B. SCHIATTARELLA, F. IAPPELLI, *Gesù Nuovo*, Napoli 1997; S. FRANCOLINI (ed.), *Lo stendardo di San Filippo Neri a Firenze*, Livorno 1999; P. ANDUEZA UNANUA, *La vera Efigies de San Francisco Javier: la creación de una imagen postri-dentina*, in *San Francisco Javier en las artes: el poder de la imagen*, Pamplona

2006, pp. 96-119; M. C. OSWALD, *Cultos e iconografias jesuíticas en Goa durante los siglos XVI y XVII: el culto e iconografía de San Francisco Javier*, in *San Francisco Javier en las artes, el poder de la imagen*, Pamplona 2006, pp. 234-283.



Tassello di pulitura

Ecce Homo

Ignoto
sec. XVII

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

95,5x127 cm

provenienza

Alghero, cattedrale di S. Maria

collocazione

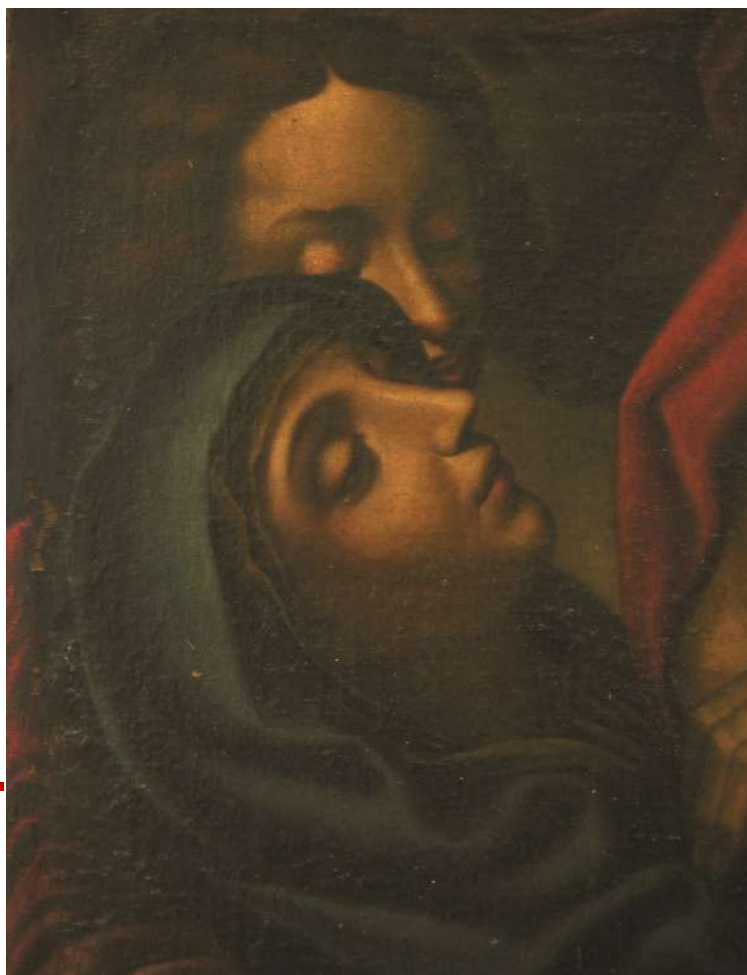
Alghero, Museo Diocesano

scheda storica

Giorgio Auneddu Mossa

scheda restauro

Gabriela Usai



Particolare del dipinto prima del restauro

130

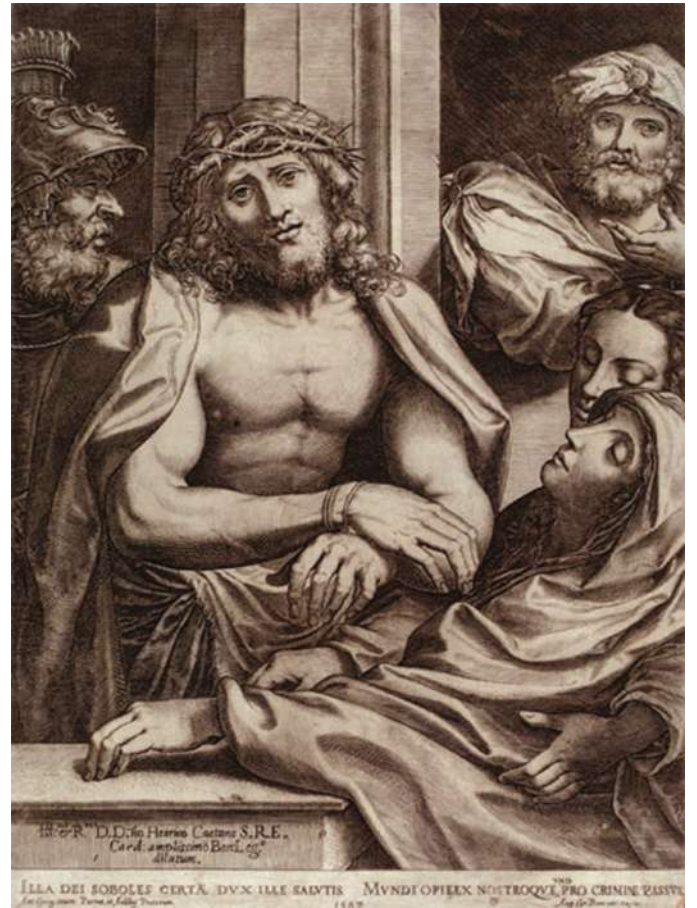
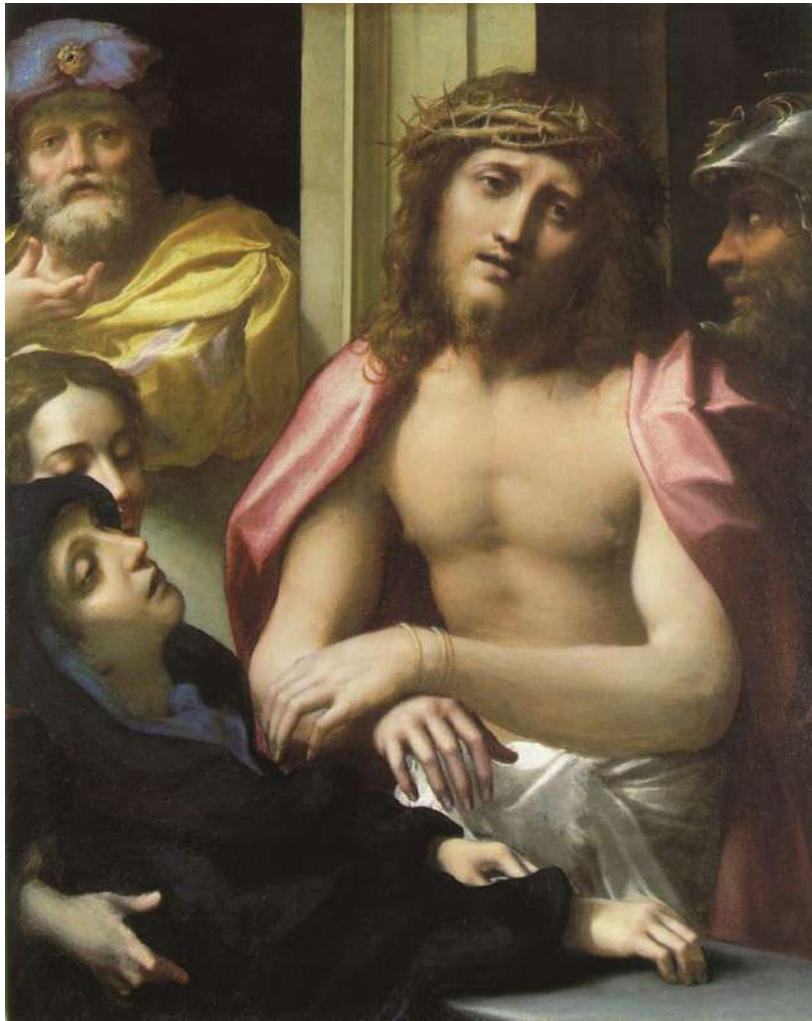
Il dipinto rappresenta un momento significativo del racconto della Passione di Cristo (Gv 19,4-6): l'Ecce Homo. Molti artisti si sono dedicati, specialmente dopo il XV secolo, alla raffigurazione di tale episodio indagando i caratteri dell'espressione del volto carico di pietà, umiltà e dolore: da Petrus Christi a Bartolomeo Montagna, da Bellini, Antonello, Correg-

gio, Carracci, Caravaggio fino a Murillo. Questa versione è verosimilmente copia di una tavola del Correggio conservata alla National Gallery di Londra (databile al 1526-30, cm 99x80), di minori dimensioni, coeva a sua volta di un'analoga composizione fiamminga come quella di Quentin Metsys (1526, Venezia, Palazzo Ducale). Agli anni Ottanta-Novanta del Cinquecen-

to risalgono le due prime testimonianze dell'*Ecce Homo* di Correggio, un piccolo dipinto destinato alla devozione privata che si impose come modello per tante altre rappresentazioni dello stesso soggetto. La prima è una incisione dal dipinto eseguita dal bolognese Agostino Carracci che reca la data 1587 e un'iscrizione nella quale si afferma che l'opera si trovava nella collezione dei nobili Prati di Parma, medesima collocazione ricordata nel 1657 da Francesco Scannelli. Si tratta, con ogni probabilità, del dipinto attualmente alla National Gallery di Londra. La seconda testimonianza, in ordine di tempo, è la citazione encomiastica del letterato fiorentino Francesco Bocchi che nel 1591 ricorda un *Ecce Homo* del Correggio in casa del nobile fiorentino Francesco Salviati: "In una altra camera, la quale è presso a questa è un quadro bellissimo di mano di Antonio da Coreggio. In questo è stimato l'artifizio tale, che gareggi co' migliori artefici, così è mirabile, così è raro il colorito. Ci è dipinto Cristo, quando è mostrato al popolo et alcune figure, che ha attorno pertinenti a questo fatto. È bellissima la carne del Salvatore e le altre figure parimente; e pare, che siano vere e del tutto vive: ma è riputata stupenda la Vergine, la quale alla vista del figliuolo svenuta in atto cascante e smorto senza dubbio par vera et ancora naturale" (F. BOCCHI 1591, p. 187). Ancora presso il Salviati l'opera è citata da un anonimo scrittore toscano del

tardo Cinquecento, incline ad apprezzarne l'eccezionale rappresentazione del dolore, sapientemente variata nelle diverse figure della Vergine, della Maddalena e del Cristo: "è dipinto un Cristo quando Pilato lo mostra al popolo dopo che fu battuto alla colonna e coronato di spine, di nel cui volto si vede una mestitia e un dolore intenso e nella Madonna quel tanto che non seppe esprimere né immaginarsi Timante" (L. TORELLI?). A tale versione, o a una sua ulteriore copia romana, si ispirò Ludovico Cigoli, l'artista toscano del secondo Cinquecento più affascinato dal Correggio. L'incisione di Agostino Carracci, che comunque costituisce la prima testimonianza assoluta del dipinto, fu realizzata in controparte in diverse repliche ad acquaforte, attualmente una è attestata in una copia presso la Biblioteca Palatina di Parma e un'altra presso la Pinacoteca Albertina di Torino. Altre tre repliche dell'originale di Correggio – datate tra Cinque e Seicento – sono custodite in altrettante collezioni private (una segnalata nel 1952 e le altre disperse); tra queste una, su tela, è stata attribuita ad Annibale Carracci (cm 100x63); un'altra in un primo tempo fu attribuita allo stesso Correggio da A. Venturi nel 1938, mentre l'altra ad anonimo fin dal principio (*Fototeca Zeri*, schede 31626, 31627 e 31628). Altra replica molto fedele all'originale, ma di dimensioni leggermente maggiori (cm 102x81), datata al se-





A sinistra: ANTONIO ALLEGRI DETTO IL CORREGGIO, *Ecce Homo*, Londra, National Gallery (1526 circa). Sopra: AGOSTINO CARRACCI, *Ecce Homo*, acquaforte, Parma, Biblioteca Palatina (1587)

condo quarto del Cinquecento, segnalata in Australia e ora dispersa, è attestata attraverso due foto del Fondo Pallucchini presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (scheda 391360). Infine due ulteriori copie, ma solo del volto di Cristo, sono state segnalate rispettivamente, tra il 1960 e il 1962, la prima, presso la collezione Klein di New York con un'attribuzione a Carlo Dolci (*Fototeca Zeri*, scheda 31629) e la seconda presso la collezione De Crescenzo nel 1993 con un'attribuzione ad anonimo del XVI secolo (*Fototeca Zeri*, scheda 29395). Nel nostro caso, l'ignoto autore, dipinge la versione carracesca per l'appunto, accademicamente, ed in modo "ravvicinato", con l'uso di una tavolozza composta da terre brune e ocre, dimostrando una buona formazione di bottega.

I ritratti sono colti con particolare attenzione per lo studio della tecnica correggesca e carracce-

sca, tuttavia alcuni accenni interpretativi rivelano palesi influenze fiamminghe e lombarde, tipiche della formazione di altri pittori attivi nel primo XVII secolo in ambito bolognese e ligure, come il genovese Bernardo Strozzi, autore di analoghi soggetti fisiognomici colti con arguto realismo. L'ignoto autore che segue fedelmente la tavola originale correggesca e al contempo conosce la più accademica stampa carracesca è infatti più attento nella resa della descrizione somatica, non tanto di Maria e della pia donna che la sostiene sofferente, eseguite con tecnica tonale e chiaroscurale morbida e soffusa, ma alquanto plasticamente retorica, quanto dei due personaggi dipinti con più qualità ritrattistica al lato di Cristo, che ricorda in parte l'*Ecce Homo* della collezione Spano a Ploaghe, anch'esso attribuito a pittore ignoto coevo (W. PARIS 1999, pp. 68-69). La figura centrale di Cristo, cromaticamente

più spenta e cruda del modello, è ripresa dall'originale con gli attributi della corona di spine, del mantello porpora (in questa versione più marcata e intensa), non annodato ma sempre ricadente sulle braccia, con l'aggiunta di una canna acuminate e insanguinata, legata alle mani non solo da una fune, ma anche da una luccicante catena allentata al collo, forse dipinta in epoca successiva. Il dipinto, realizzato con tecnica ad olio su tela di lino, con imprimitura bruna, ed eseguito in larghe "stesure corpose" risultava, nel suo stato di conservazione, in parte alterato da precedenti e non idonei interventi di restauro.

Restauri

Stato di Conservazione. La tela, nonostante le apparenti buone condizioni conservative, risultava fortemente appesantita da due precedenti rimaneggiamenti, con rifoderature e ritocchi diffusi. Diverse zone, in particolare

quelle periferiche, apparivano compromesse da perdite di preparazione e di cromia. Ad un'attenta indagine, si è evidenziato come l'ultima foderatura realizzata in lino (pattina), non aderiva alla precedente, causando allentamenti ed ondulazioni letali per la tenuta del dipinto. Inoltre i toni cromatici apparivano notevolmente abbassati sia dall'ossidazione dello strato protettivo che da depositi di polveri, grassi e imbratti. Il telaio, non originale, al quale la tela era fissata con inadeguati chiodi industriali ritorti e ossidati, non era più idoneo al tensionamento ed aggredito dai tarli.

Interventi eseguiti. Il dipinto è stato velinato con carta di riso e coltata di coniglio, smontato dal telaio e predisposto per la rimozione della precedente foderatura. Solo in questa fase è stato possibile constatare un'ulteriore precedente rifoderatura intermedia, realizzata con rarola



Tassello di pulitura durante il restauro

di lino. La rimozione di questa ultima è stata eseguita con cautela a secco, data la condizione d'estrema disidratazione delle colle e del supporto. La tela originale è stata spolverata e risanata dal retro mediante bisturi, pennelli, aspirazione. Si è proseguito con il consolidamento e la preparazione della tela, sempre dal retro, per la nuova rifoderatura, con resina Damar diluita in essenza di petrolio. L'opera di pulitura della pellicola pittorica è stata preceduta dalla svelinatura.

Alcuni saggi su diverse aree del dipinto hanno portato alla determinazione di un approccio calibrato, poiché i diffusi ritocchi apparivano particolarmente sensibili ai solventi. Data l'apprezzabile omogeneità cromatica, si è preferito operare una pulitura sulle polveri e i depositi superficiali, e la rimozione della vernice protettiva ossidata, con tamponi di acetone. La tela è stata rimontata sul nuovo telaio rea-

lizzato in legno toulipier precedentemente trattato con biocidi, fermata con sellerine antiossidanti. Le diffuse lacune, particolarmente concentrate sulle zone periferiche, sono state parzialmente colmate con gesso oro e colla animale. La protezione intermedia è stata eseguita con la stesura, prima di una mano di vernice Damar con essenza di petrolio, e poi con una mano di vernice Damar mista a Matt al 50%. L'uniformità cromatica è stata garantita da una reintegrazione con vernici per restauro eseguite a tratto incrociato. Il dipinto è stato sottoposto alla stesura di una protezione finale a base di vernice Matt al 100%.

Bibliografia

F. BOCCHI, *Le Bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1591; L. TORELLI?, *In casa Salviati, a Firenze*, fine XVI sec.; L. C. BOLLEA, *La Regia Accademia Albertina delle Belle Arti di Torino e la Real Casa Savoia*,



Il dipinto dopo la stuccatura



Rimozione delle tele di rifodero

Torino 1936; W. PARIS, *La Collezione Spano a Ploaghe*, Sassari 1999; G. ADANI, *Correggio pittore universale*, Correggio 2007; L. AGUS, *Tesori riscoperti*, in «Almanacco Gallurese», 16 (2008), pp. 113-126; R.

GRASSI (ed.), *Accademia Albertina di Belle Arti. Catalogo delle Stampe*, Torino 2011.

San Giovanni Francesco Regis
Scuola di Valladolid
1737 (post)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

85x110 cm

provenienza

Alghero, chiesa di S. Michele (?)

collocazione

Alghero, cattedrale di S. Maria
(sagrestia)

scheda storica

Luigi Agus

scheda restauro

Gabriela Usai



Il dipinto prima del restauro

Il dipinto rappresenta San Giovanni Francesco Regis mentre mostra il crocifisso. In alto a sinistra è posta una iscrizione in castigliano che identifica il Santo: S IVAN FRANCISCO REGIS DE LA COMPANÍA DE IESVS, mentre a destra è rappresentato il simbolo della Compagnia di Gesù, della quale fece parte il Santo. Giovanni Francesco Regis, della diocesi di Narbona, nacque il 31 gennaio 1597 da famiglia catto-

lica. Ancora ragazzo dimostrò un grande amore per lo studio e molta propensione ed assiduità alle pratiche religiose, venne così introdotto nel collegio dei Gesuiti in Béziers all'età di 15 anni. Dopo un breve periodo passato in famiglia, per incominciare il noviziato si recò nel 1616 a Tolosa, dove fu ordinato sacerdote nel 1630. Fu poi a Cahors, quindi a Dillon maestro di grammatica. Dopo tre anni si

recò a Tournon per gli studi di filosofia, e infine di nuovo a Tolosa per la teologia.

Dopo aver ricevuto gli ordini sacri, devotissimo alla Madonna e all'Angelo Custode, si diede subito con zelo instancabile a curare gli appestati. Appena il contagio cessò, Francesco cominciò le sue missioni fra i poveri di campagna, che divennero poi il suo apostolato specifico. Percorse predicando il sud della Francia, raccogliendo ovunque testimonianze di gratitudine. Un male lo colpì durante un viaggio e, affranto dalla febbre e intirizzito dal freddo, dovette ritirarsi in una capanna fino all'alba. Trascinandosi fino al paese, vi arrivò il 24 dicembre 1640. Nonostante fosse così ammalato volle ancora predicare, ma ben presto fu costretto a letto. Ricevuti i Sacramenti, assistito da due sacerdoti suoi confratelli, spirò il 31 dicembre 1640, all'età di 43 anni. Clemente XI lo dichiarò beato l'8 maggio 1716 e Clemente XII, il 5 aprile 1737, lo ascrisse al catalogo dei santi (G. GUITTON 1937; A. FOLEY 1941).

Il dipinto riprende l'iconografia classica del vero ritratto del Santo, diffusa soprattutto dopo la sua morte. In particolare il volto è ripreso in controparte da una incisione a bulino databile attorno all'anno di canonizzazione, derivata dal "vero ritratto" dipinto da François Guy per il vescovo di Puy, Just de Serres, tra il 1621 e il 1641 (L. RÉAU 1959, p. 1141). Il dipinto algherese tuttavia si rifà pedissequa-

mente ad una incisione a bulino che raffigura il Santo nella medesima postura, ripresa poi dalle medagliette votive successive, con la mano sinistra sul petto e la destra che regge un Crocifisso che mostra all'osservatore, databile anche questa allo stesso anno della canonizzazione (*Portrait* 2004). Si tratta dell'immagine ufficiale utilizzata anche durante la sua beatificazione, avvenuta, come detto, in Vaticano l'8 maggio 1716, quando, secondo la relazione "en la puerta de enmedio de aquella Gran Basílica, se colocó un gran medallón de figura ovada, alto 24 palmos, y ancho 16, y contenía el retrato del Beato Regis, con el Crucifixo en la mano" (*Relación* 1716, p. 2). Al termine della cerimonia "el Padre Postulador de la causa distribuyó a los señores Cardenales un tanto del Breve, el compendio de la vida del Beato, y un retrato del mismo en raso, guarnecido de oro: a los Consultores, y Canonigos, Imagenen en tafetan, y en papel, y casi otro tanto a todo el Pueblo, que con gran jubilo veneró el Retrato" (*Relacion* 1716, pp. 5-6). L'immagine era quindi diffusa fin dal 1716, anche se il fatto che nel dipinto algherese sia indicato non come beato, ma come Santo porta a ritenere che sia stato dipinto dopo il 1737, anno in cui si celebrò la canonizzazione.

Non conosciamo come questo dipinto sia giunto ad Alghero,





A sinistra: M. BRÉMONT, *Vero ritratto di S. Giovanni Francesco Regis*, acquaforte, Collezione privata (XIX secolo, da lastra del 1716); sopra: ANONIMO, *Medaglia commemorativa della canonizzazione di S. Giovanni Francesco Regis*, bronzo, Collezione privata (1737 circa)

forse per il tramite di qualche gesuita del collegio cittadino, o forse tramite il vescovo di Alghero Matteo Bertollinis (1733-41) o il successivo Carlo Francesco Casanova (1741-51), che divenuto poi arcivescovo di Sassari riconsacrò il 4 febbraio 1753 la chiesa con l'annesso collegio gesuitico della città, come testimonia l'iscrizione della controfacciata. Tuttavia la durezza del tratto, con chiaroscuri netti e marcati, e la tipologia di iscrizione rinviano direttamente, vista anche la datazione che va fissata a dopo il 1737, ai dipinti di scuola castigliana della metà del XVIII secolo, in particolare a quelli realizzati in quell'epoca da José Pastrana a Valladolid o ai seguaci di Alonso del Arco, pittore attivo a Madrid fino al 1704.

Si tratta, in tutti i casi, di una tipologia di genere destinata alla diffusione massiccia delle immagini di santi, per lo più riprese da incisioni o medaglie votive, che venivano inviate dalla Castiglia alle colonie dell'America Latina, in particolare Cile

ed Equador, ma soprattutto Perù, dove tra Seicento e Settecento si sviluppò l'arte cuzqueña, nella quale alla durezza del tratto calligrafico, di origine castigliana, si aggiungeva una particolare ed inedita interpretazione dei santi e della Vergine legata alla cultura materiale a loro contemporanea (S. ANDRÉS ORDAX 1993).

Restauri

Stato di Conservazione. Il dipinto, realizzato su un supporto in fibra naturale, versava in pessime condizioni di conservazione, determinate da diversi fattori e la tela di supporto presentava un'estesa lacerazione nel quadrante laterale destro in prossimità delle mani del Santo che stringono un Crocifisso.

A causa dell'inadeguatezza del telaio, ad assicurare il corretto pensionamento della tela, si erano create profonde deformazioni e tensioni improprie.

La pellicola pittorica presentava uno stato di generale disidratazione e screpolatura, con diffuse perdite di cromia. Presumibili

contatti accidentali con l'acqua avevano inoltre prodotto vaste macchie accompagnate da aggressioni micogene e una pesante ossidazione della vernice protettiva, unita al deposito di grassi, polveri e imbratti, comprometteva fortemente la lettura dell'opera.

I chiodi di fissaggio della tela al telaio mostravano una generale ossidazione, mentre il telaio, oltre alle sconnessure, risultava attaccato in profondità dai tarli.

Interventi eseguiti. Il dipinto per essere trasportato in sicurezza presso il laboratorio di restauro è stato protetto mediante una velinatura realizzata con carta di riso e colletta di coniglio.

La tela originale smontata dal telaio è stata spolverata con aspirazione e bonificata dal retro a mezzo bisturi e pennelli. L'intervento è proseguito con il consolidamento con resina Damar diluita in essenza di petrolio e la preparazione della tela, sempre dal retro, per la nuova rifoderatura su nuova tela di lino, prima disapprettata, con colla di pasta e

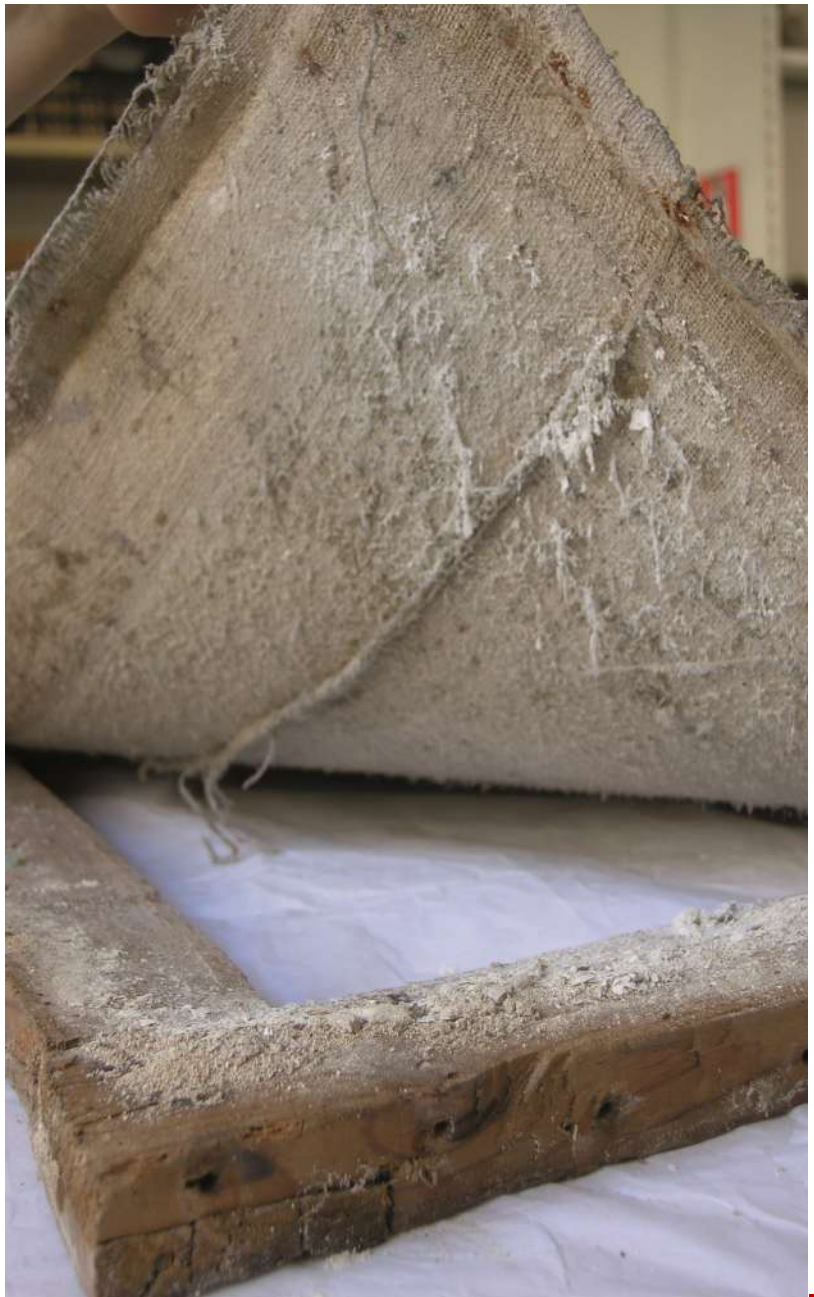
successiva stiratura a caldo, resa indispensabile a causa della estrema fragilità della stessa.

La pulitura della pellicola pittorica è stata preceduta dalla svelinatura e i saggi eseguiti su diverse aree del dipinto, allo scopo di mettere a punto il sistema da adottare in fase di pulitura, hanno riproposto i corretti toni cromatici del dipinto sottolineando la qualità pittorica della tela che presenta modulazioni dei toni e dettagli figurativi poco apprezzabili prima dell'intervento e indirizzato all'articolazione della pulitura secondo le seguenti fasi: rimozione della vernice ossidata con tamponi di acetone; rimozione di diffusi imbratti cerosi tramite tamponi di trementina e alcool; rimozione degli sporchi organici con tamponi di soluzione ammoniacale.

Le piccole lacune dello strato preparatorio sono state colmate con gesso oro e colla animale, rasate a livello e la protezione intermedia eseguita con la stesura, prima di una mano di vernice Damar con essenza di petrolio, e poi con una mano di vernice



Particolare della lacerazione della tela e smontaggio della stessa dal telaio ligneo



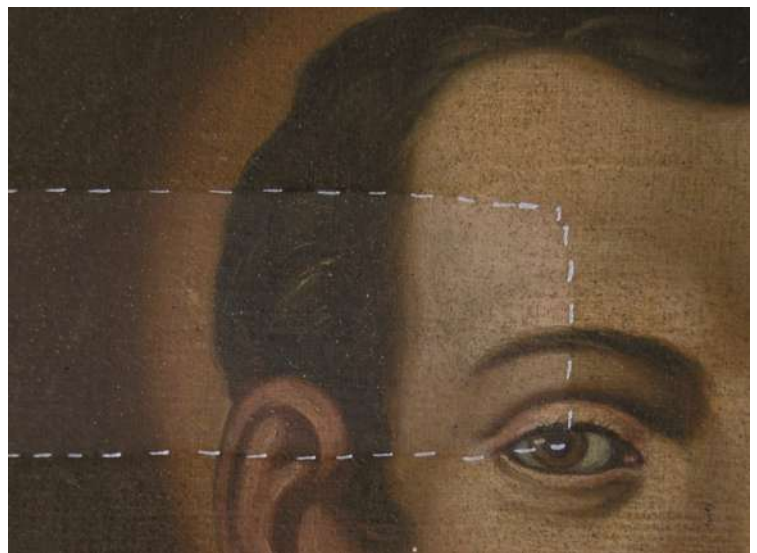
Damar mista a Matt al 50%. La tela è stata rimontata su un nuovo telaio in legno nocino, in precedenza trattato con biocidi e dotato di sistema di regolazione, e fermata con sellerine antiossidanti.

L'integrazione cromatica è stata realizzata con vernici per restauro a velature sovrapposte. Il dipinto è stato sottoposto in ultimo alla stesura di una protezione finale a base di vernice Matt al 100%.

Bibliografia

Relación de las sagradas ceremonias, con que fue Beatificado el Siervo del Señor, Jvan Fran-

cisco Regis, sacerdote de la Compañía de Jesus, Siviglia 1716; G. GUITTON, *Après les guerres de religion: Saint Jean-François Régis*, Paris 1937; A. FOLEY, *St Regis, a Social Crusader*, Milwaukee 1941; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1959; S. ANDRÉS ORDAX, *Iconografía Americanista castellanoleonesa*, in *Castellanos y leoneses en la empresa de las Indias*, tomo I, Valladolid 1993; *Portrait de Saint François Régis, patron de la branche séculière*, in «Horizons Blancs», 180 (2004), snp.



Tassello di pulitura

Madonna dei Sette Dolori

Sebastiano Scaleta (attr.)

1749-55 (circa)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

104,5x198 cm

provenienza e collocazione

Alghero, cattedrale di S. Maria

(cappella del transetto sinistro)

scheda storica

Alessandra Pasolini

scheda restauro

Gabriela Usai



Il dipinto prima del restauro

Due angioletti tengono aperti i lembi di una cortina in seta verde bordata in oro a mostrare la Vergine assisa su un trono, di cui si intravede solo la pedana ricoperta da un panno bianco: in veste rossa e manto blu, il capo è attorniato da una raggiera di luce, le mani sono giunte sul petto, trafitto da sette spadini. Se l'unica spada va riferita alla profezia di Simeone: «anche a te una spada trafiggerà l'anima» (Lc 2,35), i sette spadini corrispondono ad altrettanti dolori di Maria, connessi a dram-

matici episodi della sua vita con il Cristo come la circoncisione, la fuga in Egitto, il ritrovamento di Gesù tra i dottori, la salita al Calvario, la crocifissione, la deposizione nel sepolcro ed il compianto. Il dipinto rappresenta quindi una delle tante devozioni mariane diffuse in Sardegna soprattutto ad opera di Francescani e Serviti: la Madonna dei Sette Dolori.

L'opera proviene da una cappella nel transetto sinistro del duomo di Alghero, oggi dedicata alla Madonna di Monserrat, ma che nel 1749-55 venne intitolata proprio alla Madonna dei Sette Dolori (A. SERRA 1995, p. 81). Questi anni possono essere assunti come estremi cronologici per la tela che per i suoi caratteri stilistici si inserisce

nella produzione matura del pittore cagliaritano Sebastiano Scaleta: di ottima qualità disegnativa e pittorica, per la compostezza dell'impianto compositivo e la delicatezza cromatica questo dipinto si rivela come una delle sue opere più riuscite. Caratteristiche tipiche del pittore cagliaritano sono le fisionomie regolari e idealizzate, gli atteggiamenti composti e misurati, il devoto patetismo, la posizione elegante delle mani molto piccole e dalle dita affusolate; egli che non ama i contrasti cro-

matici e chiaroscurali ricerca solitamente la grazia attraverso l'uso di tonalità tenui e smorzate ed esprime un devoto patetismo. Paolo Sebastiano Bachisio nasce a Cagliari da Juan Maria Scaleta e Maria Gerolama Canu nel quartiere della Marina, dove viene battezzato il 25 gennaio 1698. Il padre potrebbe forse identificarsi in quel pittore sassarese residente a Cagliari ai primi del '700, del quale non è fatto il cognome, cui fu consegnato come modello il ritratto di una donna francese proprietà del canonico Cardia (A. PASOLINI 2005, p. 131, nota 20). L'immigrazione da altra città potrebbe giustificare la precedente assenza del cognome Scaleta nei registri dei *Quinque Libri* delle parrocchie cagliaritaniche, che costituivano in antico l'unica anagrafe cittadina; non si esclude tuttavia possa trattarsi di un nomignolo o soprannome che nel tempo è passato a identificare la famiglia.

Le prime opere note sono due tele nel Retablo di S. Antioco nel transetto del duomo di Iglesias, firmate *Scaleta P(inxit) 1718* (L. SIDDI 1991, pp. 6-7; M. G. SCANO 1991, p. 229). Della figura del martire nel dipinto *Gloria di Sant'Antioco* la Madonna algherese riprende le proporzioni fortemente allungate, la posizione del corpo e delle mani, la delicata espressività del volto circonfuso di luce ma se ne differenzia negli sfondi e nella gamma cromatica. Secondo Maria Grazia Scano, che ne ricostruisce l'attività, Sebastiano

collabora con Giacomo Altomonte al dipinto *La Vergine con il Bambino e S. Giovanni di Dio* nel S. Antonio abate (1721-22); in assenza di scuole d'arte e istituzioni accademiche, ebbe sicuramente una grande importanza per la sua formazione la presenza a Cagliari del pittore romano ed il ciclo di affreschi da lui dipinto nella chiesa di S. Michele.

Per la parrocchiale di Sinnai, Scaleta dipinge due paliotti d'altare nel 1731, due lunette con *l'Incoronazione della Vergine* e la *Cacciata degli Angeli ribelli* (1734) e le perdute decorazioni della cupola; l'attribuzione del fondale dell'altare del Santo Cristo, sito nel transetto con le figure della *Madonna e S. Giovanni ai piedi della croce* (M. G. SCANO 1991, p. 230), ha trovato conferma documentale: nel 1747 predispose il disegno dell'altare del S. Cristo, intagliato da Domenico Denegri (I. FARCI 2002, p. 310). Tra il 1748 ed il 1752 Sebastiano realizza le formelle con *Miracoli di S. Giorgio* nell'altare del santuario di S. Giorgio a Suelli, opera di Marco Antonio Denegri e collaboratori (M. G. SCANO 1991, p. 229).

A Cagliari realizza lo scomparto pittorico dell'altare della Purissima, intagliato nel 1744 (I. FARCI 2002, pp. 309-310), il *S. Omobono* in S. Antonio Abate, firmato *Scaleta inv. et pin. 1750*, due belle tele in S. Mauro con *S. Michele* e *S. Francesco riceve la conferma dell'Ordine*, firmato *Scaleta inv. et p. 1750*, il *S. Giacomo* con il ritratto del commit-





S. SCALETA, *S. Giacomo Maggiore*, Cagliari, Chiesa di S. Giacomo (1755)

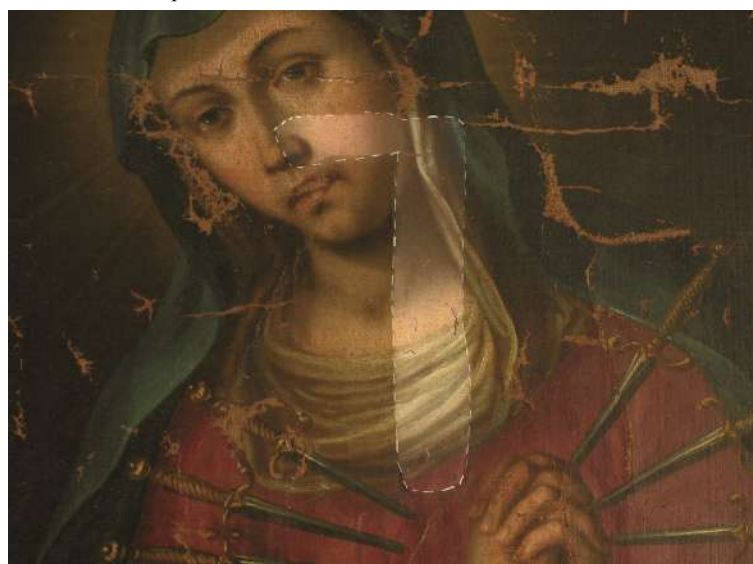
tente e l'iscrizione dedicatoria *Divo Iacobo vovit Franciscus Sotgiu cuius expensis hoc opus factum fuit anno MDCCLV* (M. G. SCANO 1991, p. 231). Nel 1762 riproduce un mosaico romano con *Orfeo e animali*, scoperto nel quartiere cagliaritano di Stampace e poi trasportato a Torino (S. ANGIOLILLO 1975, pp. 181-189).

Per quanto concerne la tela algherese, tra le opere che appartengono al suo corpus la postura della Vergine, le fisionomie degli angioletti e le gamme cromatiche utilizzate trovano confronto in particolare con l'*Addolorata* della parrocchiale di Sinnai. Ritenuto un autodidatta dal Valery (A. C. PASQUIN 1837, p. 66), fu invece apprezzato dal canonico Spano perché corretto nel disegno, nella composizione

ed espressione delle figure anche se giudicato "un poco freddo nel colorito" (G. SPANO 1861, p. 235), che segnala in varie chiese cagliaritane la presenza di sue opere talora disperse. Suoi dipinti sono conservati in S. Maria di Betlem e nella Collezione Sanna a Sassari, nell'episcopio di Bosa (M. G. SCANO 1991, p. 230) e nella chiesa del Carmelo ad Alghero (A. SERRA 2000, pp. 119-122). È stata ventilata una sua attività come incisore, con l'attribuzione del *S. Salvatore da Horta* nella Collezione Piloni di Cagliari (M. G. SCANO 1983). Con minore mestiere ne prosegue l'attività di bottega il cagliaritano Antonio M. *Francesco Massa* (1747-1805 c.), figlio del cav. Francesco e di donna Alberta Copula.



Verso della tela prima del restauro



Tassello di pulitura

Restauri

Stato di conservazione. La tela era in condizioni conservative pessime, priva del telaio, con diffuse perdite di cromia ed abrasioni dovute a piegamenti impropri su tutta l'opera. Inoltre la disidratazione dello strato preparatorio e della pellicola pittorica avevano contribuito a creare una screpolatura che comprometteva non solo la lettura del dipinto ma la possibilità di conservazione dello stesso. Erano inoltre presenti abbondanti imbratti, depositi di polvere e grassi che attenuavano fortemente i toni cromatici. Sul retro il supporto presentava diversi rattoppi con tessuti non idonei, oltre ad importanti macchie d'umidità che avevano generato il proliferare di muffe e funghi.

La prolungata assenza di tensionamento e le escursioni microclimatiche avevano prodotto accartocciamenti, sbollature e ondulazioni con conseguenze pesanti sullo strato pittorico.

Interventi eseguiti. Il dipinto è stato protetto in loco prima del trasporto mediante velinatura totale con carta di riso e klucell seguita, presso il laboratorio di restauro, da un'ulteriore protezione con carta di riso e colletta di coniglio.

La tela è stata spolverata dal retro a mezzo bisturi, pennelli e aspirazione. Dopo la bonifica dalle muffe, è stato effettuato un consolidamento con resina Damar diluita in essenza di petrolio. Successivamente sono stati rimossi i rattoppi a secco con l'ausilio del bisturi.

La pulitura della pellicola pittorica è stata preceduta dalla svelinatura e condotta mediante la rimozione della vernice ossidata con tamponi d'acetone, degli imbratti cerosi tramite tamponi di trementina e alcool, degli sporchi organici con tamponi di soluzione ammoniacale, delle ridipinture con tamponi a solvente nitro.

La tela è stata montata su un nuovo telaio ad espansione regolabile, realizzato in legno nocino precedentemente trattato con biocidi e fermata con selle antiossidanti. La protezione intermedia è stata eseguita con la stesura, prima di una mano di vernice Damar con essenza di petrolio, e poi con una mano di vernice Damar mista a Matt al 50%.

Le lacune sono state colmate con gesso oro e colla animale, poi riprese cromaticamente a tono. La protezione finale a base di vernice Matt al 100% ha concluso l'intervento.

Fonti e Bibliografia

ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI CAGLIARI, *Q. L. Marina n. 15*, c. 78; *Quartucciu C. P. n. 7*, c. 5; *Sinnai C. P. n. 2*, cc.183v-184; *Sinnai C. P. n. 4* (1732/88), cc.12, 53, 53v; *Suelli C. P. n.2*, c. 233.

A. C. PASQUIN (VALERY), *Voyage en Corse, à l'Île d'Elbe et en Sardaigne*, II, Paris 1837; V. ANGIUS in G. CASALIS, *Dizionario storico statistico commerciale degli stati di S. M. il re di Sardegna*, Torino 1840; G. SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861; G. SPANO, *Pitture antiche a fresco e storia artistica sarda*, in «Buletto Archeologico Sardo», VII (1861), pp. 5-12; G. SPANO, *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata Pinacoteca*, Cagliari 1870; G. SCANO, *Un artista cagliaritano del Settecento: Sebastiano Scaletta*, in «Almanacco di Cagliari», 1981, s.n.p.; M. G. SCANO, *La pittura del Seicento e del Settecento in Sardegna*, in *Arte e cultura del '600 e del '700*, T.



Recto della tela dopo la pulitura



Verso della tela dopo il restauro

K. KIROVA (ed.), Napoli 1984, pp. 283-304; M. SERRELI, *La pittura del Seicento e del Settecento*, in *Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Catalogo*, vol. I, Cagliari 1988, pp. 81-82; M. G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e '700*, Storia dell'Arte in Sardegna, Nuoro 1991; A. SERRA, *Le cappelle nella Cattedrale di Alghero nelle fonti archivistiche*, in «Revista de l'Alguer», 6 (1995), pp. 75-101; L. SIDDI, *Dipinti e restauri. La pittura in Sardegna dal Paleocristiano al XIX secolo*, Cagliari 1997, scheda 10, s. n. p; A. SERRA, *Museo d'Arte Sacra Alghero*, Sestu 2000; I. FARCI, *Contributo alla conoscenza dei maestri marmorari liguri e lombardi*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», X (2002), pp. 293-324; A. PASOLINI, *Parrocchiale di San Giorgio martire*, in N. ROSSI, S. MELONI (edd.), *I gioielli dell'architettura religiosa*, Dolianova 2005, pp. 123-133; A. PASOLINI, *Ebanisti liguri nella Sardegna del Settecento: la famiglia Denegri*,



Particolare con le stuccature eseguite durante il restauro

in «Kronos» 8 (2005), p. 3-22; M. G. SCANO, *La cultura sardocampana di Giuseppe Antonio Lonis alla luce di nuovi documenti*, in F. ABBATE (ed.), *Interventi sulla "questione meridionale"*, Roma 2005, pp. 305-316;

M. G. SCANO, *Testimonianze dell'arte nell'arredo chiesastico*, in S. LEDDA (ed.), *Sinnai. Storia, arte, documenti*, Quartu S. Elena 2009, pp. 55-62.

I Santi Quattro Coronati

Francesco Massa e bottega (attr.)

1787 (circa)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

129x180 cm

provenienza e collocazione

Alghero, cattedrale di S. Maria

(atrio della sagrestia)

scheda storica

Luigi Agus

scheda restauro

Gabriela Usai



Il dipinto prima del restauro

Il dipinto rappresenta i Santi Severo, Severiano, Carpofoio e Vittorino, meglio conosciuti come “Santi Quattro Coronati”, martirizzati nel 287, intenti a scolpire una statua di S. Pietro, un capitello, una base di colonna e altri blocchi di marmo. Sullo sfondo paesaggistico montano,

reso uniforme dal colore dato con trasparenze d'acquerello, si staglia una chiesa dall'ampia cupola e dall'alto campanile a canna quadrata cuspidato. In basso è riportata su due righe in capitale romana e corsivo l'epigrafe: “I QUATTRO MARTIRI CORONATI/ Opera del gremio

dei muratori”.

La leggendaria memoria dei quattro martiri, festeggiati l'8 novembre, risulta ben presente nella devozione popolare come protettori degli scultori soprattutto a Venezia (A. SAGREDO 1856, p. 95). Secondo la leggenda di Iacopo da Voragine i quattro lavoravano nelle grandi cave a nord di Sirmium nella Pannonia, quando furono loro commissionate varie opere direttamente dall'imperatore Diocleziano, tra le quali una statua di Esculapio, dio della salute. A causa del loro rifiuto furono interrogati, torturati a bastonate e scoperta la loro fede cristiana, furono giustiziati mettendoli in quattro casse piombate, gettate poi in mare. Successivamente le salme dei quattro martiri furono recuperate da Simpliciano, anch'egli martire, dopo una rivelazione divina, il quale le portò a Roma, dove fu eretta una basilica a loro dedicata sul Celio. Al culto dei quattro martiri orientali si sovrappose successivamente quello dei cinque Santi di Albano Claudio, Castorio, Sinfiorino, Nicostracio (o Nicostrato) e Simpliciano (lo scopritore delle quattro salme), martirizzati nel 304 (N. MANERSIO 1565, p. 312), che risultano – di fatto – essere i Santi venerati tutt'oggi anche secondo la *Pontificia Academia Cultorum Martyrum*, che nella basilica del Celio pone una stazione al Lunedì della IV settimana di Quaresima in loro memoria.

Proprio la basilica romana sembra essere raffigurata nel dipinto

alle spalle dei quattro martiri mentre lavorano all'aperto: vi si riconosce chiaramente la torre che denota il complesso monastico del Celio e il colle su cui è edificato. Ancora oggi il sito si presenta come un complesso monastico fortificato costituito da una basilica e da altri spazi sacri e residenziali (cripta, cortili, convento, palazzo cardinalizio). L'edificio insiste, dal IV secolo, su una residenza di età tardoantica collocata lungo l'antica via Tuscolana. La primitiva *domus* fu convertita in luogo di culto cristiano prima del 499, data di attestazione del “*titulus Aemilianae*”, più volte identificato, dalle fonti altomedioevali, con la chiesa dei Santi Quattro. La posizione della chiesa era rilevante, per essere in alto e per la sua vicinanza al Laterano, sede allora del papato. La fortificazione del complesso risale all'epoca carolingia ed attribuita al papa Leone IV (fine VIII secolo). Dopo un incendio nel 1084, papa Pasquale II provvide alla ricostruzione, riducendo tuttavia la basilica. Dal 1138 divenne un priorato dell'abbazia benedettina di S. Croce di Sassovivo presso Foligno. Importanti restauri furono eseguiti nel XV secolo su ordine del cardinale Carillo, quando il complesso fu dichiarato sede pontificia da papa Martino V. Con lo spostamento della sede papale in Vaticano, tuttavia, l'importanza del complesso decadde e fu poi affidato alle monache di clausura Agostiniane e adibito ad orfanotrofio (J. GUIRARD 1896; A.





Prima pulitura sull'epigrafe



Tassello di pulitura



Verso della tela prima del restauro

MUÑOZ 1914; P. MONTI 1968). Il dipinto fu commissionato dal Gremio dei muratori verso la fine del Settecento per la loro cappella del duomo di Alghero. Si tratta della cappella – voluta che nel 1592 da Pietro Sanna il quale vi istituì un beneficio sacerdotale con un lascito di 600 lire – dedicata a Sant'Andrea e dotata di un retablo. Tra il 1625 e il 1642 per interessamento di Elena Sanna la cappella fu rinnovata con diversi apparati effimeri realizzati per la celebrazione di

messe in onore di S. Elena e S. Andrea, ma già nel 1660 risulta essere in stato di degrado. Con la scomparsa della casata Sanna la cappella passò al gremio dei *fusters* e dei muratori con la nuova titolazione a San Giuseppe e ai Santi Quattro Coronati nel 1723, quando l'ebanista Michele Masala venne pagato per un "*retaulo nou*" costato 255 lire. Nel 1738 venne installata una statua realizzata da Michele Masala raffigurante San Giuseppe e nel 1743 un'altra statua tutt'ora in situ. Nel 1732-33 venne rifatta la balausta e più tardi una colonna in marmo non ben identificata. Tuttavia la sistemazione attuale fu voluta dall'arciprete Matteo Sassu nel 1753-54 – il cui stemma è collocato al centro della trabeazione – che commissionò l'altare marmoreo a Giacomo Costo. Proprio il 1753-54 può fornire un

post quem per il dipinto in questione (A. SERRA 1995, pp. 87-88), anche se fin dal 1541 risulta che nel retablo maggiore della cattedrale – realizzato in quello stesso anno – compariva una tavola con i Quattro Santi Coronati, assieme alla Madonna degli Angeli e San Giuseppe (A. SERRA 1995, p. 85). Le gamme cromatiche chiare e giocate sul grigio-azzurro, nonché le fisionomie, rinviano direttamente all'ambito settecentesco isolano con taluni spunti vicini al pittore cagliaritano Francesco Massa, principale continuatore dello Scaleta, soprattutto al *Tobiolo* e *l'Angelo* dell'Università di Cagliari, datato e firmato nel 1787 (M. G. SCANO 1991, p. 233). Basta un confronto tra il viso dell'Angelo cagliaritano e il volto del santo in basso a destra del dipinto algherese, fra gli edifici chiesastici sullo



La tela dopo la pulitura

sfondo presenti in entrambi i dipinti, per rendersi conto, che pur non potendo ascrivere il dipinto alla mano diretta del Massa, vada certamente ascritto alla sua bottega, vista una leggera caduta qualitativa rispetto al corpus noto dell'artista.

Restauri

Stato di conservazione e interventi eseguiti. Il dipinto e la cornice versavano in cattive condizioni conservative e la lettura della tela era pressoché impossibile a causa di uno spesso strato di sporco che ricopriva per intero l'opera.

Il dipinto presentava un forte allentamento della tela conseguente al totale distacco di questa su tre lati dal telaio. La

superficie pittorica, ben coesa, ma interamente ricoperta da uno strato di guano e colature di cemento, non ha fortunatamente subito danni irreversibili nella conservazione delle caratteristiche qualitative e nella consistenza del film pittorico.

Le condizioni della tela, in passato risarcita da lacerazioni con toppe di tela, presentava i segni conseguenti ad un processo di disidratazione ed è stata, dopo un'attenta pulitura dal verso, rifoderata a colla di pasta su nuova tela di lino e riposizionata su un nuovo telaio estensibile. Il foglio di carta incollato nel quadrante in alto a sinistra, scritto a mano e riportante una serie di nomi probabilmente dei componenti del gremio dei muratori,



Stuccature

che ne commissionarono l'opera, è stato restaurato e riposizionato al suo posto.

La cornice, in abete nobilitato finto mogano con bordo interno in argento meccato, fortemente imbrattata ed attaccata dall'azione degli xilofagi, presentava il lato inferiore in fase di marcescenza. È stata consolidata e ricostruita nella fascia inferiore con essenza lignea, stuccata nelle mancanze e reintegrata cromaticamente.

Bibliografia

N. MANERSIO, *Legendario delle vite di tutti li santi approvati della Santa Romana Chiesa*, Venezia 1565; A. SAGREDO, *Sulle consorte delle arti edificative in Venezia*, Venezia 1856; J.

GUIRARD, *Le titre des Saints Quatre Couronnés au Moyen Âge*, Geneve 1896; A. MUÑOZ, *Il restauro della chiesa e del chiostro dei Santi Quattro Coronati*, Roma 1914; B. M. APOLLONJ GHETTI, *I Santi Quattro Coronati*, Roma 1964; P. MONTI, *Il convento fortificato dei Santi Quattro Coronati nella storia dell'arte*, in «Bollettino dell'Istituto storico e di cultura dell'Arma del Genio», 34 (1968), pp. 96-98; M. G. SCANO, *Pittura e Scultura del '600 e del '700*, Storia dell'Arte in Sardegna, Nuoro 1991; A. SERRA, *Le cappelle della cattedrale di Alghero nelle fonti archivistiche*, in «Revista de L'Alguer», 6 (1995), pp. 75-101.

L'educazione della Vergine

Pittore ligure
1830-45 (circa)

tecnica e supporto

Olio su tela

dimensioni

50x60 cm

provenienza e collocazione

Alghero, cattedrale di S. Maria
(sagrestia)

scheda storica

Luigi Agus

scheda restauro

Gabriela Usai



Il dipinto prima del restauro

Il dipinto rappresenta Sant'Anna, madre della Vergine, sulla destra di profilo nel suo tipico abito verde, con uno scialle bruno che gli copre le spalle e il capo. A sinistra è Maria dal volto assorto e pallido incorniciato da folti capelli biondi, con una tunicella rossa, mentre è intenta a leggere il libro che gli porge sua madre. L'intera raffigurazione è inscritta in un ovale monocromo disegnato in prospettiva architettonica appena percettibile. L'episodio riguarda l'infanzia

della Madonna e, anche se rappresentato sovente nella storia dell'arte, non è tratto da alcun Vangelo, né apocrifo, né canonico.

La vita della Vergine è narrata nel *Protovangelo di Giacomo*, sia nella sua versione originale che in quella del *Codice Arundel* (sec. XIV); nel *Vangelo del Pseudo Matteo*; in quello detto *Armeno dell'infanzia* e nel *Libro sulla natività di Maria*. Si tratta di racconti che, grosso modo, si assomigliano e derivano tutti dal

Protovangelo di Giacomo, risalente al II secolo, che narra come al compimento del terzo anno d'età, Maria fu condotta al tempio dai suoi genitori e là rimase fino al compimento del dodicesimo anno, quando fu affidata a Giuseppe, suo futuro sposo (VII, 3; VIII, 1). Nel *Vangelo dello Pseudo Matteo* (VIII-IX secolo), come nei coevi *Armeno dell'infanzia* e *Libro sulla natività di Maria*, si precisa come "Maria destava l'ammirazione di tutto il popolo di Israele. All'età di tre anni, camminava con un passo così maturo, parlava in un modo così perfetto, si applicava alle lodi di Dio così assiduamente che tutti ne restavano stupiti e si meravigliavano di lei. Ella non era considerata una bambinetta, ma una persona adulta; era tanto assidua nella preghiera, che sembrava una persona di trent'anni. Il suo volto era così grazioso e splendente che a stento la si poteva guardare. Era assidua nel lavoro della lana e nella sua tenera età, spiegava quanto donne anziane non riuscivano a capire" (PSEUDO MATTEO 6,1). Descrizione che poi ritroviamo nel *Codice Arundel* dove si sottolinea come "nelle preghiere era perseverante quasi fossero trent'anni che era nel tempio del Signore" (A24) e che "la sua faccia risplendeva improvvisamente, sicché difficilmente qualcuno poteva mirare il suo volto" (A24). Si tratta di una tradizione che affonda le sue radici nella visione di una Maria già adulta e consapevole del suo ruolo centrale nella cristianità,

immagine evidentemente concepita a posteriori.

Tuttavia proprio tale immagine di Maria bambina già adulta è alla base di una serie di raffigurazioni diffuse soprattutto in Spagna a partire dal XVII secolo, che rappresentano la Vergine ancora bambina che prega, fila, dorme o in estasi. Sono interessanti in particolare quelle di Zurbarán, tutte risalenti alla metà del Seicento come *Maria in Preghiera* (Madrid, collezione privata; San Pietroburgo, Hermitage), *Maria addormentata* (Jerez de la Frontera, Cattedrale) o *Maria in Estasi* (New York, Metropolitan), soprattutto perché si tratta di soggetti che poi entreranno a far parte della cultura cuzco del Perù, dove sarà maggiormente rappresentata la *Virgen niña hilander*, come quella di Gutierrez Juan Simon (1645-1724) del Cuartel Gran Ejército Tierra di Madrid. Si tratta in tutti i casi di soggetti che si rifanno pedissequamente al *Codice Arundel*, al *Pseudo Matteo*, al *Armeno dell'infanzia* e al *Libro sulla natività di Maria*, che offrono un ritratto della Madonna che fin da bambina "si era imposta questa regola: dalla prima ora del giorno fino alla terza perseverava nella lettura e nella preghiera; dalla terza fino alla nona si dedicava al lavoro della tessitura; dall'ora nona in poi seguiva la preghiera fino a quando non le appariva l'angelo del Signore dalla cui mano prendeva il cibo" (COD. ARUNDEL, A24).

La raffigurazione del dipinto





Sopra: G. A. PETRINI, *Educazione della Vergine*, Roncate, Pinacoteca Züst (1750 circa); a sinistra: verso della tela prima del restauro

algherese, pur non riprendendo alcun brano dei Vangeli apocrifi, ma anzi alterandone il racconto, è molto frequente, rappresentando di per sé la buona educazione impartita attraverso la lettura. Si tratta di un tipo di iconografia già presente in epoca gotica, come dimostra il dipinto del catalano Ramón Desorrent del Museu Nacional de Arte Antiga o Museo das Janelas Verdes di Lisbona, risalente alla metà del XIV secolo. Di epoca più recente, sempre nella penisola iberica, è la medesima raffigurazione rielaborata in chiave barocca da Murillo, anche se questa rientra in un certo qual modo nell'ambito dell'iconografia dei santi e di Cristo bambini, a cui lo stesso pittore spagnolo diede notevole impulso (*El buen pastor niño*, *Niños de la concha*, *San Juan Bautista niño*, ecc.).

La piccola opera, di qualità però notevole, del duomo di Alghero, si rifà ad un dipinto che il ticinese Giuseppe Antonio Petrini realizzò attorno al 1750, oggi conservato presso la Pinacoteca

Züst di Rancate in Svizzera (J. SOLDINI 1988, p. 54), a sua volta ripresa, ma in controparte, da Domenico Maggiotto nel 1775 (Venezia, Collezione privata; *Fondazione Cini*, scheda 5116 06). Ugualmente all'opera in questione, quella del pittore svizzero, presenta le due figure a mezzo busto con Anna di profilo che porge il libro sul quale la Vergine è intenta a studiare indicando la scrittura. Nonostante talune differenze, per entrambe le opere la chiave di interpretazione è tutta affidata al risponderci dei gesti e degli sguardi che ci riportano nell'intimità di un momento quotidiano e tenerissimo: Anna circonda le spalle di Maria con sollecitudine e la bambina, che ha appena imparato a leggere, segue con la manina le parole scritte sul libro retto dalla madre. Tutto si gioca intorno al rapporto affettuoso tra Sant'Anna e la giovane figlia, non c'è nulla di superfluo, nulla che distraga lo spettatore: le mezze figure si stagliano sullo sfondo scuro, i colori sono pochi e ben dosati, sia nel dipinto

d'Alghero che in quello svizzero.

Tuttavia, a differenza di quello di Petrini, il dipinto sardo, rivela nel suo artefice sia la capacità espressiva settecentesca, così evidente nel volto tenero e pallido della Vergine, circondato da una folta capigliatura bionda, sia la conoscenza delle nuove istanze neoclassiche, così marcate nella posa e nei panneggi di Sant'Anna. Si tratta evidentemente di un momento di passaggio e di un autore, dal talento veramente notevole, che guarda da una parte ancora al pieno Settecento, dall'altra alla nuova concezione neoclassica propugnata soprattutto dalle visioni di Goethe e Winkelmann. Proprio da *I Pensieri* pubblicati nel 1755 e dalla *Storia dell'arte nell'antichità*, del critico tedesco, deriva il trattato di Mengs *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* (Pensieri sulla bellezza e sul gusto nella pittura), pubblicato a Zurigo in prima edizione nel 1762 (S. ROETTGEN 1999). Secondo la nuova concezione,

l'arte muove dalla contemplazione della bella natura; ma questo è soltanto il punto di partenza: il momento decisivo della creazione è quando l'intelletto esprime, nell'opera che viene nascendo, l'idea, cioè un bello ideale che non esiste in natura, ma è il risultato di un'operazione dell'artista che riunisce in un unico soggetto gli elementi sparsi della bellezza esistenti nelle diverse individualità reali. Non solo, ma il bello ideale è l'espressione di un concetto, un pensiero tradotto in immagine, un messaggio di armonia, di nobile semplicità e quieta grandezza.

Questo dipinto, va collegato alla produzione classicista di primo Ottocento e assegnato ad un autore che aveva ben presente le più importanti produzioni dell'epoca: da Pompeo Batoni, per l'ovattata tenerezza della Vergine, ad Anton Raphael Mengs per la durezza classicista della fisionomia e del panneggio di Anna. Si potrebbe trattare di un'opera prodotta da qualche bottega ligure prossima alle produzioni di

Giuseppe Ferrari, Federico Peschiera o Giacinto Massola. In particolare, con quest'ultimo, il dipinto algherese condivide il medesimo taglio di profilo dei volti ombreggiati, così caratterizzanti della sua produzione, ma anche quell'ovattata atmosfera rarefatta dello sfondo e la durezza tagliente delle pieghe dei manti, dal forte sapore neoclassico. Massola nacque a Sarzana nel 1820, studiò prima sotto la guida di Delpino e poi alla Scuola di Francia. Nel 1846 si recò a Firenze e più tardi a Venezia e Roma; rientrato a Genova ebbe commesse dalla corte sabauda per poi spostarsi a Londra e Parigi; morì a Genova nel 1865.

Restauri

Stato di Conservazione. Il dipinto versava in pessime condizioni di conservazione, nonostante un precedente tentativo di restauro che è stato possibile datare grazie alla presenza fra il telaio e la tela di moduli tipografici di pagamento intestati "Capitolo di Alghero" e stampati nel 1898. La pellicola pittorica presentava diffuse abrasioni, distacchi e significative perdite di cromia, particolarmente accentuate nelle zone periferiche dell'opera. Era evidente sulla tela l'impronta lasciata dal telaio retrostante e ampie lacerazioni, sia in corrispondenza della giuntura delle tele che in altre porzioni del dipinto. I toni cromatici apparivano fortemente attenuati da un generale sporco dovuto al deposito di polveri, grassi ed imbratti di varia natura, oltre che dalla consunzione e ossidazione della pellicola protettiva.

Interventi eseguiti. Il dipinto è stato protetto prima del trasporto con la velinatura in carta di riso e klucell. In laboratorio è stata ulteriormente velinata con carta di riso e colla di coniglio. Dopo lo smontaggio dal telaio, la tela originale è stata spolverata e bonificata dal retro a mezzo bisturi, pennelli, aspirazione. Sono stati rimossi i rattoppi, in

parte a secco con l'ausilio di bisturi, in parte con ammorbidimento fino ad opportuno rigonfiamento delle colle. L'intervento è proseguito con il consolidamento e la preparazione della tela, sempre dal retro, per la nuova foderatura, anche mediante l'assottigliamento dei punti di giuntura delle tele che componevano il supporto tessile originario.

Si è proceduto con la rifoderatura su nuova tela di lino, prima disappretata, utilizzando colla di pasta e successivamente stirando a caldo il dipinto.

La pulitura della pellicola pittorica è stata eseguita asportando la vernice ossidata mediante tamponi d'acetone; rimuovendo i diffusi imbratti cerosi, tramite tamponi di trementina e alcool, l'eliminazione dello sporco organico con tamponi di soluzione ammoniacale e le ridipinture con tamponi a solvente nitro. La tela è stata rimontata su un nuovo telaio sagomato, realizzato in legno nocino trattato con biocidi, fermata con sellerine antiossidanti. Dopo la protezione intermedia le lacune sulle lacerazioni e gli strappi sono state colmate con gesso oro e colla animale, poi riprese cromaticamente a tono sulle piccole abrasioni e perdite, a tratto incrociato su quelle più importanti. La protezione finale con vernice Mat al 100% ha concluso l'intervento.

Bibliografia

M. CRAVERI (ed.), *I Vangeli apocrifi*, Torino 1969 (rist. 2005); S. RUDOLPH (ed.), *La pittura del Settecento a Roma*, Milano 1983; E. CASTELNUOVO, M. ROSCI, *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna. 1773-1861*, I-III, Torino 1980; J. SOLDINI, *La Pinacoteca Züst, catalogo generale*, Bellinzona 1988; F. SGORBI, *La pittura dell'Ottocento in Liguria*, in E. CASTELNUOVO (ed.), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I, Milano 1990, pp. 21-44; S. ROETTGEN, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779*, München 1999.



Sopra la tela dopo la pulitura e la foderatura; sotto durante la stuccatura

San Zenone da Filadelfia

Bottega napoletana

sec. XVII (secondo decennio)

tecnica e supporto

Legno scolpito, intagliato,
policromato e dorato

dimensioni

62x40x30 cm

provenienza

Alghero, cattedrale di S. Maria

collocazione

Alghero, Museo Diocesano

scheda storica

Alma Casula

scheda restauro

Gabriela Usai



La scultura prima del restauro

Il culto per San Zenone e San Zena, diffuso in Oriente, rimase sconosciuto nell'Occidente cristiano fino alla redazione del *Martirologio Romano* da parte del cardinale Cesare Baronio (1538-1607), che lo inserì al 23 giugno. La vicenda del martirio dei due Santi originari della città di Filadelfia (antica Rabbat Ammon, odierna Amman capitale della Giordania), Zenone, uffi-

ziale dell'esercito imperiale e Zena suo schiavo, risale al periodo della persecuzione dell'imperatore Massimiano (250-310). Zenone, visti morire centinaia d'inermi cristiani, sorretti e consolati dalla fede, volle seguire il loro destino. Distribui i suoi beni ai poveri e liberò tutti i suoi schiavi, decidendo poi di recarsi presso il Governatore giordano per confutare la religione paga-

na. Lo schiavo Zena si rifiutò di lasciarlo e partì con lui. Il funzionario imperiale romano fece imprigionare Zenone infliggendogli varie torture. Lo schiavo Zena andò a trovarlo in carcere e lo supplicò di poter condividere la sua testimonianza di fede. Entrambi morirono decapitati nel 303.

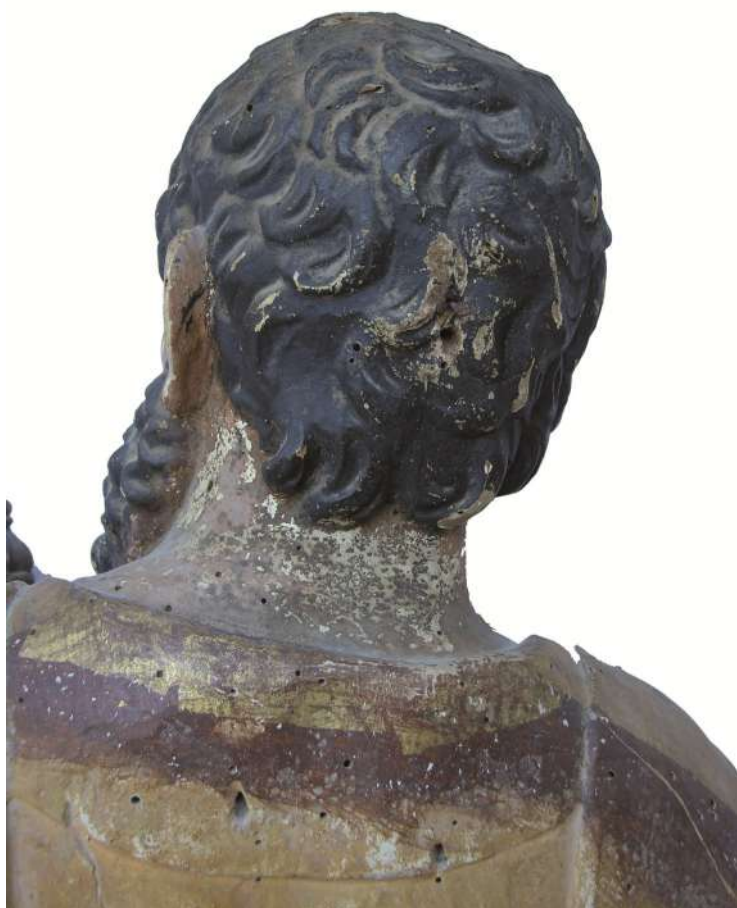
Il busto, scolpito, intagliato e policromato, raffigura il Santo a mezza figura in abiti da soldato romano con lorica e mantello dorato lievemente increspato sul davanti dal fermaglio circolare che lo trattiene. La teca che fungeva da base è stata recentemente ritrovata presso la parrocchiale di Sindia. Sul retro reca l'epigrafe dipinta in lettere capitali: *S. Zenone soldato*.

Il Santo, raffigurato con barba e capelli scuri a ciocche mosse, volge lo sguardo alla sua sinistra mentre nella destra regge la croce con la palma del martirio e con l'altra l'elsa di una spada con il pomo a pigna e dal manico dorato. Sul petto è incassato un piccolo reliquario ovale, in cui è custodita una reliquia del Santo, visibile attraverso il vetro. L'armatura, al di sotto della quale fuoriescono le maniche di una veste, imita il damasco dai ricercati motivi floreali a volute fogliacee e fiori stilizzati in oro su fondo in tempera verde scuro. Il disegno in *estofado de oro* si apparta a quello raffinatissimo esibito dalla lorica del *San Michele Arcangelo* dell'omonima chiesa del quartiere di Stampace di Cagliari eseguito dal doratore Giuseppe De Rosa nel 1620 (A.

PASOLINI 2001, pp. 107-108), sulla scultura attribuita dalla Scano a Bottega napoletana del XVII secolo (M. G. SCANO 1991 pp. 164-165, 167, 173). Il nostro artefice, pervaso da preziosismi di ascendenza iberica, si muove ancora all'interno della tradizione scultorea tardo-manierista pur dimostrando attenzione ai virtuosismi plastici della cultura seicentesca.

Il San Zenone, già attribuito a Bottega napoletana della prima metà del Seicento per analogie con gli arredi creati da Domenico di Nardo per il celebre altare-reliquiario del Gesù Nuovo di Napoli (A. SERRA 2000, pp. 71-72), rientra nella tipologia del reliquario a busto, prodotto in ambito napoletano e diffuso nel meridione d'Italia e in Sardegna. Tra i busti reliquario ancora presenti in Sardegna, si ricordano gli esemplari della parrocchiale dell'Assunta di Sardara, raffiguranti i Santi Pietro e Paolo restaurati nel 1998 (L. SIDDI 2001, pp. 141-142) e quelli della parrocchiale di Sindia (NU) con i quali il nostro si apparta: San Crisante martire, Santa Daria, San Lucio re. In particolare presenta forti assonanze con quest'ultimo, col quale condivide la stessa connotazione manierista, la forma del reliquario e l'analogo motivo dell'elegante damaschinatura, tanto da indurre a proporre la realizzazione da parte della stessa specializzata bottega e anticiparne la datazione al secondo decennio del XVII secolo. L'opera, infatti, giunse in Sardegna proprio assieme a





Retro della testa prima del restauro e saggio di pulitura



BOTTEGA NAPOLETANA, *Reliquiari di S. Demetria e S. Crisante*, Sindia, Parrocchiale di S. Demetrio (secondo decennio sec. XVII)

quelle conservate a Sindia e ad altre simili custodite a Bosa nel Seminario Vescovile e nell'Istituto Sacra Famiglia a metà Novecento a seguito di una donazione. Mentre *ab antiquo* faceva parte di un ampio gruppo di oltre 100 "statue et reliquiari indorati", donate nel 1610 al collegio della Compagnia di Gesù di Massa Lubrense dal padre Vincenzo Maggio, come risulta da una relazione redatta dal rettore Giovanni Giacomo d'Alessandro datata 17 maggio 1620, pervenuta in copia all'archivio parrocchiale di Sindia.

La tecnica dell'*estofado*

Sulla statua scolpita e intagliata viene stesa una sottile preparazione di gesso e colla levigata fino a farla diventare vellutata al tatto. Su questa si spennella il bolo d'Armenia, una sorta di argilla rossastra opportunamente addizionata con dei collanti, che costituisce la base indispensabile per l'adesione della foglia d'oro, ottenuta dalla battitura di una moneta metallica. Da un fiorino si riuscivano ad ottenere fino a centotrenta lamine delle dimensioni di un decimetro quadrato. Sul fondo oro, levigato con una pietra d'agata o con un dente di lupo (tale operazione oltre a far squillare l'oro ha la funzione di far aderire meglio la lamina), viene steso a copertura il colore a tempera, poi asportato con la punta di uno strumento, chiamato *gráfio*, per mettere in luce

l'oro sottostante così da delineare il disegno prescelto.

Le parti dorate rimesse in luce vengono così a creare in contrasto con il colore risparmiato, la ricchezza cromatica dei preziosi motivi dei tessuti che s'intende imitare.

Restauri

Stato di Conservazione. Il manufatto versava in condizioni di conservazione cattive. La cromia presentava abrasioni e imbratti su ridipinture sovrapposte. Vistose lesioni longitudinali in prossimità delle zone di giuntura lignea, compromettevano la tenuta della preparazione e procuravano importanti perdite di cromia. Il supporto mostrava una consistente aggressione da tarli ed una rilevante disidratazione. Era inoltre evidente un generale abbassamento dei toni cromatici dovuto al sovrapporsi di depositi di sporco e polveri e ridipinture. Le mani mancavano del mignolo destro e dell'anulare sinistro. A seguito dei saggi di pulitura è stato possibile verificare che, al di sotto delle ridipinture, per cause sconosciute, la cromia originale residua degli incarnati e, in particolare quella dei capelli, della barba e delle mani, era andata quasi completamente perduta.

Metodologia dell'intervento. Il primo intervento è stato quello della messa in sicurezza di tutte quelle parti di cromia e dello



Particolare del degrado prima del restauro



Stucature a integrazione delle lacune materiche

strato preparatorio in evidente condizione di distacco dal supporto, attraverso infiltrazione di leganti a emulsione acrilica. Dopo una prima superficiale spolveratura, l'opera è stata sottoposta a disinfestazione con prodotti iniettati a siringa ed in camera stagna.

Successivamente l'essenza lignea è stata consolidata con resina acrilica Paraloid B72 sciolta in acetone puro, fino a imbibizione delle fibre lignee. La delicata fase di pulitura della pellicola pittorica è stata eseguita con differenti metodologie, data la particolarità delle stesure degli strati sovrapposti. Le ridipinture sui capelli e sulla barba sono state rimosse con soluzione d'alcool e acetone per mezzo di tamponi; l'incarnato del viso, sensibile a soluzione solvente, è stato pulito meccanicamente con bisturi, mentre le maniche della veste sono state pulite con soluzione ammoniacale, così come le mani, con soluzione più attenuata e con l'ausilio del bisturi. Le parti dorate sono state trattate con alcool. Le parti rimanenti sono state pulite con una mista 3 A calibrata per zone; le ricostru-

zioni sulle piccole lesioni del supporto sono state recuperate con stucchi; le lacune sulla cromia sono state colmate con gesso oro e colla di coniglio rasata a livello. Una protezione intermedia è stata realizzata con un film d'essenza di petrolio Retouchè. La reintegrazione cromatica è stata realizzata a tono con velature sovrapposte sulle abrasioni e sulle piccole lacune, mentre nelle porzioni più consistenti e sui rifacimenti si è proceduto ad una stesura a selezione cromatica che ripropone l'andamento del disegno della decorazione del tessuto in *estofado de oro*

Bibliografia

M. G. SCANO, *Pittura e Scultura del '600 e del '700*, Storia dell'Arte in Sardegna, Nuoro 1991; A. SERRA, *Museo d'arte sacra*, Catalogo, Sestu 2000; L. SIDDI, *scheda n. 26*, in *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Catalogo della mostra, Cagliari 2001, pp. 141-142; A. PASOLINI, *scheda n. 4*, in *Estofado de oro*, cit., pp. 107-108.



Verso della scultura dopo l'intervento di restauro

Catafalco della Vergine Assunta

Bottega locale

sec. XVII (seconda metà)

tecnica e supporto

Legno scolpito, intagliato e policromato

dimensioni

498x400 cm

provenienza e collocazione

Alghero, cattedrale di S. Maria

scheda storica

Alma Casula

scheda restauro

Annalisa Deidda



Il catafalco prima del restauro

154

In Sardegna, la devozione per la Madonna Assunta, rappresentata nell'iconografia scultorea della *Dormitio Virginis*, è profondamente radicata e diffusa, a differenza del resto dell'Italia dove è pressoché sconosciuta. Tale particolarità è un lascito che può farsi risalire ad epoca bizantina, al cui ambito culturale devono ricondursi numerose e sentite tradizioni religiose regionali che hanno come oggetto di venerazione santi appartenenti al menologio greco.

La celebrazione dell'Assunzione di Maria al cielo, fu fissata al 15 agosto da un editto dell'imperatore Maurizio (582-602). In quel giorno, secondo il costume bi-

zantino, la Madonna veniva venerata, in attesa dell'Assunzione, dormiente e distesa su un letto preziosamente addobbato e coperta di gioielli. Quest'antica tradizione è giunta immutata fino a noi, ma, mentre si conservano molti simulacri dell'Assunta, rarissimi sono i catafalchi lignei d'epoca barocca che ancora si conservano; tra questi va ricordato per la sua raffinata monumentalità quello del duomo di Sassari (ora al Museo Diocesano), datato al 1670/9, opera di ebanisti locali affiancati dal pittore di probabile origine lombarda Carlo Antonio Reggi (o Regi) e dallo scultore Angelo Baragana, e ritenuto un *unicum* (M.

PORCU GAIAS 2001, pp. 71, 167-169) fino alla "riscoperta" del nostro che, grazie all'impegnativo intervento di restauro ha restituito un esemplare di notevoli dimensioni e qualità estetiche.

Il monumentale catafalco ligneo policromo del Duomo Algherese viene montato per la sola settimana delle celebrazioni liturgiche di mezzo agosto, al centro della navata, per esporvi alla venerazione dei fedeli *Nostra Senyora de besar peus*, il simulacro ligneo processionale della Madonna dormiente eseguito verso il 1741 (A. SERRA 2000, p.110).

La bella scultura, costituita da un manichino di dimensioni re-

ali con braccia e gambe snodate, ma solo con il viso, le mani ed i piedi finemente scolpiti in legno policromo¹, viene sontuosamente rivestito da preziosi abiti ricamati ornati con un'aureola raggiata e completamente ricoperto da un velo che lascia scoperti solo i piedi che calzano sandali d'argento di squisita fattura².

La complessa apparecchiatura del monumentale letto è testimonianza del gusto teatrale e scenografico del periodo barocco e del forte radicamento del culto anche in ambito civico come testimonia la tradizione, documentata da oltre cinque secoli, che vede la partecipazione della municipalità alla solenne processione e come attesta la diffusa presenza degli stemmi della cittadina catalana riemersi sotto le stratificate ridipinture.

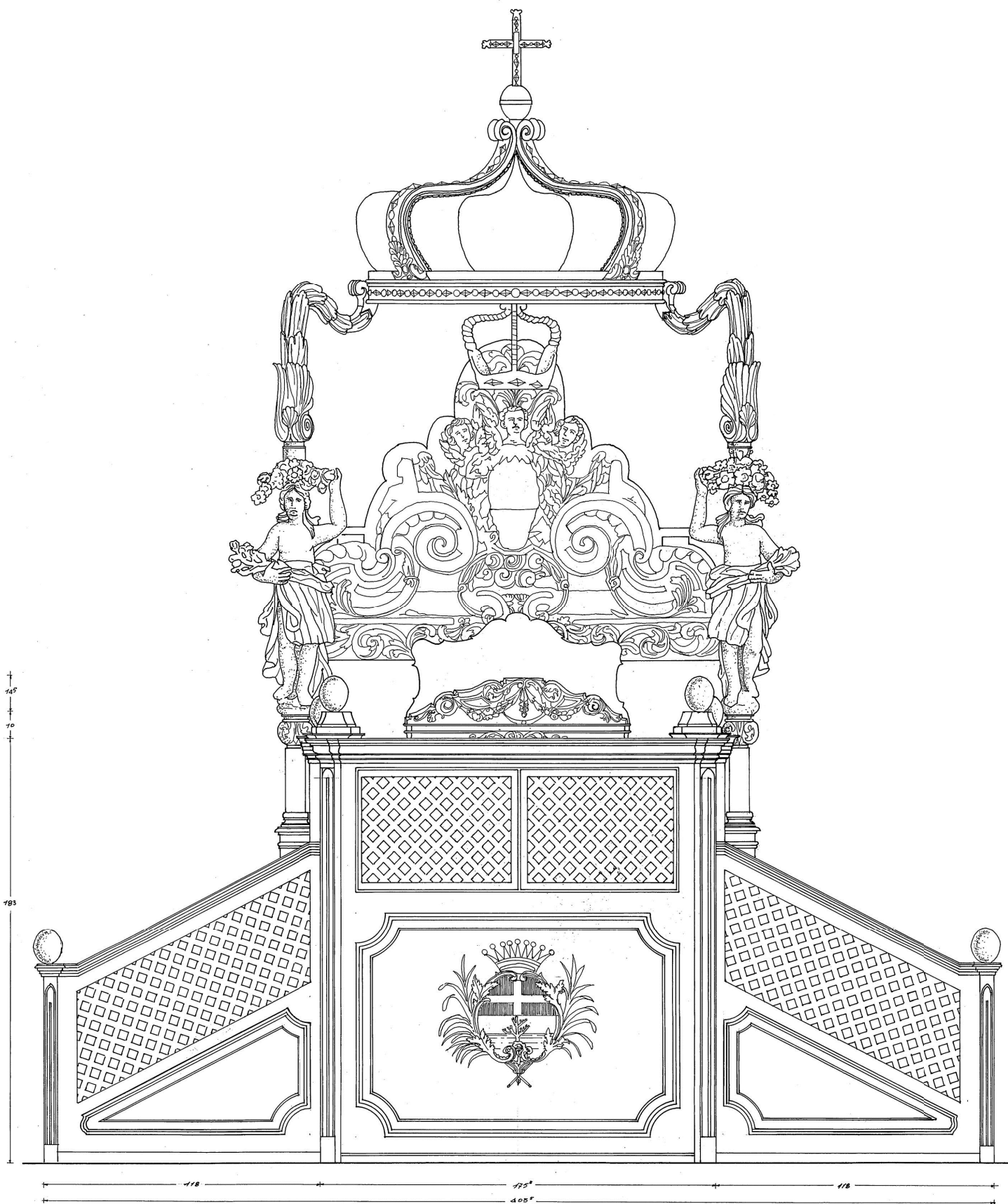
Sulla sommità dell'imponente macchina scenica del letto, alta complessivamente cinque metri e larga quattro, composta da oltre ventisei elementi lignei scolpiti, intagliati e policromati, campeggia una croce gemmata su globo terraqueo posta al centro di una gran corona imperiale, delineata da quattro archi nascenti dai cesti ricolmi di fiori posti sulle teste di quattro leggiadre cariatidi di varia postura, con i seni nudi ed i lunghi capelli raccolti in elaborate acconciature. Queste ultime, dalla precisa e distinta caratterizzazione fisionomica, sostengono alternativamente con un braccio il cesto sulla testa e con l'altro un fascio di fiori dai lunghi gambi al fine di prolungare visivamente la



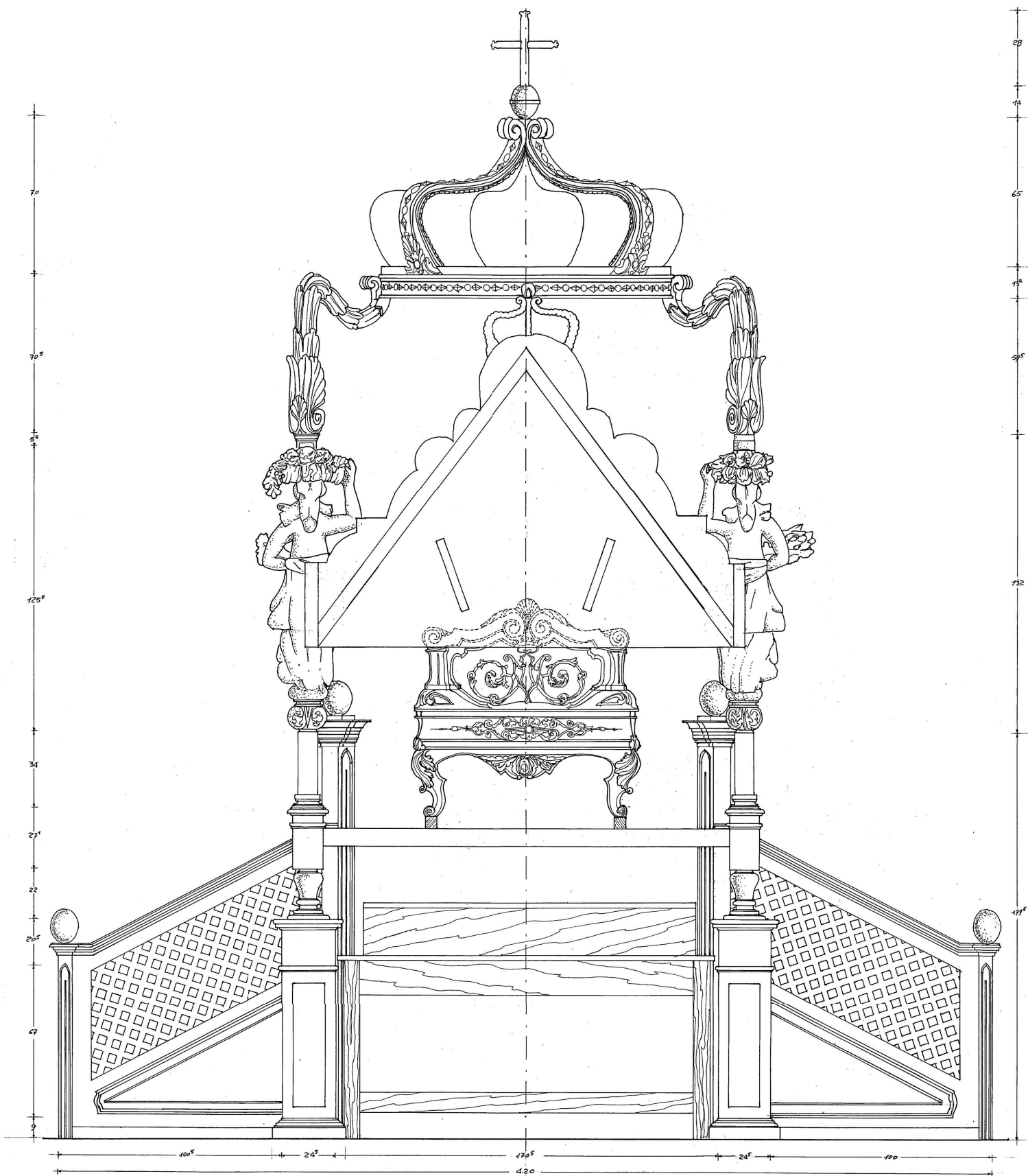
¹ Le raffigurazioni scultoree della Vergine Dormiente appartengono principalmente a tre tipologie: a) le più antiche e le più rare interamente scolpite in legno, policromate e prive di snodi; b) tutte in legno con gli arti snodabili per facilitarne la vestizione e l'assunzione di pose più naturali e caratterizzate dall'accurata definizione anatomica delle sole parti in vista: volto, mani e piedi; c) il terzo gruppo, formato da un maggiore numero di esemplari, e per lo più risalente alla fine del Settecento e all'Ottocento, presenta le sole estremità scolpite e policromate mentre il resto del corpo è formato da un tessuto grezzo riempito di paglia (L. SIDDI 2002, pag. 272).

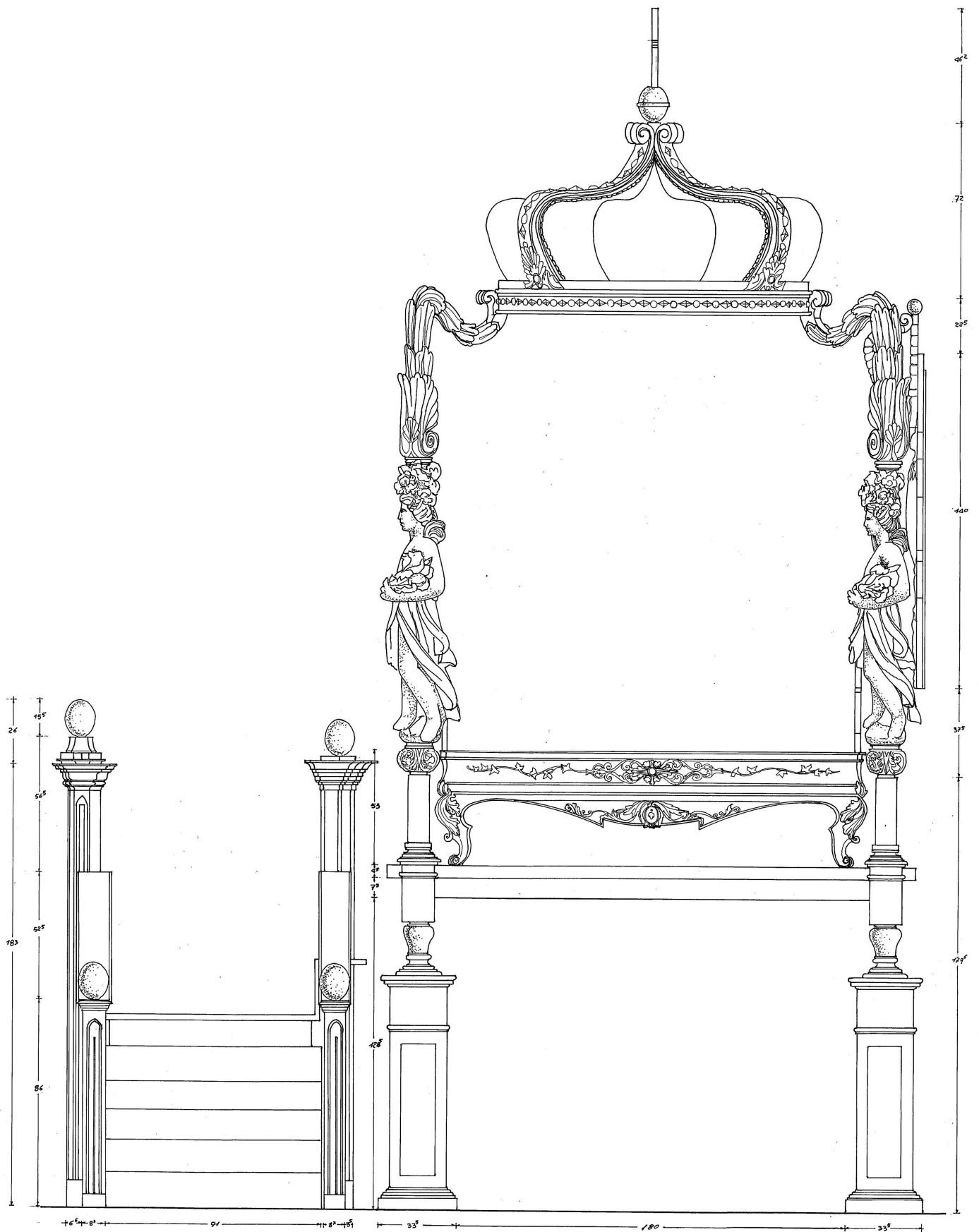
² L'aureola, in lamina d'argento modellata a sbalzo, cesellata ed incisa a bulino, ascritta a bottega sarda, e databile alla fine del XVI, inizi del XVII secolo, riporta l'iscrizione tratta dall'antifonario dell'offertorio della messa in *Festo Assumptionis beatae Mariae Virginis*: ASSU[M]PTA EST MARIA IN C[O]JELUM GAUDENT ANGELI.

I sandali, in argento sbalzato e cesellato, sono della seconda metà del XVIII secolo e presentano una ricca decorazione a volute vegetali di gusto rocaille (A. SERRA 2000, pp. 60-62).

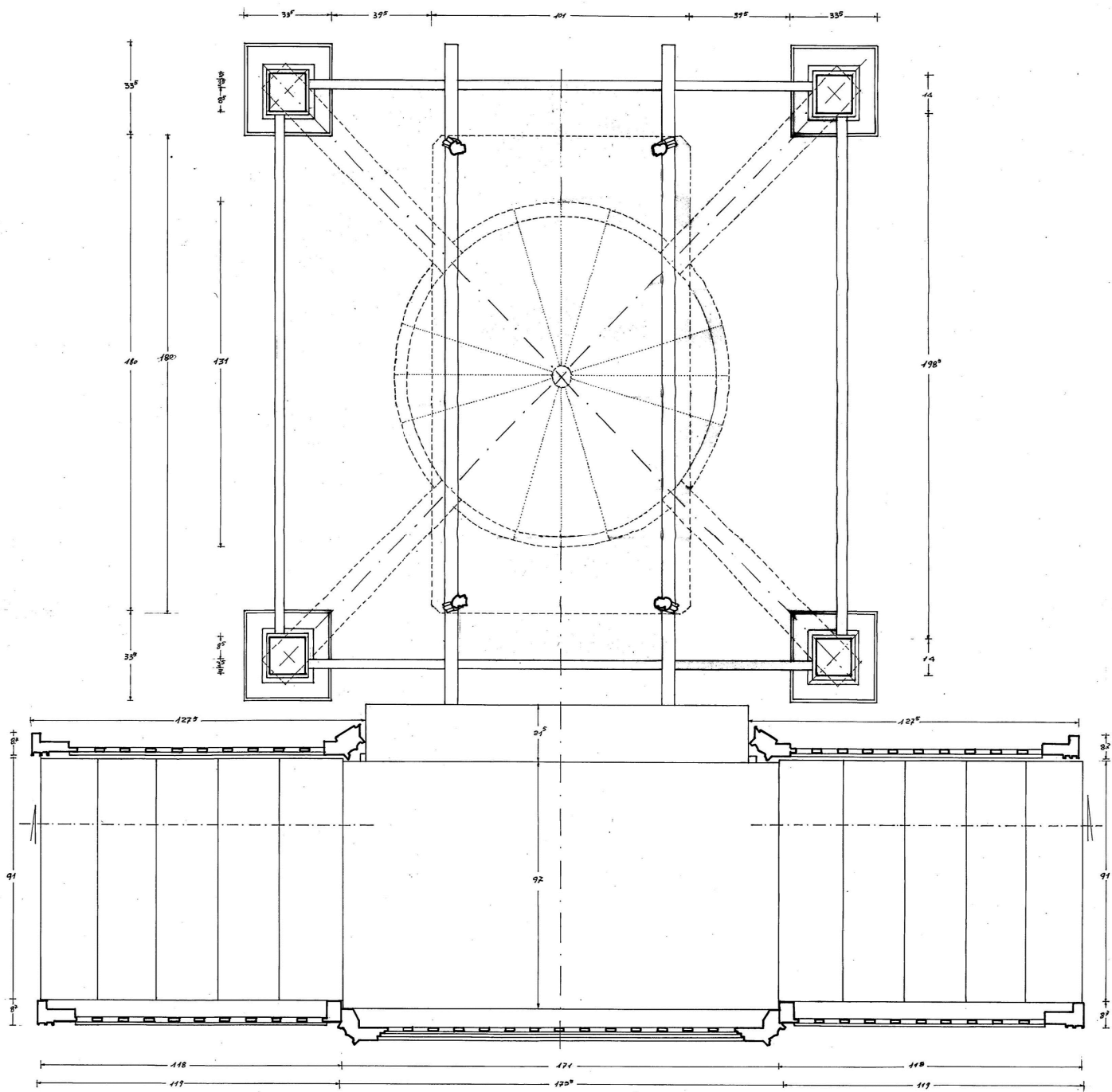


Catafalco dell'Assunta: vista del prospetto frontale (rilievo di A. Coraduzza e G. Canu)





Catafalco dell'Assunta: vista del prospetto laterale (rilievo di A. Coraduzza e G. Canu)



Catafalco dell'Assunta: planimetria (rilievo di A. Coradduzza e G. Canu)



La cariatide di destra prima del restauro e dopo la pulitura (recto e verso)

piega di un ampio drappo svolazzante che cinge i fianchi e copre in parte le gambe, in modo da riequilibrare la curva delineata dalla ghirlanda di fiori sul capo. Dai quattro alti plinti quadrangolari su cui poggiano le graziose cariatidi, decorati a finto marmo, si dipartono i longheroni che sostengono il piano su cui viene poggiata la più recente lettiga (in catalano *bressol*), realizzata nel 1898 dagli ebanisti locali Carmine Corbia e Federico Pais, destinata ad accogliere il simulacro della Madonna Assunta.

Nella parte posteriore, fra le due cariatidi, trova posto un pannello cuspidato e polilobato che funge da testata al monumentale letto. Alla decorazione ad alto rilievo di questo è affidato il nucleo del messaggio teologico-devozionale del mistero dell'Assunta che secondo la tradizione popolare algherese commemora la *Dormició de la Mare de Deu*. Al di sotto di una piccola corona scolpita a tutto tondo, tre testine angeliche sormontano una man-

dorla all'interno della quale trova posto una piccola scultura raffigurante "l'anima" della Madonna che vola in cielo, sorretta da tre puttini a tutto tondo.

Per permettere ai devoti di avvicinarsi alla Vergine e poterle baciare i piedi in segno di venerazione, sul davanti è posta una scalinata a rampe contrapposte celata da cinque pannelli, che racchiudono il tavolo su cui poggia il *bressol* e i gradini per l'accesso.

L'opera, di buona fattura, in mancanza di notizie documentarie, è attribuibile a maestranze locali che espressero valenti ebanisti fra cui Martino Masala, capostipite di una famiglia di scultori (Michele e Agostino), che realizzerà retable e statue nel Settecento, Josep Spiaggia e altri a cui è difficile associare opere per lo più scomparse (M. PORCU GALIAS 2001, p.78).

Restauro

Stato di conservazione. Il catafalco si presentava smontato e in pessimo stato di conservazione,

profondamente attaccato dalla devastante azione degli insetti xilofagi, che aveva indebolito la resistenza meccanica del legno e comportato la perdita di parti decorative e anatomiche e mortificato nella plastica scultorea da spesse ridipinture a smalto, strati cementizi e scialbature di gesso, per un totale di ben sette strati, che nascondevano i particolari dell'intaglio e il cromatismo degli strati pittorici originali. Precaria risultava inoltre l'adesione della preparazione al supporto e i sollevamenti aperti. Le vaste cretature e il conseguente sollevamento di colore, avevano causato perdite cromatiche in alcuni casi di forte entità, tanto da mettere a nudo il supporto ligneo.

Numerosi risultavano inoltre gli interventi posticci e non idonei realizzati nel tempo, come l'applicazione di compensati, tasselli lignei e chiodature ossidate.

Le fasi di restauro. Prima delle operazioni di imballaggio e movimentazione propedeutiche al

trasporto presso il Laboratorio di restauro, in considerazione dell'estrema fragilità sia del supporto che della pellicola pittorica, le varie parti sono state sottoposte ad un consolidamento localizzato e preventivo, eseguito con adesivi di sintesi e a velinatura nelle parti sollevate.

Per permettere una profonda disinfestazione del supporto i singoli pezzi sono stati liberati dai diversi strati di ridipinture per azione meccanica e chimica procedendo per singoli strati. L'utilizzo del Leister, con il getto ad aria calda, ha permesso il sollevamento dei primi tre strati (smalto, smalto, cementite) poi rimossi meccanicamente con il bisturi. Gli strati successivi di tempera e cementite sono stati asportati con solventi e decapante, opportunamente selezionati. La pulitura a tensioattivo e solvente, infine, ha permesso di eliminare le ossidazioni e lo sporco organico. In considerazione dello stato conservativo lacunoso della cromia originale in argento meccato, è stata sal-



La cariatide di destra dopo la stuccatura e dopo il restauro (recto e verso)

vata e mantenuta la pittura settecentesca, con tonalità azzurre, rosa, verdi e gialle. Ultimata la pulitura, le cromie e la preparazione sono state ulteriormente saldate con colla di sintesi. Si è resa inoltre necessaria una profonda spolveratura dei canali creati dai tarli e delle mancanze lignee dai depositi organici e pulverulenti del legno, in modo da facilitare la penetrazione dei solventi atti a consolidare e disinfestare i supporti. Sono stati inoltre, rimosse le chiodature e gli innesti sovrapposti.

È stata eseguita la disinfestazione del supporto ligneo per imbibizione e inoculazione del solvente e mediante chiusura in camera in ifugazione per circa trenta giorni. Il recupero meccanico e statico del supporto ligneo è stato eseguito con Paraloid B72, sciolto in solvente alla nitro in diverse concentrazioni, fino a conferire al legno la giusta consistenza meccanica di resistenza. Nelle zone fortemente compromesse dall'azione devastante dei tarli è iniziata la

complessa operazione di risanamento, consolidamento e il ripristino delle lacune, attraverso l'inserimento e l'incollaggio di tasselli e inserti lignei giustapposti, ancorati al supporto con colle e resina di sintesi e successivamente intagliati e rasati a livello dell'originale. Sono stati ricostruiti e ricollocati i passamano e le cornici decorative, deteriorate e mancanti, in quanto aventi funzione strutturale e funzionale. La revisione delle strutture di sostegno e di assemblaggio, ha permesso all'opera di ritrovare la perdita solidità e stabilità. È stata eseguita una stesura di vernice da ritocco, a protezione dagli inglobuli polverosi del gesso.

La stuccatura delle lacune è stata eseguita su quasi tutte le mancanze di preparazione e cromatiche significative, nei casi in cui creavano disturbo alla leggibilità dell'opera, con stucco composto di colla di coniglio e gesso di Bologna, seguendo il metodo della piena ripresa tonale, utilizzando colori sia ad acquarello

sia a vernice della Maimeri. La protezione finale delle policromie e degli interventi è stata eseguita a spruzzo con vernice e sulle parti a legno con gomma lacca e cera d'api.

Bibliografia

L. SIDDI, *L'iconografia della Vergine Dormiente nell'Arte sarda*, in «Biblioteca Francescana Sarda», X (2002), pp. 261-291; M. PORCU GAIAS, *Scheda 44*, in *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Catalogo della mostra, Cagliari 2001, pp. 167-170; A. SERRA, *Museo d'Arte Sacra Alghero. Catalogo*, Cagliari 2000; A. NUGHES, *Torna restaurat el monumental llit de nostra senyora de pasa-peus*, in «Revista de L'Alguer», 102 (2005), pp. 4-5.

Mappatura degli interventi eseguiti su una cariatide



Lacune e stuccature
 Giunzioni
 Ricostruzioni





Cherubino posto sulla testata ripreso durante il saggio di pulitura e in fase d'integrazione materica



Piccola scultura raffigurante l'animula dell'Assunta ripresa dopo la stuccatura e dopo il restauro ricollocata al centro della testata del catafalco



Immagini del pannello centrale prima del restauro (a sinistra) e durante il saggio di pulitura (a destra)

164



Immagini dei parapetti della scala d'accesso prima del restauro (a sinistra) e durante il consolidamento (a destra)



Immagini del pannello centrale dopo la stuccatura (a sinistra) e dopo il restauro (a destra) con lo stemma sabauda della città rinvenuto sotto le ridipinture



Immagini del parapetto della scala d'accesso dopo il restauro (a sinistra) e, in successione, dei plinti di sostegno rispettivamente prima del restauro, dopo la pulitura e dopo il restauro



166



In alto: immagini relative al retro del pannello di testata del catafalco, rispettivamente prima del restauro, durante la pulitura, dopo la stuccatura e a operazioni terminate. In basso: immagini della corona del fastigio prima e dopo il restauro



Nella pagina gli elementi compositivi del manichino dell'Assunta dopo il restauro eseguito da Gabriela Usai. In alto il busto e la testa (fronte e retro); in basso le mani e a destra le due gambe mobili

Croce astile

Lorenzo Marton

su disegno di Jerónimo de la Mata

1560-62

tecnica e supporto

Argento a sbalzo, cesello e

traforo, con elementi a fusione

dimensioni

86x51 cm

provenienza

Alghero, cattedrale di S. Maria

collocazione

Alghero, Museo Diocesano

scheda storica

Alma Casula

scheda restaura

M. Francesca Mureddu



Il recto della croce prima del restauro

La croce, realizzata su lastre d'argento dorato (quattro per lato), è finemente lavorata a sbalzo, cesello, traforo e completata da elementi realizzati a

fusione. Il bordo laterale è realizzato con una lastra liscia ripiegata e al contrario delle restanti parti, non è dorato. Tutte le lamine sono ancorate tramite

chiodi d'argento ad un supporto in legno sagomato che ne costituisce l'anima.

L'elemento d'innesto, posto nella parte inferiore della croce, è, come i bracci, costituito da una lastra liscia bordata e arricchita lungo le estremità da piccoli gattoni in fusione a cera persa. Il nodo, composto da tre distinte parti unite tra loro ad incastro, è realizzato in lastra ripiegata e cesellata ed è decorato da motivi floreali incisi lungo il perimetro e da elementi in fusione in aggetto che scandiscono lo spazio in riquadri dove testine angeliche sorreggono con le ali festoni fioriti. La croce si conclude inferiormente con il gambo di forma cilindrica in lastra ripiegata e finemente cesellata con motivi geometrici e floreali.

Grazie alla puntuale analisi del manufatto e alle diverse analitiche mappature che hanno accompagnato l'intervento, è stato possibile individuare le parti aggiunte presumibilmente nell'Ottocento lungo i bracci e precisamente i terminali a pomolo in ottone dorato e le gemme vitree incastonate entro foglie ricurve. A conclusione del restauro dei singoli elementi e prima del rimontaggio finale di tutti i vari elementi, anche di quelli più recenti, si è ritenuto utile documentare fotograficamente l'aspetto della croce cinquecentesca nella sua foggia il più possibile vicina a quella originaria, anche se in parte alterata dalle manomissioni successive, che presentava lungo i bracci dei clipei figurati e alle

estremità dei terminali romboidali decorati con motivi fitomorfi.

Sul verso della croce campeggia la Vergine col Bambino realizzata in una pregevole fusione d'argento rifinita a mano e dorata, con i simboli degli evangelisti come indicati nel tetramorfo delle profezie di Ezechiele: in alto San Marco (leone alato), a sinistra San Luca (bue alato), a destra San Matteo (angelo) e sotto San Giovanni evangelista (aquila).

Sulle lamine dei bracci del recto della croce, caratterizzato dalla piccola scultura del Cristo Crocifisso, compaiono elementi lavorati a traforo e cesellati, con i medaglioni, che dopo il loro riposizionamento, raffigurano: a sinistra la Madonna Addolorata, a destra San Giovanni evangelista piangente; in basso la Resurrezione di Lazzaro, mentre in alto trova posto la raffigurazione del pellicano, normalmente associata al sacrificio di Cristo. Poiché, infatti, il pellicano sembra si squarci il petto per far mangiare ai suoi piccoli (in realtà prende il cibo a loro destinato da una tasca del becco) è associato a Cristo, straziato nella propria carne per salvare l'umanità. Significato salvifico e dono di sé già presente nell'antico Egitto e poi nei rosacrociari, per i quali il pellicano è un uccello che incarna l'amore assoluto e universale. Il pellicano è uccello che, secondo Agostino, proviene dai margini del deserto ed è associato – nel salmo 102 – al gufo che sta in mezzo alle rovi-





JERÓNIMO DE LA MATA, *Croce di Vinue*, particolare del recto (1553)



JUAN VELA, *Croce di Abiego*, particolare del recto (1567)



Il verso della croce prima del restauro



JERÓNIMO DE LA MATA, *Croce di Vinue*, particolare della base (1553)

ne e al passero solitario – ripreso poi da Leopardi in una sua celebre poesia – sul tetto di una torre. Si tratta in tutti e tre i casi di «un uomo appartenente al corpo di Cristo, che ne predica la parola, che sa condividere le sofferenze dei deboli, che attende ai veri interessi di Cristo, che ha ben presente il futuro ritorno del suo Signore [...]». Egli potrebbe essersi recato in mezzo ad alcuni che non sono cristiani: è come il pellicano nel deserto» (AUG.,

Sul Salmo 101, 7).

Alle estremità dei bracci, a margine dei medaglioni sono posizionati dei cherubini, mentre alle estremità polilobate della croce delle teste umane con copricapi piumati. Infine, all'incrocio dei bracci, decorati a grottesche su entrambi i lati, trova posto un clipeo con lo stemma del vescovo di Alghero Francesco Boyl (1653-55), (A. SERRA 2000, p. 8), in luogo di quello originario perduto che

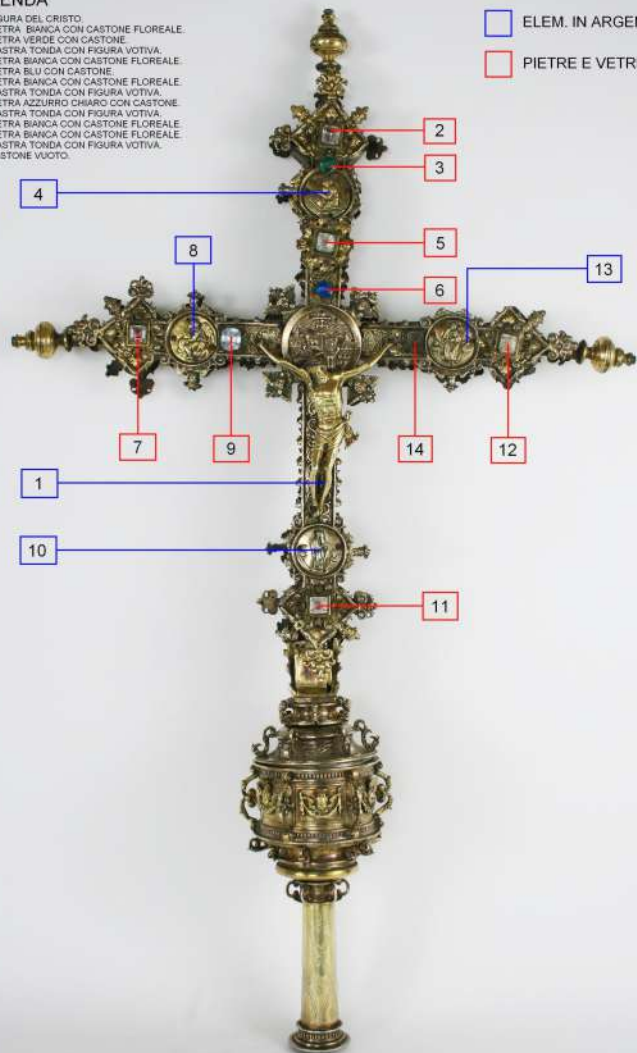


LEGENDA

- 1) - FIGURA DEL CRISTO.
- 2) - PIETRA BIANCA CON CASTONE FLOREALE.
- 3) - PIETRA VERDE CON CASTONE.
- 4) - PIASTRA TONDA CON FIGURA VOTIVA.
- 5) - PIETRA BIANCA CON CASTONE FLOREALE.
- 6) - PIETRA BLU CON CASTONE.
- 7) - PIETRA BIANCA CON CASTONE FLOREALE.
- 8) - PIASTRA TONDA CON FIGURA VOTIVA.
- 9) - PIETRA AZZURRO CHIARO CON CASTONE.
- 10) - PIASTRA TONDA CON FIGURA VOTIVA.
- 11) - PIETRA BIANCA CON CASTONE FLOREALE.
- 12) - PIETRA BIANCA CON CASTONE FLOREALE.
- 13) - PIASTRA TONDA CON FIGURA VOTIVA.
- 14) - CASTONE VUOTO.

ELEM. IN ARGENTO

PIETRE E VETRI



LEGENDA

- 28) - ELEM. TRAFORATO BRACCIO SUPERIORE
- 29) - ELEM. TRAFORATO BRACCIO SINISTRO
- 30) - ELEM. TRAFORATO BRACCIO INFERIORE
- 31) - ELEM. TRAFORATO BRACCIO DESTRO

ELEM. TRAFORATI



Mappatura smontaggi livello 1 lato Cristo: elementi decorativi primari

Mappatura smontaggi livello 2 lato Cristo: parti della croce

doveva portare lo stemma del vescovo committente. Non è da escludere che tale sostituzione possa risalire al periodo della realizzazione dell'altare maggiore in legno policromo voluto dall'alto prelado per abbellire il presbiterio della Cattedrale che andava lentamente assumendo una sua monumentale configurazione (A. SARI 2004, p. 62). La presenza all'interno della macolla di un marchio territoriale, raffigurante un leone rampante a destra con l'iscrizione CES, ha costituito il punto di partenza per lo studio che ha portato a formulare una nuova e documentata attribuzione. Si tratta del punzone utilizzato dagli argentieri di Saragozza, nel quale è presente sia il simbolo araldico, che l'abbreviazione dell'antica denominazione romana della città *Cesarea Augusta* (J. F.

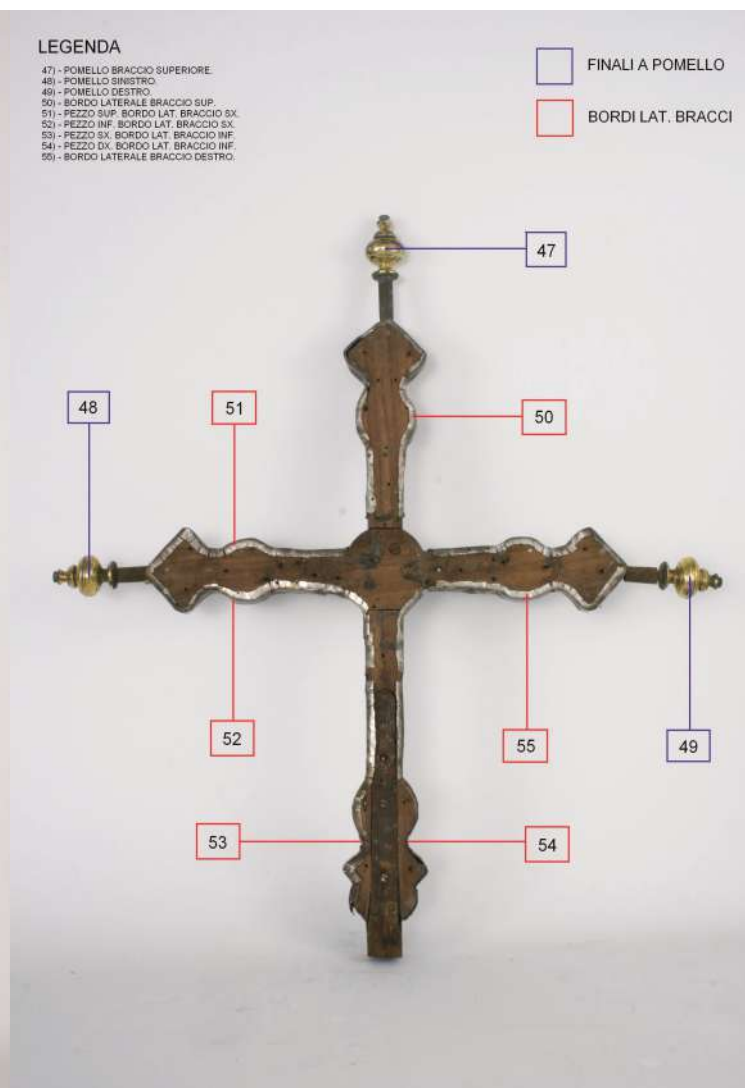
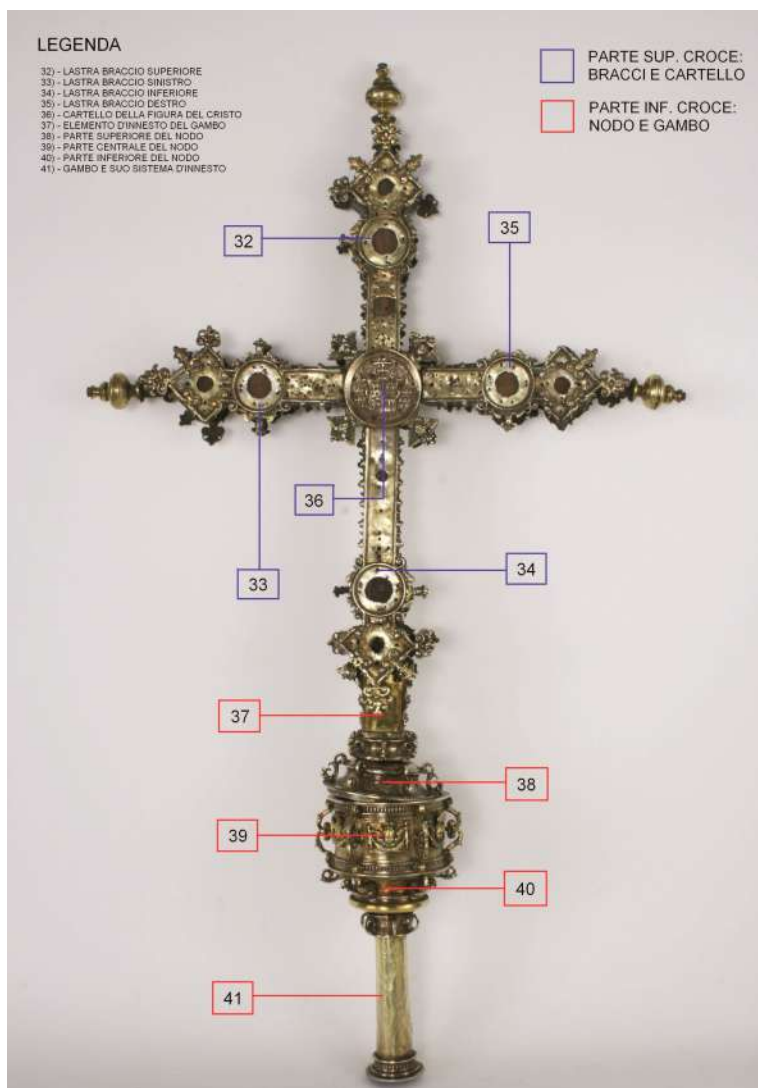
ESTEBAN LORENTE 1976, pp. 84-86). La croce è quella commissionata dal vescovo Pedro Vaguer, molto probabilmente negli ultimi anni del suo episcopato (1541-62), all'argentiere Lorenzo Marton (1520-93) di Saragozza. Sul modello di questa algherese nel 1567 fu commissionata all'argentiere Juan Vela, quella di Abiego, che doveva essere "*de la hechura, anzi en braços como en mançana, de la cruz que hizo Lorenço Marton para el opispo Baguer y de Alguer*" (A. SAN VICENTE I 1976, pp. 287-288; A. SAN VICENTE II 1976, p. 178). Quest'ultima, che si conserva tuttora, è praticamente identica a quella sarda che deriva a sua volta dal disegno di quella di Vinue (1553), opera di Jéronimo de la Mata (A. SAN VICENTE I 1976, pp. 231-235).

La datazione precisa tuttavia è data dal punzone, che appartiene ad una tipologia abbastanza rara utilizzata solo ed esclusivamente tra il 1565 ed il 1570, come risulta dagli studi condotti finora (J. F. ESTEBAN LORENTE 1976, p. 87). Sarebbe questo il primo caso conosciuto dell'utilizzo di questo punzone da parte di un artefice precedentemente al 1565.

Restauro Tecnica costruttiva della croce.

La croce si presenta composta nei materiali e nelle tecniche d'esecuzione. La struttura è realizzata in lamina d'argento ottenuta per martellatura, con decorazioni a sbalzo e a bulino e poi dorata. Le parti decorative aggiunte, come il Cristo e la Vergine o i piccoli elementi decorativi a cornice, sono ottenute con fusioni a cera

persa. Nella Croce tuttavia sono stati inseriti altri materiali come gli innesti dei puntali in ottone e i vetri colorati. La fattura assai complessa e rimaneggiata nei secoli, con aggiustamenti ed aggiunte, presenta tracce consistenti di doratura originale delle lamine d'argento, probabilmente realizzata con la tecnica detta ad "amalgama di mercurio" o "fiamma". La tecnica di doratura ha antiche origini. La doratura a fiamma, perfezionata nel sec. XVII, era decisamente più economica della placcatura a foglia d'oro ma di difficile esecuzione ed estremamente dannosa per la salute dell'orafo. Le parti decorate e rifinite in ogni particolare, pronte per la doratura, potevano essere rese opache o lucide con un trattamento abrasivo preliminare. I pezzi, sgrassati con urina (che contiene ammoniaca), e ri-



Mappatura smontaggi livello 1A lato Cristo: elementi decorativi secondari

Mappatura smontaggi livello 3 lato Cristo: bordi laterali e finali a pomello

sciaccati in acqua, erano cosparsi con un'amalgama, ottenuta da un miscuglio d'oro sminuzzato e mercurio, poi sottoposto a passaggi ripetuti di fusione e raffreddamento sino ad ottenere un composto liquido ed uniforme da stendere sul pezzo da dorare. Il manufatto veniva posto sul fuoco e ricoperto di cenere sino alla bollitura e successiva evaporazione della componente di mercurio, rilasciando una patina d'oro, uniforme e ben distribuita al punto da occupare anche gli spazi intercrystallini del metallo sottostante. Il processo di rivestimento in oro era ripetuto sino ad ottenere uno strato di copertura apprezzabile, secondo i desideri della committenza.

Stato di conservazione. Lo stato conservativo della Croce appariva compromesso soprattutto dal-

la frequenza d'uso, testimoniato dalle mancanze degli elementi decorativi più fragili, posti a raggiera dei medaglioni decorativi, dall'avulsione di alcuni vetri colorati e dalla consunzione della doratura superficiale di cui comunque permanevano significative tracce. Erano visibili lesioni nei punti di leva tra croce e puntale d'asta, sicuramente non coevo all'originale e frutto di un possibile riadattamento.

Emergevano anche rinnovi ormai datati (probabilmente finalizzati al riutilizzo dopo una rottura), costituiti da saldature in stagno-piombo nel registro inferiore della croce, tra il Cristo e la parte di forma cilindrica con funzione di innesto al puntale in ferro. Quest'ultimo è causa certa dei danni rilevati nel registro inferiore, non bilanciato a contrastare le sollecitazioni derivate

dall'uso processionale. Anche l'asta presentava alcune tracce di intervento che però, nell'insieme, non pregiudicavano lo stato conservativo.

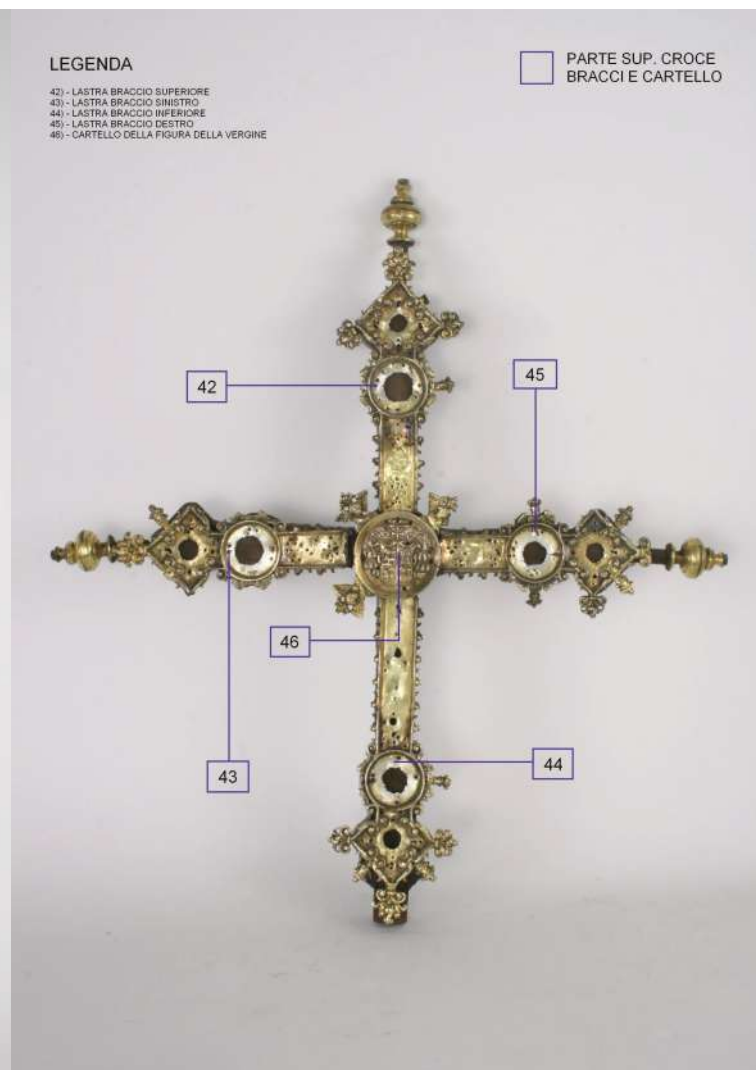
Fasi dell'intervento. Come per il Paliotto, il permanere dell'uso liturgico per quanto limitato a particolari eventi religiosi, è stato un elemento discriminante nella scelta operativa dell'iter di restauro. Si è seguito un procedimento conservativo volto ad escludere operazioni che potessero alterare l'aspetto formale storicamente consolidato come l'integrazione di parti mancanti non aventi funzione statica, (elementi decorativi di cornice e medaglioni), mentre si è proceduto ad eliminare o a ridurre le parti saldate a stagno-piombo perché non più idonee o addirittura lesive per la conservazione

dell'opera stessa. Lo smontaggio è avvenuto per livelli e con estrema cautela data la fragilità delle parti, documentando fotograficamente ogni fase ed elemento. Il supporto in legno interno alla croce, è stato disinfestato e trattato. Le parti smontate sono state sottoposte a pulitura localizzata e manuale tesa al recupero dell'originale doratura mediante l'ossiriduzione elettrolitica delle ossidazioni depositate in superficie dall'argento. Anche le parti in ottone dorato – terminali dei bracci – sono state pulite e protette.

In casi sporadici e documentati è stato necessario intervenire con il raddrizzamento delle lamine originali. Il riassetto delle parti è stato eseguito dopo la protezione finale con Paraloid B72 al 3%. Durante il riassetto è stato necessario sostit-



Mappatura smontaggi livello 1 lato Madonna: elementi decorativi primari



Mappatura smontaggi livello 2 lato Cristo: parti della croce

ture chiodature inidonee in ferro con ribattini in argento e/o a testa dorata.

Le lacune evidenti sono state risarcite con lamine sottili fissate sul supporto prima del rimontaggio, non vincolate al metallo originale se non dal film protettivo finale. È stato realizzato un contenitore conservativo a misura per permettere il trasporto, la movimentazione e la conservazione dell'opera quando non in uso.

Bibliografia

J. F. ESTEBAN LORENTE, *El punzón de la platería y de los plateros zaragozanos desde el siglo XV al XIX*, in «Cuadernos de investigación. Geografía e historia», Tomo 2, Fasc. 1, (1976), pp. 83-96; A. SAN VICENTE, *La platería de Zaragoza en el bajo Renacimiento*,

1545-1599, I. *El Gremio, el platero, la obra*, Saragozza 1976; A. SAN VICENTE, *La platería de Zaragoza en el bajo Renacimiento*, 1545-1599, II. *Catálogo de artífices*, Saragozza 1976; A. SERRA, *Museo d'arte sacra. Catalogo*, Sestu (CA) 2000, pp. 7-8, a cui si rinvia per la bibliografia precedente; A. SARI, *Il paliotto d'argento dell'altare maggiore e la sistemazione definitiva del presbitero della cattedrale di Alghero nel XVIII secolo*, in «Sacer», 11 (2004), pp. 53-68.



Il sostegno danneggiato



Recto e verso della croce rimontata dopo il restauro e privata delle aggiunte ottocentesche



A sinistra il marchio presente sulla macolla con l'abbreviazione CES, accanto a un leone araldico rampante, riferita a Cesarea Augusta (attuale Saragozza). A destra i marchi usati dagli argentieri di Saragozza rispettivamente tra il 1541 e 1560 in alto; dal 1560 al 1686 in basso



Paliotto del vescovo Carnicer

Argentiere genovese

1715

tecnica e supporto

Argento a sbalzo, cesello e traforo, con elementi a fusione

dimensioni

285x106 cm

provenienza e collocazione

Alghero, cattedrale di S. Maria

punzoni

Torretta, datario

scheda storica

Alma Casula, Mario Galasso

scheda restauro

M. Francesca Mureddu

Il superbo paliotto di Alghero è uno dei tre preziosi esemplari presenti in Sardegna e cronologicamente si colloca tra quello conservato nella cattedrale di

Cagliari (1650-55), opera dei *calders*, attivi nella capitale, Andrea de Amato e Jacomo de la Rosa, come risulta dal contratto sottoscritto dal Capitolo il

3 febbraio 1650 (I. FARCI 2001, pp. 103, 123), che riflette il gusto del barocco spagnolo per il virtuosistico apparato decorativo e la pregevole risoluzione

delle immagini (G. GUARINO 1997, p. 303) e quello di Ales (OR), commissionato dal vescovo Antonio Carcasson Cao y Sanjust al capace e raffinato





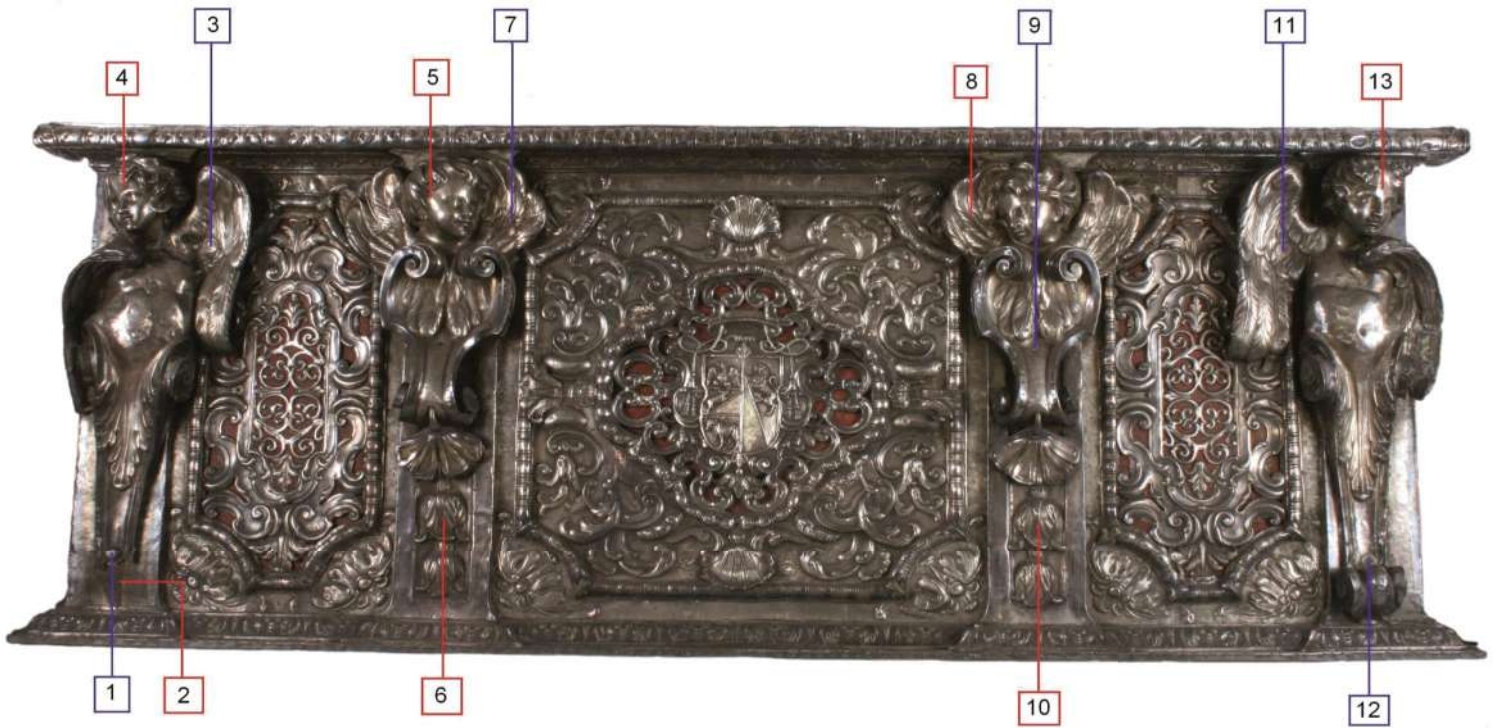
Il paliotto prima e dopo il restauro



Legenda

- Perni mobili
- Elementi decorativi

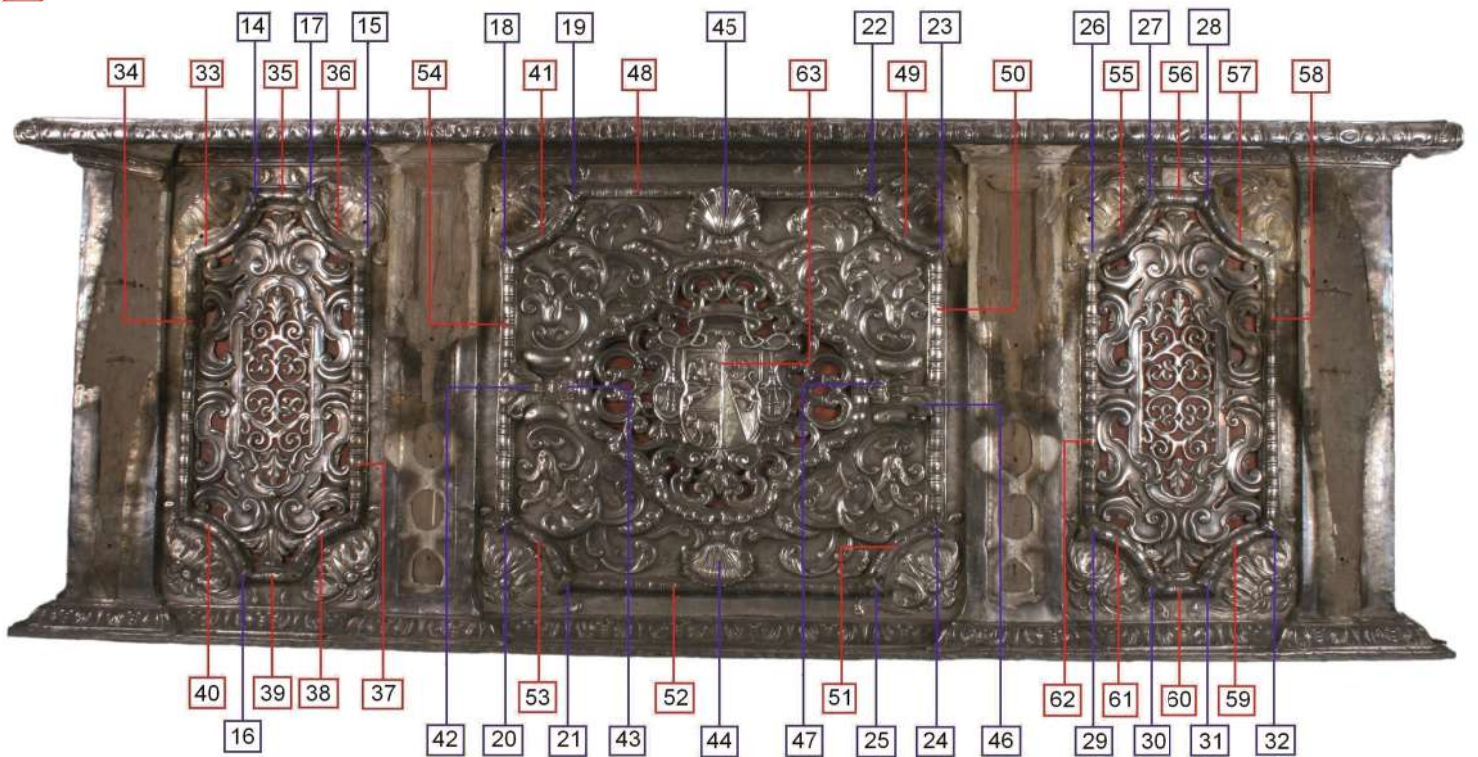
I numeri si riferiscono ai singoli pezzi individuati prima dello smontaggio e del relativo restauro



Mappatura degli smontaggi a livello 1: angeli, loro elementi decorativi e perni mobili

Legenda

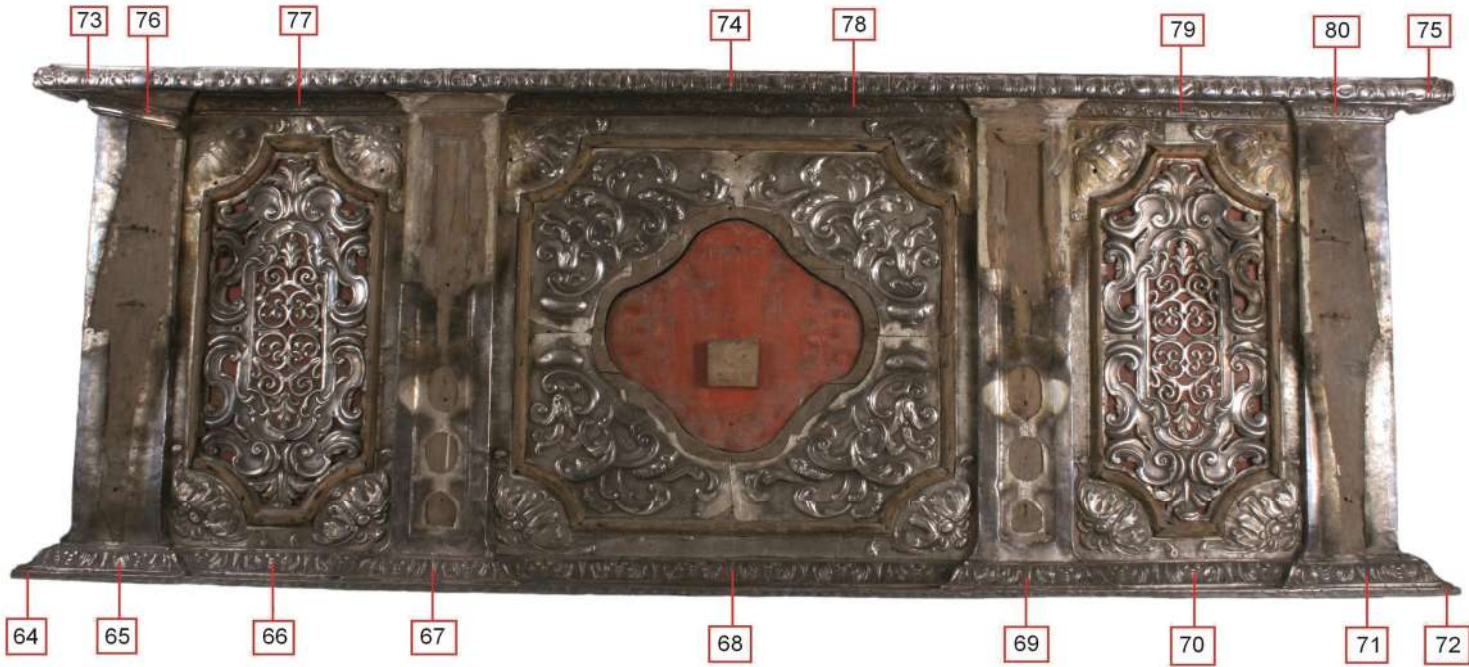
- Perni mobili
- Elementi decorativi



Mappatura degli smontaggi a livello 2: cornici interne e loro elementi decorativi

Legenda

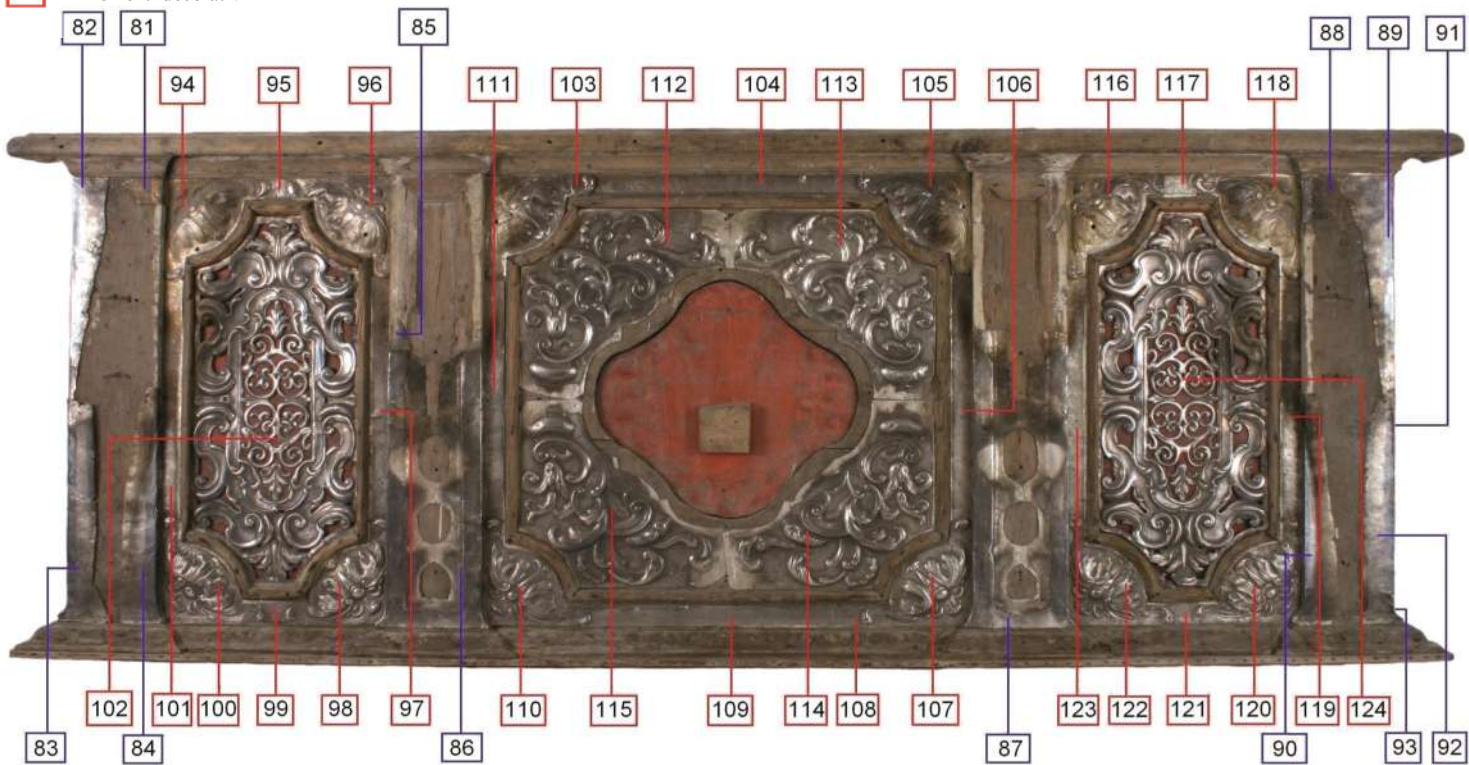
Parti delle cornici



Mappatura degli smontaggi a livello 3: cornici superiori e inferiori










Legenda

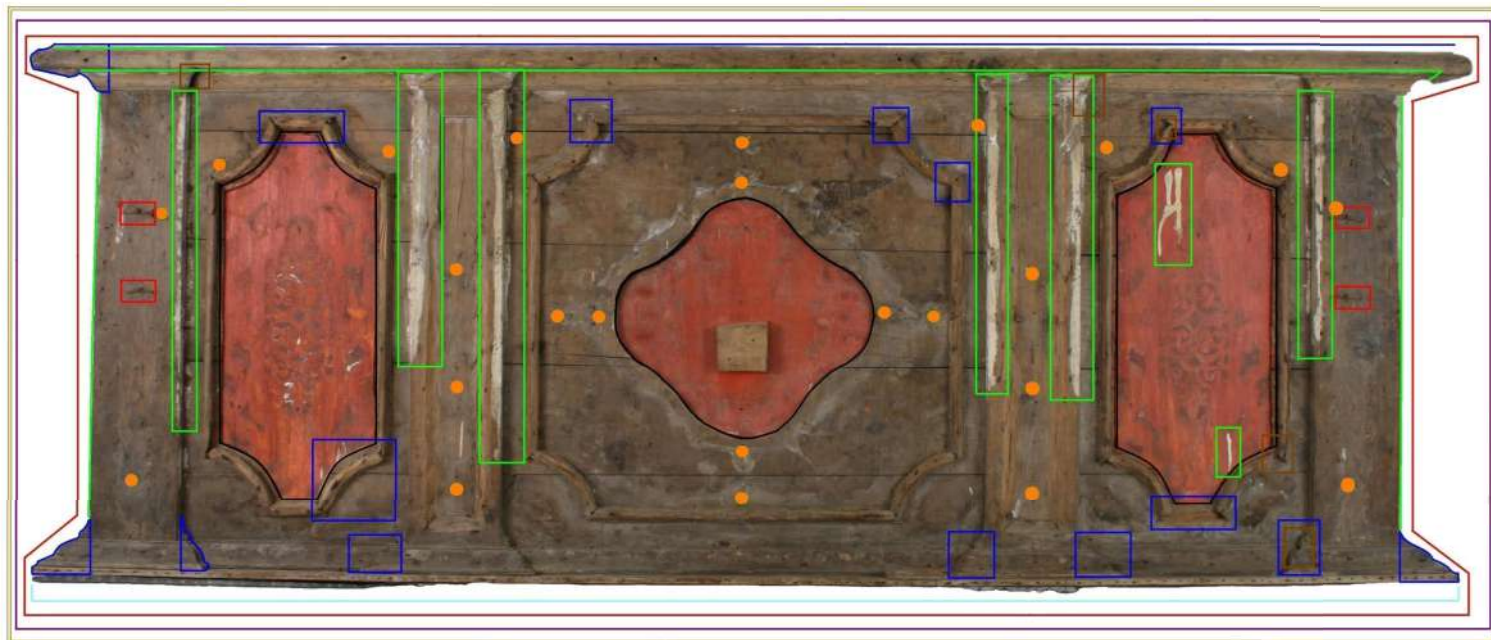
Perni mobili
 Elementi decorativi



Mappatura degli smontaggi a livello 4: colonne e pannelli centrali




Legenda

- | | | | | | |
|---|---|---|--|---|--|
|  | Forature del legno dovute ad attacco parassitario |  | Parti lesionate (fratture e schiodature del legno) |  | Pannelli colorati di vernice rossa |
|  | Presenza di parti colorate con vernice bianca |  | Patine di sporco |  | Fori passanti per il fissaggio delle lastre in argento con perni |
|  | Chiodi di fissaggio del legno (arrugginiti) |  | Lacune |  | Lastre in piombo che rivestono il fondo |



Mappatura degli smontaggi a livello 4: colonne e pannelli centrali

Legenda

- | | |
|---|----------------------------|
|  | Punzone Torretta e datario |
|  | Punzone Torretta |
|  | Serpentina di assaggio |

180



Mappatura dei marchi e delle serpentine di assaggio



Ricostruzione del paliotto secondo il presunto schema originario che vedeva gli angeli laterali con le ali rivolte all'esterno e il volto all'interno

argentiere cagliaritano Salvador Mameli, che lo realizzò nel 1754 (I. FARCI 2002, p. 298).

La pregevole opera fu commissionata dal vescovo di Alghero Tommaso Carnicer (1695-1720) nel 1715, durante l'occupazione austriaca della Sardegna (1708-1717), ad un ancora sconosciuto argentiere genovese, per ornare, in occasione delle solenni cerimonie liturgiche, il fronte dell'altare ligneo «*magnificentissime extractum, ac omni parte deauratum*» (A. SARI 2010, p. 128) realizzato un sessantennio prima per volere di Francesco Boyd durante il suo breve episcopato (1653-1655).

Il vescovo Carnicer, domenicano di antica famiglia cagliaritana, contribuì alla spesa, che in totale ammontava a 4.695 lire, 7 soldi e 7 denari, come dettagliatamente trascritto nella nota spese del canonico Antonio Michele Urgias (A. SARI 2011, p. 129 e nota 43), con la cospicua somma di lire 2.500. Il paliotto, del peso di 1.030 onces d'argento, pari a circa 27 chilogrammi e un controvalore della materia prima di 2.575 lire, venne a costare 1.050 lire per la lavorazione e 65 lire per la realizzazione del supporto ligneo sul quale sono ancorati i vari ed elaborati pezzi, oltre ad una serie di spese

varie. Per la commissione, pagamento e trasporto del pregevole manufatto l'alto prelato si avvalse degli uffici del mercante genovese *patron* Bartholome Ballero operante fra Alghero e Genova, probabilmente iscritto alla Confraternita dei Genovesi.

Al mercante furono consegnati 1000 scudi quale acconto della commissione dell'opera (a Genova Ballero ne pagò 1050). L'opera giunse ad Alghero col vascello di *patron* Ballero nello stesso anno, come documenta la data [1]715 impressa al piede del marchio territoriale e di garanzia del titolo, caratterizzato dal *castrum* di Genova sovrastato dal castello. Il costo finale del pregevole manufatto fu superiore alle previsioni e dai documenti dell'Archivio del Capitolo di Alghero, secondo quanto scrive il Canonico Gerolamo Manno (A. SARI 2011, p. 130, nota 46), si intuisce che sia il vescovo Carnicer, che pure aveva commissionato l'opera, sia il Capitolo di Alghero, non si aspettarono una spesa così elevata. Forse per questo motivo Carnicer trattene nella sua abitazione il paliotto finché i canonici del Capitolo non deliberarono all'unanimità di coprire la differenza per il pagamento della fattura, saldo effettuato solo dopo il 27 dicem-

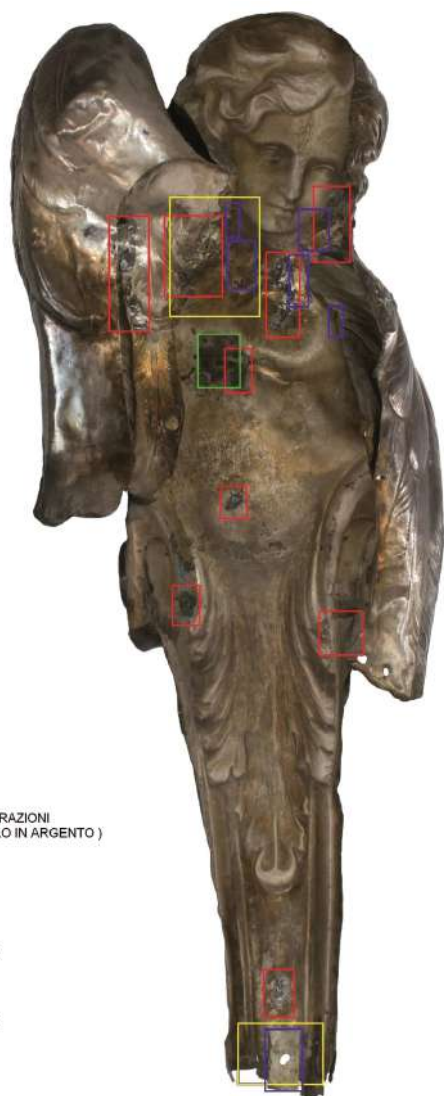
bre 1715.

Il paliotto è suddiviso in tre specchiature da quattro lesene ornate da testine ed erme angeliche ad altorilievo nascenti da carnose volute fogliacee. L'ornato vegetale tocca vertici di eccellenza esecutiva nella lavorazione a giorno degli specchi dove campeggiano festosi medaglioni a motivi fitomorfi di gusto ancora tardo-seicentesco debitori in parte degli andamenti «*alla Bérain*», resi a bassorilievo e traforo confrontabili con manufatti genovesi coevi (F. BOGGERO, F. SIMONETTI 2007, cfr. in part.: *calice* 8, p. 281; *cartaglorie* 1-2-3, pp. 300-301; *cassa processionale* 1, pp. 310-311; *corredo di croce* 1, p. 325; *emblema di confraternita* 1, p. 332; *Statua S. Matteo con angelo* 2, pp. 430-433).

Il riquadro centrale, di ampiezza doppia rispetto ai laterali, ospita il medaglione polilobato raffigurante lo stemma del vescovo committente, circoscritto da un ornato a traforo e racchiuso da una cornice ad ovuli che argina le trame esuberanti di sottili girali intrappolate da fantastiche volute dai lembi arrotolati che svelano corolle e foglie di tulipano (A. SARI 2004, p. 55). Ai medaglioni dagli eleganti racemi traforati che risaltano sul fondo

rosso porpora corrispondono analoghi supporti lignei mobili, fissati ad incastro nel supporto principale. Quest'ultimo è costituito da cinque assi in legno piattate e poco rifinite, mentre sul retro, lato d'appoggio delle lamine lavorate ripropone in rilievo e in dettaglio, lo schema geometrico delle stesse.

I molteplici elementi che compongono il paliotto, e che a opera finita appaiono saldati tra loro, risultano di fatto separati e assemblati sul sottostante supporto ligneo, mediante un notevole numero di chiodi e perni in argento di misure e spessori differenti a seconda della loro collocazione. Il paliotto è realizzato con ben 124 distinte lamine d'argento di titolo non inferiore ai 950/1000, aventi spessori variabili (0,30/0,80 mm) a seconda della diversa lavorazione e tipologia di utilizzo, e con una tecnica esecutiva complessa. Da una lamina ottenuta per martellatura sono state infatti ricavate le ripartizioni decorative, che sono state trattate con tecniche diverse per esaltarne i volumi ed i registri decorativi attraverso il contrasto tra superfici opache, abrase a cesello o per battitura su stampo, e lucide, che sono invece riservate alle modanature e alle parti a rilievo.



LEGENDA

- VECCHIE INTEGRAZIONI
(PLACCHE E FILO IN ARGENTO)
- SALDATURE A STAGNO
- SALDATURE AD ARGENTO
- AMMACCATURE E DEFORMAZ.

Mappatura dello stato di conservazione dell'angelo sinistro (parte interna)

L'estrema abilità tecnica dell'argentiere può essere apprezzata dall'esame delle mappature dell'assemblaggio delle erme angeliche, in cui sono state evidenziate in giallo l'estensione delle varie lamine ed il relativo punto di saldatura, che risulta eseguita con filo d'argento proprio al centro del volto dell'angelo e che è stato rifinito in maniera tale da essere appena percettibile nella parte interna e del tutto invisibile sul *recto* dell'opera. Questo tipo di lavorazione dà all'osservatore l'impressione che l'elemento sia realizzato tutto d'un pezzo su un'unica lastra, secondo il concetto pliniano dell'*ex uno lapide*, qua applicato ad un metallo prezioso. La qualità altissima dell'opera, in particolare la plastica delle erme le cui teste a tutto tondo presentano regolari volti classicisti dalle ca-

pigliature sempre diverse, fa ipotizzare l'ideazione del disegno da parte di uno scultore. Il gusto planare dei pannelli traforati, bilanciato dai motivi a *rocaille*, dai cherubini e dalle possenti erme, vanno a formare un prezioso insieme perfettamente equilibrato di straordinaria qualità tecnica e artistica, paragonabile forse solo agli esempi più illustri di Filippo Parodi.

La pregevole opera può ritenersi un esito precoce ed isolato di quel rinnovamento del linguaggio adottato dai "fraveghi" genovesi che nel tempo avevano saputo intessere rapporti di collaborazione e scambio con gli artisti locali ma anche cogliere gli stimoli "foresti", in particolare quelli del barocco romano pervenuto alla Superba, non solo attraverso i soggiorni dei suoi pittori e scultori, ma anche



LEGENDA

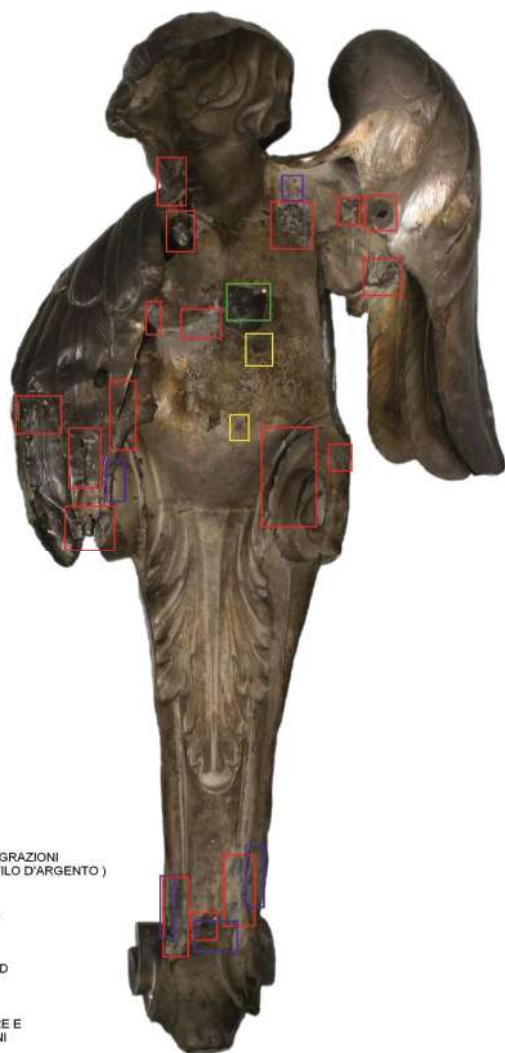
- ASSEMBLAGGI ORIGINALI DELLE LASTRE

Mappatura dell'assemblaggio delle lastre dell'angelo sinistro (parte interna)

attraverso la circolazione di stampe e disegni.

Dal punto di vista compositivo ritengo che l'opera sia stata modificata nel corso del tempo rispetto a come ci è pervenuta. Tale modifica riguarda la disposizione asimmetrica delle erme angeliche poste ai lati che, secondo uno schema tipico degli altari barocchi genovesi, anche marmorei, avrebbero dovuto avere i volti rivolti verso il centro dell'altare e le ali aperte verso l'esterno; elemento quest'ultimo che avrebbe dovuto sottolineare l'andamento sinuoso della stessa mensa d'altare. Le varie ammacature e fratture riscontrate sulle erme angeliche laterali, testimonianza dei numerosi colpi accidentali occorsi per lungo tempo durante spostamenti e ricoveri inadeguati, suggerirono, presumibilmente in epoca mo-

derna, lo scambio di posizione delle erme angeliche. Il paliotto era stato inizialmente utilizzato nelle cerimonie solenni come *antependium* dell'altare ligneo, che sarà poi nel 1729 venduto dal Capitolo a don Giovanni de l'Arca, il quale provvederà a collocarlo nella cappella del SS. Sacramento di cui aveva lo *jus patronato* (A. SARI 2011, pp. 128-130). Nel 1720, primo anno della lunga vacanza della sede episcopale dopo la morte di Carnicer, erano stati infatti eseguiti i lavori di prolungamento e sopraelevazione di coro e presbiterio, sotto la direzione del capomastro Francesco Delasco e successivamente nel 1725 eretto il nuovo altare, rivestito in seguito di marmi policromi dal marmoraro ligure, con bottega a Cagliari, Giuseppe Massetti. Su tale altare nel 1727, a distanza



LEGENDA

- VECCHIE INTEGRAZIONI (PLACCHE E FILO D'ARGENTO)
- SALDATURE A STAGNO
- SALDATURE AD ARGENTO
- AMMACCATURE E DEFORMAZIONI



LEGENDA

- ASSEMBLAGGI ORIGINALI DELLE LASTRE

Mappatura dello stato di conservazione dell'angelo destro (parte interna)

Mappatura dell'assemblaggio delle lastre dell'angelo destro (parte interna)

di 12 anni dalla sua realizzazione, il paliotto avrà la sua saltuaria collocazione, mentre troverà ricovero in una nicchia muraria, realizzata in epoca ancora incerta, come custodia, sul retro dell'altare marmoreo. [AC]

Circa la datazione del paliotto, sono state contate in tutto 62 punzonature: 42 marchi isolati raffiguranti una torretta e 20 marchi datari applicati accanto ad altri marchi "Torretta", che indicano il territorio della Repubblica di Genova (comprendente oltre alla capitale le Riviere di Levante e di Ponente e, fino al 1768, l'isola di Corsica) come luogo ove il paliotto è stato fatto, e la città di Genova ove lo stesso è stato sottoposto a controllo nonché, inequivocabilmente,

l'anno di fabbricazione, 1715 (dato nei marchi con le cifre 715). A Genova vi era un quinto dell'intera popolazione e i quattro quinti dei *fraveghi* argentieri (M. GISMONDI 1993, p. 20) dell'intero dominio della Repubblica, ed era là che occorreva portare l'argento e l'oro lavorato per la punzonatura di controllo presso la Zecca da parte dei due marcatori eletti dall'Arte genovese. Tali constatazioni portano a ritenere, con un grado di probabilità vicino all'80%, che fu la città ligure il luogo ove il paliotto venne realizzato, visto anche che l'incaricato per l'acquisto, per il pagamento e il successivo trasporto a Alghero, fu affidato a *padron* Bartolomeo Ballero, un mercante e padrone di nave genovese con solidi agganci ad Alghero (M. URGIAS 1824, pp. 83-84).

Gli assaggi. Sui 124 elementi che compongono il paliotto sono stati contati solo 17 assaggi per la misurazione del titolo, consistenti in strisce a zig zag di asportazione del metallo, che per l'argento è espresso in millesimi di argento rispetto ai mille in totale della lega. Per gli oggetti di grandi dimensioni fino al 1770 a Genova si seguì il cosiddetto "marco di Colonia" o "di Sterlini" (K. KLÜTZ 2004), ossia il rapporto di 11 once d'argento fino e due denari, pari a 923,60 millesimi (C. DESIMONI 1888) mentre per gli oggetti minuti in certi periodi, fino alla metà del XVII secolo, fu permesso il rapporto di 9 once (argento *abogli-*no, da marcare con una croce greca, cfr. A. AGOSTO in G. ROCCATAGLIATA 1992, p. 51); perciò nel 1715 il titolo legale minimo ammesso nella repub-

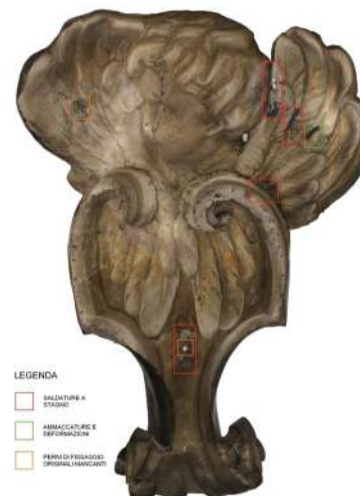
blica genovese doveva essere di almeno 923,60 millesimi di argento sul totale, ed è questo il valore minimo che ci si aspetta di ritrovare nelle lamine del paliotto della cattedrale di Alghero. Stranamente la maggioranza delle lastre non è né "assaggiata" né "marcata" come la legge allora in vigore prescriveva con sanzioni a carico dei pubblici ufficiali che omettevano di fare tali controlli. L'assaggio o saggio è il modo in cui si può controllare il titolo di una lega di argento e rame. Prima del 1828 il saggio si faceva per coppellazione (responso preciso) o al tocco, con la pietra di tocco o di paragone (approssimazione di 5 millesimi). Nel nostro caso, prelevati dal paliotto 17 riccioli di metallo (a Genova venivano chiamati *biscette*), gli stessi sono furono testati



Mappatura stato di conservazione del cherubino sinistro (parte interna)



Mappatura d'assemblaggio del cherubino sinistro (parte interna)



Mappatura stato di conservazione del cherubino destro (parte interna)



Mappatura d'assemblaggio del cherubino destro (parte interna)

“con la coppella al fuoco” pesandoli prima e dopo fusi. L’analisi si basa sulla proprietà che possiede l’argento di non ossidarsi all’aria alla temperatura di fusione e di non liberare vapori a tale temperatura, mentre il rame si ossida totalmente. Per ottenere la separazione completa fra i due metalli allo stato d’ossido è necessario aggiungere del piombo che, col calore e con l’aria si trasforma in una sostanza (*litargirio* in italiano, in francese *litharge*, cioè protossido di Piombo PbO) che ha la proprietà di separare dall’argento l’ossido di rame. Nella coppella infatti penetra il piombo portando con sé l’ossido di rame e lasciando sul fondo del piccolo recipiente il solo argento puro sotto forma di goccia. La differenza di peso fra quello degli assaggi e l’argento rimasto nella coppella dava all’assaggiatore il titolo esatto della lega d’argento e rame con cui il paliotto era stato realizzato (E. DUCHARNE, P. VIALETES 1904, pp. 328 ss.; M. GISMONDI 1993, p. 56). Ovviamente le prove di saggio furono ripetute dall’inizio alla fine per ciascuno dei 17 assaggi fatti su lamine diverse. La presenza di sole 17 *biscette* a fronte di tante lamine lavorate può forse essere spiegata con l’esito positivo di tutte le 17 prove, mentre per le restanti lamine probabilmente i controllori possono aver utilizzato la pietra di

paragone o di tocco, che non ha lasciato traccia sul manufatto, ma che se usata avrebbe confermato il buon titolo dell’argento con un’approssimazione del 5 per mille. Si può anzi ragionevolmente supporre che inizialmente sia stata usata la pietra di paragone su tutte le lamine, rifacendo il più complesso test “per coppellazione” solo per le lamine aventi una risposta vicina al limite minimo necessario per superarlo. Tale metodo (al tocco) prevede l’impiego di un frammento di pietra di diaspro nero (*Lapis Lydiae*), di ardesia o di basanite che viene sfregato sull’oggetto da testare, il quale vi lascia una traccia; su questa vengono fatte cadere delle gocce di acido nitrico che fanno cambiare colore alla traccia lasciata dall’argento. A seconda del colore che va dal rosa chiaro per la bassa lega al rosso cupo per l’argento fino, confrontato con una scala cromatica ben conosciuta all’argentiere, si arriva a determinare con l’esperienza il titolo con uno scarto fino a 5 millesimi: quanto in genere basta per sincerarsi se si tratta di una buona lega. Ma anticamente bastava il colore più o meno intenso della traccia lasciata sulla pietra per determinare empiricamente se si trattava di oro oppure argento. Probabilmente questo bastò ai controllori per decidere che l’argento era tutto di titolo superiore a 923,60 mil-

lesimi (mentre il resto di 76,4 millesimi è rame e piccolissime presenze di altri minerali fra cui arsenico e zolfo).

L’assaggiatore o perito di Zecca era un tecnico di fiducia del Magistrato delle Monete ai massimi livelli di affidabilità e bravura, un *fravego* privato iscritto all’Arte, con bottega propria e con libertà di lavorare in proprio, che doveva godere di piena fiducia da parte degli altri *fraveghi* che non contestavano quindi i suoi responsi (F. BOGGERO, F. SIMONETTI 2007, pp. 32 e ss). Infine, l’assaggiatore era pagato da chi chiedeva la prova del titolo, che era di norma l’acquirente.

Gli assaggiatori di Zecca documentati fra il 1699 ed il 1806 sono solo dieci. Fra il 1699 ed il 1739 o forse fino al 1741, l’assaggiatore di Zecca genovese è Gerolamo Borgo (nato verso il 1676), dapprima in coppia con Giorgio Migliori dal 1700 al 1703 e dal 1703 e probabilmente fino al 1720 con Angelo Maria Cuneo. Quindi possiamo stabilire che chi ha fatto gli assaggi sul paliotto è stato Gerolamo Borgo in coppia con Angelo Maria Cuneo, anche se, forse, uno solo dei due ha materialmente proceduto alle asportazioni sotto la supervisione dell’altro, e viene da pensare che sia stato il Cuneo, più giovane di età e anzianità professionale, del quale non si hanno al mo-

mento notizie, al contrario del Borgo (F. BOGGERO, F. SIMONETTI 2007, pp. 32 e 531, p. 50, nota 27). Può essere valida anche l’ipotesi che gli assaggi siano stati richiesti ai due periti di Zecca (prima del pagamento) da Bartolomeo Ballero incaricato dell’acquisto da parte del vescovo Carnicer, dato che risulta pagata una fattura in Genova di 1050 scudi, mentre Ballero aveva ricevuto dal vescovo 1000 scudi (A. SERRA, pp. 113-136; A. SARI 2004, pp. 54-55; A. SARI 2011, pp. 129-130), salvo che i 50 scudi non siano relativi a tasse ed imposte o altre spese per l’acquisto e la spedizione.

Altra possibile ipotesi è che all’arrivo ad Alghero, il vescovo Carnicer abbia voluto sincerarsi del titolo del paliotto costato molto di più di quanto preventivato, ed in tal caso, abbastanza probabile, gli assaggi sarebbero stati fatti da un argentiere locale. Ma di tale ipotesi non pare esistere traccia nei documenti coevi, né nelle annotazioni del canonico Urgias.

I marchi di garanzia e i datari.

Il 28 dicembre 1702 una *grida* del Magistrato delle Monete dispone le modalità della nomina dei marcatori “in principio di ogni anno”, del loro operare in coppia, dell’obbligo di eseguire ambedue, ma separatamente la prova. Inoltre “dovranno essi marcatori fare sopra tutti gli ar-



Dettaglio del basamento prima e dopo il restauro

genti il solito marco del Griffio et il nome del fravego che li avrà fabricati, conforme al solito aggiungendovi il marco dell'anno corrente". In realtà a quell'epoca il nome del *fravego* o quantomeno le sue iniziali nel marchio appaiono molto più raramente, come nel caso del palliotto di Alghero dove sono del tutto assenti. Il *marco* di cui alla *Grida* del 1702 ed oggi detto marchio, ma anche impropria-

mente punzone, è una impronta impressa nel metallo con uno speciale strumento (punzone), che ne garantisce il titolo e la qualità. La *Torretta* (detta nel settecento *Grifo* o *Griffo* in riferimento al grifone che compare sul recto delle più antiche monete e sui sigilli comunali di Genova già dal 1216) come comunemente è chiamato il marchio distintivo della Repubblica di Genova per l'argento,

compare fin dalle prime monete medievali (Genova, anno 1139) e presto venne utilizzata nell'argenteria come marchio di controllo del titolo, e dal 1626 anche dell'anno, aggiungendo le 3 cifre della data (escluso l'1 del mille), sotto la torretta e poi anche con datario separato come si vedrà più avanti (M. GISMONDI 1993, pp. 53-56). Il punzone veniva inciso a Genova dagli Zecchieri della repubblica ed

era utilizzato solo da due Maestri argentieri (detti *fraveghi* a Genova), nominati annualmente dalla Corporazione dell'Arte di Genova (cioè dai due Consoli dell'Arte e da una selezione dei più quotati argentieri) per rivestire la carica di *marcatores* con giurisdizione "*sull'intero territorio della Repubblica*". Uno di essi era direttamente nominato dal Capitolo Generale, sorteggiandolo fra i *fraveghi* idonei,



Particolare dello specchio centrale prima della pulitura con lo stemma del vescovo Tommaso Carnicer

l'altro era eletto "a voci" dagli stessi argentieri. I due eseguivano la punzonatura degli argenti lavorati da controllare per conto della Repubblica di Genova, fino all'inizio del XVIII secolo nella loro bottega, ma insieme e mai da soli, e riscuotevano dal *fravego* che sottoponeva il lavoro da punzonare un *genoino* per ogni marchio applicato col punzone fornito dallo Stato. Tuttavia, come sopra detto, nel 1702 fu loro ordinato di agire non più congiuntamente, ma ciascuno per proprio conto ed in due stanze separate che secondo legge dovevano essere nell'edificio della *Zecca* (*grida* non osservata e confermata nel 1720 senza seguito; che i loro saggi fossero sempre messi a confronto e che in caso di errore o frode essi fossero sospesi dalla carica, dovessero risarcire il danno e nei casi più gravi fossero banditi dalla città).

L'argento utilizzato a Genova proveniva dalla Spagna, che all'inizio del Settecento se ne approvvigionava in Perù. Solo nel terzo quarto del XVIII secolo l'argento spagnolo iniziò a provenire dalle miniere messicane.

Dal conteggio dei marchi con datario (20) e con sola Torretta (42) contati sul paliotto di Alghero si evince che i due marcatori hanno percepito in totale 62 *genoini* per attestare che il paliotto era stato fatto da *fravego* (o *fraveghi*) della Repubblica e che corrispondeva alle norme stabilite. I marchi sono ripetitivi, si trovano su tutte le lamine e sono inquadrabili in quattro tipi base. Ciò collima col fatto che ognuno dei marcatori aveva il suo punzone Torretta consegnatogli dallo stato in un solo esemplare annualmente, per cui le tipologie dei marchi di garanzia presenti sul paliotto non posso-

no e non devono essere più di due (torretta e datario). Dalla *Matricola de Maestri dell'Arte de Fraveghi della presente Città di Genova* esistente nel *Fondo Censori* dell'Archivio Storico del Comune di Genova desumiamo facilmente i nomi dei marcatori designati per l'anno 1715: Filippo Boero e Michele Giuffra, che sono quelli che, come già si argomentava, materialmente punzirono le lamine d'argento. Interessante leggere che Filippo di Giovanni Boero è marcatore negli anni 1711, 1715, 1716, 1717, contrariamente a quanto disposto dal 1° comma della *Grida* del 1702 (*li quali debbono perseverare in detta Cura un anno e non più*), segno che nella pratica si preferì confermare chi aveva dato prova di buon servizio, o forse chi era più vicino al Magistrato delle monete e ai Consoli dell'Arte di Genova (F. BOGGERO,

F. SIMONETTI 2007, pp. 460, 488). Circa questi ultimi, dalla documentazione consultata, nel 1715 risultano i nomi di Giovanni Angelo Genocchio e Giacomo Riccio (F. BOGGERO, F. SIMONETTI 2007, p.488).

L'esecutore o gli esecutori. Durante il restauro non sono stati trovati marchi relativi al *fravego* o ai *fraveghi* che hanno materialmente eseguito il paliotto e non deve stupirci, dal momento che sui manufatti liguri del Settecento solo raramente troviamo impresso il marchio dell'argentiere costituito dalle iniziali del nome e cognome (V. DONAVER, R. DABBENE 2000, p. 48). Inoltre non abbiamo alcun dato che ci illumini su come il vescovo Carnicer ordinò il paliotto, se a scatola chiusa, ovvero fornendo al Ballero un disegno di massima come l'avrebbe voluto. Certo è che fornì



Particolare dello specchio centrale dopo la pulitura con lo stemma del vescovo Tommaso Carnicer

a Ballero almeno il disegno del suo stemma che voleva fosse sbalzato al centro del paliotto. Quasi certamente Ballero, dovendo rispondere di un lavoro importante al vescovo della città con cui trafficava in Sardegna, si rivolse ad una bottega conosciuta e stimata a Genova. Abbiamo una serie di dati completi ed affidabili per il periodo dal 1689 al 1726 e i nomi dei *fraveghi* che in quel periodo erano iscritti all'arte. Nella *Matricola de Maestri dell'Arte de Fraveghi della presente Città di Genova* (nel *Fondo Censori* dell'Archivio Storico del Comune di Genova) sono annotate le immatricolazioni dal 1689 al 1710 precedute da un lungo elenco di nomi di maestri. Questa Matricola è trascritta poi in uno di tre volumi dello stesso archivio, *Fondo Padri del Comune*, dove mani diverse hanno continuato a registrare le nuove immatricola-

zioni fino al 1726 incluso. In tutto abbiamo 96 iscritti dal 1689 al 1726, mentre i nomi registrati a parte sarebbero i maestri iscritti prima del 1689, ma anche di secoli precedenti, in tutto 333 (F. BOGGERO, F. SIMONETTI 2007, p. 29 ss.). Da una stima attendibile risulta che al 1715 ci fossero circa 130 *fraveghi* attivi nella Repubblica di Genova. Di questi una parte (circa il 18-20%) lavoravano fuori Genova, altri risultavano da poco iscritti all'Arte, altri ancora erano stati riconosciuti responsabili di frodi e condannati a varie pene, che andavano dalla galera (forzati ai remi) all'espulsione, al carcere, alla sospensione dal lavoro: in totale una sessantina di cognomi da scartare. Dei restanti (circa settanta) si può ragionevolmente supporre che i nominativi di *fraveghi* con anzianità ed esperienza riconosciuta a cui presu-

mibilmente *patron* Ballero si sia potuto rivolgere a Genova siano una quarantina e non di più, ma sempre troppi per tentare di identificare oggi l'autore o gli autori del paliotto di Alghero, anche se tale elenco costituisce una buona traccia da seguire nelle prossime ricerche. Resta poi il dubbio sul numero di esecutori (uno o più) in quanto abbiamo decine di lamine d'argento lavorate ed assemblate, ed era molto usuale che al maestro, alla cui bottega il lavoro veniva commissionato, venisse richiesta dal committente una rapida consegna. In tali frequenti casi l'argentiere spesso prendeva accordi con altri iscritti all'Arte assumendo in proprio l'incarico dal committente, appaltando e seguendo il lavoro di uno o più *fraveghi* che venivano poi da lui stesso saldati all'atto della riscossione del pagamento. Il paliotto algherese, quindi,

sarebbe opera di vari argentieri, almeno due, o forse tre o quattro, coadiuvati dai loro relativi apprendisti. Sarà quindi possibile, al massimo, identificare chi ha avuto l'ordine di lavoro, attualmente sconosciuto, mentre i suoi collaboratori resteranno nell'ombra, salvo rinvenire ulteriori documenti.

[MG]

Restauro

La scelta progettuale. L'opera riveste un alto valore liturgico e storico e dall'epoca della sua realizzazione è stato continuamente utilizzata per i più importanti eventi religiosi. Su di essa si sono riverberate le scelte conciliari relative al posizionamento dell'altare Maggiore e le varie modifiche costruttive dell'architettura interna, per tale motivo le vicissitudini che ha subito sono strettamente legate al suo



Particolare dell'angelo destro prima della pulitura (interno)



Particolare dell'angelo destro dopo la pulitura (interno)

valore liturgico e storico. Il restauro non poteva perciò prescindere dalla sua restituzione all'uso liturgico, mediando tra la necessità primaria della conservazione e il suo utilizzo come arredo liturgico.

Gli argenti storici realizzati prima del sec. XIX, sono in genere ottenuti da lamine di argento quasi puro, con tenore di 930-950 parti in argento per lega (in genere rame e altri metalli in misura infima), necessario al particolare trattamento a freddo della "martellatura" che, alternata alla ricottura del metallo, ne sfrutta le caratteristiche meccaniche e fisiche, aumentando la lavorabilità e permettendo un notevole assottigliamento ed una particolare duttilità, utile

nelle tecniche orafe dello stampo, sbalzo e cesello.

Il metallo, grazie a successive ricotture, può essere assottigliato sino a raggiungere spessori minimi. La particolare lavorazione è rilevabile nella struttura interna, che mostra cristalli d'argento di forme poliedriche aderenti fra loro, mentre negli interstizi si depositano gli altri componenti metallici presenti nella lega. La martellatura e le altre forme di lavorazione a freddo producono un riallineamento della struttura cristallina che prende un aspetto "aghiforme", grazie all'allungamento forzato dei cristalli. In sintesi, tale lavorazione produce una risalita superficiale dell'argento puro che, esaltata dalla successiva lucida-

tura, dona agli oggetti in argento il tipico aspetto luccicante e speculare. Non sempre tale effetto è l'unico presente nella volontà dell'artefice; le decorazioni a cesello e bulino, infatti, consistevano in un'abrasione ed incisione più o meno accentuata della superficie, il cui contrasto esalta l'insieme dell'opera.

Il degrado. La tecnica di esecuzione e i vari interventi di conservazione, che nel tempo hanno permesso di tutelare l'integrità dell'opera, sono state anche le principali cause di degrado. Le numerose componenti del paliotto, unite da ribattini o saldate, oltre alla normale e veloce ossidazione delle superfici, presentavano danni derivati dalle

sollecitazioni di trasporto e movimentazione.

Le evidenti deformazioni, visibili soprattutto sugli elementi ad alto rilievo, avevano causato estese fratture e cricche, che avevano indebolito l'insieme, e determinavano, con i passati interventi "risanatori", che con saldature in lega stagno-piombo avevano colmato le progressive mancanze inserendo lamine di materiale spurio. Le saldature che avevano così pervaso una gran parte del manufatto, erano state malamente eseguite e poi limate, soprattutto nella parte frontale, per asportare i residui di ossidazione più resistente. Nonostante la cura dell'attuale intervento si percepiscono ancora le aree di lacuna, le cricche,



Particolare dell'angolo inferiore sinistro prima del restauro

gli svergolamenti della lamina, dovuti ad antiche forzature a freddo e fratture. Dalla documentazione preliminare è possibile individuare anche l'estensione dei rifacimenti di parti piccole o elementi decorativi di congiunzione, eseguiti con lamine metalliche in lega diversa o a minore percentuale di argento o ancora, aggiunte di lamine di piombo poste a rinforzo e ricalzo della base. Il degrado superficiale si diversificava sul fronte e sul retro dell'opera. L'interno mostrava una forte e spessa ossidazione, poiché l'argento per sua natura, si ossida in breve tempo formando una patina nerastra. L'ossidazione avviene in presenza di umidità e di tracce di

acido solfidrico sempre presenti nell'aria e forma uno strato nero di solfuro che, se non asportato, si integra con particolato atmosferico e si ispessisce progressivamente. Nella superficie frontale c'erano visibili residui di paste fortemente abrasive utilizzate per la pulitura, accumulate nelle parti ad altorilievo e sporgenti mentre, nelle parti a basso rilievo o piatte, le superfici erano fortemente ossidate. La base originale presentava, a contatto con il vecchio rinforzo in piombo, una spessa ossidazione dovuta all'ambiente di collocazione ed al contatto fra diversi metalli. La pedissequa documentazione delle componenti ha permesso di stabilire per ognuna di esse, la



Il cherubino sinistro prima dell'intervento di restauro con evidenti ammaccature



I chiodi in ferro e ottone argentato eliminati durante il restauro

tecnica di lavorazione, la punzonatura, l'estensione e la tipologia di degrado.

L'intervento di restauro. La pulitura degli argenti storici deve essere concettualmente mediata dalla conoscenza della tipologia dei manufatti, in rapporto all'epoca della realizzazione, del gusto imperante, delle risorse tecnologiche impiegate, finalizzate per esempio alla realizzazione di patine intenzionali per aumentare il contrasto del modellato; per questo la scelta della percezione visiva finale determina la modulazione di livelli critici di pulitura con una necessaria ed estrema cautela d'intervento. Il recupero dell'opera è avvenuto

quindi nel rispetto dello stato originale delle superfici e del complesso sistema di assemblaggio. Il manufatto è stato accuratamente smontato, documentando i dati di assemblaggio, le lacune della materia, i danneggiamenti, le sostituzioni e i riadattamenti subiti nel tempo. Sono stati rimossi e documentati tutti gli elementi inidonei, come chiodi in ferro o piccoli inserimenti di parti in altro metallo; sono state ridotte ed eliminate, quando possibile, le saldature in lega stagno-piombo, assai comuni nelle riparazioni "storiche" degli argenti liturgici, per via del punto di fusione estremamente basso che permetteva di riunire e saldare parti metalliche diverse. L'ope-



Perni con borchie originali decorate



Punzone con Torretta araldica di Genova e punzone datario



Serpentina d'assaggio

A destra: le tipologie di punzone a Torretta con e senza datario utilizzate a Genova durante il XVIII secolo. Da sinistra a destra in alto: battute incomplete o prive di datario (prime cinque); 1751, 1755, 1756, 1762. In basso: 1763, 1764, 1770 (due tipi), 1780, 1787, 1788, 1789 e 1794.



razione di reversibilizzazione meccanica si è rivelata molto difficile e delicata, perché la lega Sn-Pb forma un agglomerato spesso e diffuso.

Il livello di pulitura dell'originale è stato individuato nelle aree di sovrapposizione delle parti, protette dai fattori ambientali esterni e sicuramente mai sottoposte a manutenzioni o puliture "casalinghe". Si sono evitate eccessive manipolazioni meccaniche, prediligendo una prevalente pulitura di tipo chimico, realizzata con soluzioni di EDTA trisodico in diverse percentuali e tempi di immersione, seguite sempre da lavaggi con getto d'acqua e successiva asciugatura ad aria forzata, con rimozione manuale controllata e testata dei residui. Alcune parti molto deformate hanno richiesto una lieve "messa in forma", a freddo, per quanto consentito dall'incrudimento del metallo.

Le diffuse cricche e le fratture da sforzo sono state ancorate da retro secondo la loro estensione e gravità, in relazione alle locali sollecitazioni meccaniche, utilizzando bendaggi di rinforzo, realizzati con tessuti sottili in fibra di vetro. Nei casi più critici, indispensabili per la stabilità dell'insieme e per il ripristino del sistema di montaggio originale, si è intervenuto con punti di saldatura in paglioni d'argen-

to. Tutti gli interventi sono stati, debitamente riportati nelle map-pature.

Le chiodature inidonee (circa gr 1500 di chiodi) sono state sostituite con ribattini in argento; per il risarcimento delle lacune è stata utilizzata lamina d'argento di spessore inferiore all'originale, sagomata per unificare le parti ricostruite, ma non decorata. Il metodo descritto permette la visibilità della ricostruzione e garantisce la continuità e stabilità formale dell'insieme decorativo. Tutte le aree di sostituzione e/o ricostruzione, sono state documentate.

Il riassetto delle parti è avvenuto seguendo le indicazioni raccolte in fase di smontaggio. La protezione superficiale, necessaria per gli argenti esposti, è stata eseguita con Incralac in opportuno solvente.

Il supporto ligneo, disinfestato dopo un trattamento di prevenzione, ha subito la sostituzione di limitate parti di sostegno sul retro divenute funzionalmente inadeguate. Alla base del supporto ligneo, sono state fissate delle lastrine di alluminio che hanno permesso di distanziare l'opera dal pavimento, consentendone la pulizia, senza che l'acqua o altre sostanze detergenti, causino danni al metallo. Per favorire una corretta movimentazione ed evitare la natura-

le leva sui rilievi esterni, sono state studiate ed aggiunte due maniglie ulteriori al supporto ligneo, realizzate in alluminio con dimensioni inferiori ai maniglioni originali in ferro, restaurati e ricollocati nella posizione primitiva.

È stato infine costruito un contenitore destinato a conservare il manufatto quando non in uso, realizzato in legno e munito di maniglie laterali e carrelli mobili per facilitarne la movimentazione. L'interno ha un'imbottitura realizzata in poliuretano estruso sagomato e rivestito con una fodera in tessuto sintetico, sottoposto a trattamento deacidificante, per rallentare i fenomeni ossidativi.

Fonti e bibliografia

ARCHIVIO CAPITOLARE DI ALGHERO, *Notizie antiche e moderne compilate o copiate nella maggior parte dal Canonico Antonio Michele Urgias nel 1824*, ms., pp. 83-84 (infra come URGIAS 1824)

C. DESIMONI, *Le prime monete d'argento della zecca di Genova ed il loro valore (1139-1493)*, Genova 1888; G. ROCCATAGLIATA (ed), *Argenti Genovesi. La Torretta*, Genova 1992; M. GISMONDI, *Genova, l'argento. I fraveghi*, Genova 1993; A. Serra, *Argenti e paramenti sacri*

della cattedrale di Alghero nei secoli XVI-XVIII, in «Revista del Alguer», 5 (1994), pp. 113-136; G. GUARINO, *La produzione orafa in Sardegna dalla tradizione iberica al gusto italiano*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», VII (1997), pp. 283-318; V. DONAVER, R. DABBENE, *Argenti italiani del Settecento, Punzoni di garanzia, Punzoni degli argentieri*, Milano 2000; I. FARCI, *La parrocchiale di Sant'Elena a Quartu. Arte e Storia dal XII al XX secolo*, Cagliari 2001; G. ROCCATAGLIATA, *Argenti Genovesi*, Genova 2002; I. FARCI, *Contributo alla conoscenza dei maestri marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna nel Settecento*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», X (2002), pp. 293-324; A. SARI, *Il paliotto d'argento dell'altare maggiore e la sistemazione definitiva del presbitero della cattedrale di Alghero nel XVIII secolo*, in «Sacer», XI (2004), pp. 53-68; K. KLÜTZ, *Münznamen und ihre Herkunft*, moneytrend Verlag, Vienna 2004; F. BOGGERO, F. SIMONETTI, *L'argenteria genovese del Settecento*, Torino 2007; A. SARI, *La cattedrale di Alghero e il suo corredo d'altare nel XVII-XVIII secolo*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», XIV (2011), pp. 121-150.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2012
presso Industria Grafica
Nuova Stampa Color
Muros (SS)

Il volume offre la straordinaria opportunità di conoscere e apprezzare, alla luce di una nuova lettura critica e di un'analitica restituzione grafica e fotografica delle varie fasi di restauro, condotti e finanziati dalla Soprintendenza per i BAPSAE di Sassari con fondi ordinari del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, una serie di opere d'arte appartenenti alle cattedrali di Sassari e Alghero.

Grazie agli accurati interventi questi "Tesori", strappati ad una sicura perdita per le pessime condizioni conservative in cui si trovavano, hanno restituito straordinarie realtà sotto la coltre di ridipinture e pesanti manomissioni. Tra le opere della cattedrale di Sassari, sorprendente è il recupero della seicentesca pala d'altare dell'antica chiesa medievale di San Biagio che si conserva nell'attuale ubicazione dal 1927, quando venne demolito l'edificio romanico di provenienza, di cui è stata riproposta la storia attraverso inedite testimonianze documentarie e fotografiche. La pala ha infatti restituito la più antica raffigurazione dipinta della città di Sassari e del classico capo dell'abbigliamento del costume sardo su cugliettu (coeru): lunga sopravveste in pelle senza maniche. Tra gli altri dipinti del Seicento, spiccano per la raffinata esecuzione e per l'alta qualità formale, la Santa Rosalia, data al monogrammistia fiammingo GDAP; l'Annunciazione a Gioacchino e Anna, attribuita a Carlo Maratta; il pendant raffigurante il Transito della Vergine e la Morte di San Giuseppe, restituita all'ambito di Giuseppe Simonelli, mentre del Settecento spiccano, tra le altre, la Visione di S. Filippo Neri e il S. Francesco di Sales.

Del duomo algherese, oltre i dipinti come i Cinque Santi della Controriforma, assegnati all'ambito dell'Azzolino, la Madonna dei Sette Dolori attribuita a Sebastiano Scaletta, l'Ecce Homo derivante da una originale iconografia di Correggio o la tela raffigurante i Santi Quattro Coronati data all'ambito di Francesco Massa, pesantemente compromessi, sono stati restaurati la cinquecentesca croce astile realizzata da Lorenzo Marton per il vescovo Vaguer nel '500; il pregevole paliotto d'argento di bottega genovese voluto nel 1715 dal vescovo Carnicer; il busto reliquario di S. Zenone realizzato con la raffinata e preziosa tecnica dell'estofado de oro, nonché il monumentale catafalco ligneo policromo dell'Assunta risalente al XVII secolo, che profondamente attaccato dalla devastante azione degli insetti xilofagi e mortificato nella plastica scultorea da ben sette strati di ridipinture, ha restituito le originarie cromie e il raffinato intaglio.