

La decorazione scultorea della cappella dei Lambardi in S. Francesco D'Assisi

M. Concetta Gulisano

A seguito dell'intervento di restauro, che ne ha recuperato la piena leggibilità, tornano a rivivere, in tutto il loro nitore, le decorazioni marmoree della seconda cappella nella navata destra della chiesa di S. Francesco d'Assisi: l'*Arco d'ingresso* attribuito allo scultore lombardo Gabriele di Battista e l'*Altare di S. Giorgio*, opera del celebre Antonello Gagini, in origine nella Cappella dei Genovesi e qui traslato nel 1975. Di Gabriele di Battista è stato possibile in passato ricostruire, a grandi linee, l'attività artistica attraverso i documenti rinvenuti grazie alla puntigliosa ricerca d'archivio condotta da Gioacchino di Marzo, Enrico Mauceri e Filippo Meli.

Originario di Como, lo scultore dovette giungere in Sicilia – dove la sua presenza è attestata per la prima volta nel 1472 –, assieme a quella folta schiera di artisti lombardi che, dopo aver preso parte a Napoli ai lavori per la realizzazione dell'Arco di Alfonso di Aragona, si trasferisce nell'Isola, assieme ai più noti Domenico Gagini e Francesco Laurana. Qui Gabriele di Battista, avvalendosi di collaboratori e aiuti, in una sorta di consociativismo operativo come era in uso a quel tempo, dà origine ad una avviata bottega in grado di ottemperare alle numerose commesse che clero e nobiltà affidavano loro in una continua gara di sfarzo ed emulazione. Una posizione di tutto rilievo, la sua, nel panorama scultoreo isolano della seconda metà del '400, se appare menzionato al terzo posto, subito dopo Domenico Gagini e Pietro de

Bonitate, nello statuto che la maestranza dei marmorari e dei fabbricatori aveva redatto nel 1487. Non c'è da stupirsi pertanto se il nobile pisano Paolo Lambardi, per la realizzazione dell'arco d'ingresso della propria cappella gentilizia a S. Francesco, si sia rivolto come ha ipotizzato padre Rotolo, ad uno scultore affermato quale potrebbe essere stato proprio Gabriele di Battista (F. Rotolo, *Le cappelle pisane nella Basilica di San Francesco e l'arco di San Rainieri nella cappella dei Lambardi*, in "Immagine di Pisa a Palermo" Palermo 1983, pp. 337-424). Manca infatti, allo stato attuale delle ricerche, un documento di allogazione che attesti con sicurezza la paternità dell'opera d'arte. Tuttavia l'attribuzione all'artista lombardo dei rilievi dell'arco con *Storie tratte dalla vita di San Rainieri*, può essere in parte condivisa sulla base di raffronti stilistici con le opere certe. Va innanzi tutto rilevato che la commissione del portale viene a cadere in un periodo compreso tra il 1501 e il 1504, quando lo scultore, già anziano e forse in cattive condizioni di salute (morirà nel marzo del 1505), si avvale stabilmente della collaborazione di Domenico Pellegrino e Jacopo di Benedetto. Senza volere avere la presunzione di dare una soluzione definitiva al complesso problema attributivo delle sculture dell'arco, ritengo probabile che Gabriele di Battista, dopo aver fornito il disegno, esemplato sul *Portale della cappella Mastrantonio*, della stessa chiesa abbia affidato gran parte

dell'esecuzione scultorea ai due soci – dei quali allo stato attuale non si conosce alcuna opera interamente autografa che ci permetta di isolare i caratteri peculiari della loro arte, – limitando la sua partecipazione a pochi interventi, e forse ad una sorta di supervisione nella realizzazione dei rilievi.

Si spiegherebbero in tal modo le differenze qualitative e talune incongruenze compositive presenti nell'arco dove è nettamente distinguibile la mano di più maestri. Uno, autore dei riquadri dei pilastri, appare chiaramente influenzato dall'arte di Gabriele di cui riproduce taluni stilemi quale la "rappresentazione del paesaggio con formazioni rocciose" dal caratteristico "taglio prismatico" che da sola non basta però a confermare l'autografia delle formelle al maestro lombardo. Infatti, nonostante la dimostrata affinità con i rilievi superstiti dell'Arco di S. Cristina della Cattedrale di Palermo, opera attribuita a Gabriele di Battista, la qualità di esecuzione si rivela alquanto inferiore sia per la debole resa plastica delle figure, sia per la incoerente impostazione prospettica.

Gli unici rilievi in cui ci pare di scorgere la mano del maestro sono quelli nei pennacchi dell'arco in cui appaiono le figure dell'*Angelo* e dell'*Annunziata*, dal tipico panneggio che si ammicchia in basso in pieghe spiegazzate e angolose e dalle dita delle mani a forma di bacchette, elementi caratterizzanti, secondo il Krufft, dell'arte dello scultore (H.W. Krufft,



Gabriele Di Battista alias da Como: problemi sull'identità e le opere di uno scultore del Rinascimento in Sicilia. In "Antichità viva" 6, 1976, pp. 18-38). A questi si può assegnare, poi, tutta la decorazione dell'intradosso dove le paffute e tondeggianti testine di cherubi molto hanno in comune con quelle del fronte del Museo Pepoli di Trapani, mentre nei rosoni è presente la stessa ornamentazione vegetale e la medesima consistenza materica di quelli inediti dell'Arco della Chiesa di S. Francesco a Ciminna – oggi purtroppo in stato di frammenti – realizzato nel 1504 proprio dai tre menzionati artisti.

L'autore delle sculture del fregio sembra essere invece maestro attento più alla rappresentazione dei valori narrativi che alla resa qualitativa degli episodi raffigurati nei quali il racconto agiografico è tradotto in forme estremamente semplificate, in un linguaggio a tratti ingenuo e popolare (si vedano le gustose notazioni realistiche nella rappresentazione dei demoni raffigurati secondo una iconografia di stampo medievale) carico di inflessioni arcaizzanti. Pienamente documentata è invece l'autografia dell'altare di S. Giorgio, eseguito tra il 1520 e il 1526 dallo scultore Antonello Gagini che, su esplicita richiesta del console della "Nazione" genovese, riproporrà il modello dell'altare – andato purtroppo distrutto – da lui stesso realizzato, tra il 1518 e il 1519, a cornice del tanto celebrato *Spasimo* di Raffaello nella Chiesa dei Padri olivetani.

Due colonne finemente decorate a grottesche, affiancate da paraste con tre tondi per lato recanti mezzi busti di santi fortemente aggettanti e sormontate da un fregio continuo con tralci vegetali, al di sopra del quale è un rilievo con la Madonna con Bambino, incorniciano, nel nostro caso, il grande riquadro centrale raffigurante la nota leggenda di S. Giorgio che uccide il drago.

Qui la composizione, tutta costruita su più piani prospettici, tende a

ricreare attraverso le differenti modulazioni del rilievo, l'illusione della distanza e della profondità spaziale. Si va da un primo piano fortemente ravvicinato e plasticamente ben definito, costituito dall'immagine del drago e dal gruppo equestre, a quelli sempre più digradanti fino al rilievo bassissimo, quasi uno stacciato, dello sfondo di paesaggio dove sottili vibrazioni luministiche determinano, assieme alla originaria coloritura dovuta al pittore Antonello Crescenzo, un sorprendente effetto pittorico e chiaroscurale. Si potrebbe affermare che lo scultore abbia voluto riprodurre mediante il riquadro marmoreo, quel singolare risultato d'insieme, costituito dal felice accostamento di pittura e scultura, quale doveva apparire nell'altare dello *Spasimo* di Raffaello. Non a caso infatti Antonello, nel realizzare la sua opera, trae ispirazione dal dipinto di uguale soggetto eseguito nel 1470 dal pittore spagnolo Pedro Nisart nel quale compare, così come nell'episodio scolpito, la città di Palma de Maiorca (D. Malignaggi, *Le sculture di Antonello Gagini per i pisani nella chiesa di S. Cita* in "Immagine... cit. p. 435). Questo anzi verrebbe a motivare, in uno scultore dalla plastica già pienamente rinascimentale, la particolare impostazione del modulo iconografico, ancora memore di certe soluzioni compositive e formali di derivazione tardo-gotica. Nessuna concessione al pittoricismo è invece nei mezzi busti di santi scolpiti nelle paraste, che emergono con particolare vigore ed evidente forza plastica da un fondo prospetticamente definito da una doppia fila di rosoni, tanto da far presupporre, da parte di Antonello, la conoscenza del pieno Rinascimento centro-italiano e della figuratività artistica romana – apparse attraverso la vasta circolazione di stampe – che lo porterà, intorno al terzo decennio della sua attività, a sviluppare una "visione prospettica" e una "tensione dinamica" del tutto nuove

rispetto alle opere precedenti. Un confronto con le sculture dell'Altare di S. Cita (1516), unico complesso scultoreo e architettonico di grandi proporzioni giunto pressoché integro, dà chiaramente la percezione visiva della distanza – non certamente temporale – che intercorre tra i due manufatti. Appaiono infatti superati nell'altare dei genovesi tutti quegli elementi, ancora presenti in S. Cita, derivati dalla scultura isolana tardo-quattrocentesca di ascendenza lombarda quali la simmetrica suddivisione in riquadri, l'impostazione prospettica scrupolosamente frontale e un certo rigore formale di lontano ricordo lauranesco. Una vigorosa sintesi plastico-spaziale anima invece i santi dell'altare di S. Giorgio rappresentati in una lieve, ma al contempo dinamica, torsione laterale ingentilita tuttavia da un rincorrersi di ritmi curvilinei e da un morbido espandersi e contrarsi delle superfici, segni inequivocabili, quest'ultimi – ancor più evidenti nelle opere eseguite da Antonello nella tarda maturità – di un'arte nella quale si annidano già le radici di quello che sarà definito con il nome di "manierismo gagnesco".

San Francesco: e il restauro continua...

Di nuovo a San Francesco. La grigia coltre che ammantava le superfici interne della Basilica Franciscana sta lentamente lacerandosi, cedendo all'ostinata volontà dell'Associazione "Salvare Palermo", unita anche in quest'occasione al World Monument Fund, di ridare luce all'immenso patrimonio scultoreo contenuto nelle monumentali murature.

Ancora una volta mi si offre la straordinaria opportunità di essere l'esecutrice di tale volontà: curare il restauro della Cappella di S. Ranieri.

Ma questa volta si tratta di marmo poiché marmo bianco è la materia scolpita da Giovanni Di Battista per realizzare l'arco di proscenio della Cappella agli inizi del XVI secolo; e

marmo bianco è la materia che Antonello Gagini ha plasmato per realizzare l'altare dedicato a S. Giorgio nel 1526.

Non mi soffermerò a lungo nel descrivere in che stato apparisse l'opera prima del restauro, poiché tali sensazioni sono purtroppo ancora facilmente apprezzabili scorrendo lo sguardo sul contesto immediatamente limitrofo all'intervento. Sarà mio compito, invece, descrivere in maniera analitica le cause e gli effetti di tale stato.

Indagine sullo stato di conservazione

L'analisi dello stato di fatto ha identificato, tra i principali fenomeni di degrado, due distinti gruppi: il primo relativo al deterioramento della pietra determinato da fattori naturali, il secondo causato da fattori di natura antropica.

Si considerano fenomeni di degrado naturale: il deposito compatto di colore scuro, prodotto dall'accumulo di polveri, che ricopriva uniformemente la superficie scultorea alterandone la cromia originaria; le scagliature, le

lesioni e la decoesione della parte corticale del manto scultoreo, localizzate sulle porzioni basamentali dell'arco e sulle superfici laterali dell'altare, provocate dall'umidità di risalita capillare e/o d'infiltrazione, per il fenomeno della veicolazione dei sali solubili e successiva loro cristallizzazione (cosiddette

efflorescenze saline).

Vengono considerati fenomeni di natura antropica, invece, tutte quelle alterazioni subite dal manufatto nel corso della sua esistenza ad opera dell'uomo, anche nel meritevole tentativo di tutelare l'opera ma con restauri realizzati con metodologie e materiali non idonei alla conservazione.

stuccature, integrazioni e sigillature realizzate, in epoche passate, con metodologie improprie e con malte incompatibili con il marmo, composte in alcuni casi da resina epossidica in altre addirittura da cemento. Tali opere, apparendo oltretutto loro stesse deteriorate, deturpavano esteticamente l'apparato scultoreo coprendone parti originarie del modellato.

Particolare attenzione ha meritato lo studio, nella sua fase analitica, della parete di fondo dell'altare contenente il gruppo marmoreo di S. Giorgio nell'atto di uccidere il drago e liberare la Principessa. Le prime analisi visive non avevano consentito

l'individuazione di stratificazioni di colore e di doratura che invece erano presenti sulla superficie e che si sono potute identificare soltanto in corso d'opera, ad una più attenta osservazione ravvicinata.

Il risultato dei saggi di pulitura di tali zone è stato alquanto insoddisfacente rendendo necessaria, pertanto,

l'esecuzione di

analisi tecnico-scientifiche per il riconoscimento della componente materica delle stratificazioni. Il primo esame è stato eseguito direttamente in situ mediante il video-microscopio portatile a fibre ottiche, che ha consentito un'analisi visiva di tutta la superficie (ingrandimenti microscopici 50x) e la registrazione delle immagini più

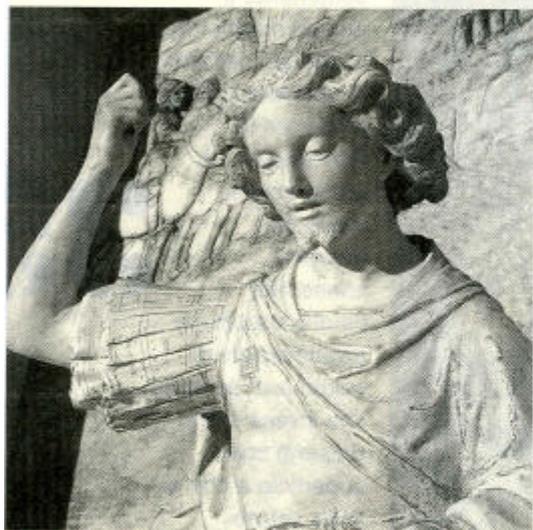


Chiesa di S. Francesco d'Assisi - Antonello Gagini, 1526, altare di S. Giorgio, pannello centrale

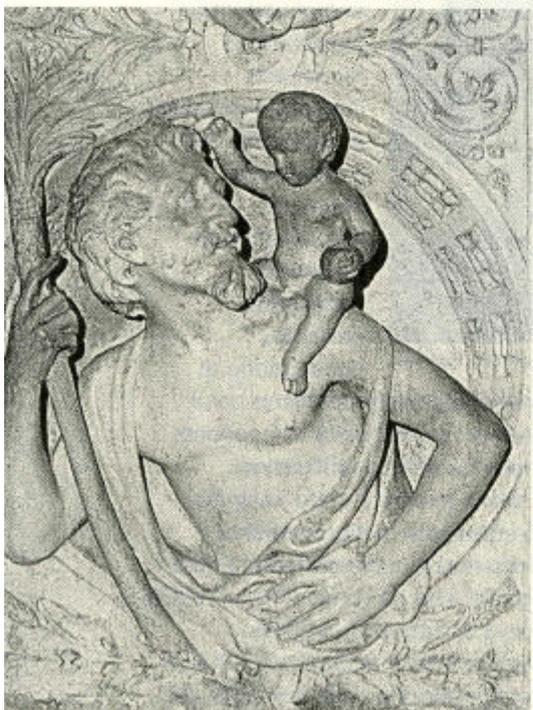
Così l'altare di S. Giorgio, smontato e rimontato più volte (l'attuale collocazione risale al 1975), presentava sulla superficie scultorea una patina giallastra dovuta all'invecchiamento dei protettivi usati in passato. Sulla stessa superficie scultorea sono state individuate, oltre che fratture di lieve entità, anche alcune vecchie



Chiesa di S. Francesco d'Assisi
Particolari del pannello centrale e della figura del Santo



Medaglione con la figura di S. Sebastiano



significative in VHS.

L'analisi al video-microscopio ha evidenziato tre diverse stratificazioni: una a diretto contatto con la superficie marmorea, formata da uno strato pittorico ricoperto da un film protettivo e riconosciuta come originaria; la seconda composta solo da un film protettivo, è stata ritenuta successiva alla precedente ma sempre cinquecentesca; la terza, non presente su tutta la superficie, è stata identificata come pittura ad olio di epoca successiva.

In seguito, sono stati prelevati quattro campioni in polvere per l'esecuzione delle analisi dei pigmenti, del materiale organico e delle componenti mineralogiche degli strati. Il risultato delle indagini (spettrofotometria in infrarosso) è stato alquanto sorprendente poiché ha individuato diversi composti organici di natura animale e vegetale (colla Zurigo, sandracca, caseina) insieme a composti inorganici (carbonato di calcio, ossalati di calcio). Ciò ha reso possibile attribuire alla presenza di alcuni elementi insolubili e alla carbonatazione formatasi tra gli strati, la resistenza incontrata inizialmente in fase di pulitura. Le ultime analisi qualitative e semiquantitative sono state offerte dal Dott. G. Fustaino (S.I.R.A.M.) ed eseguite in cantiere con uno spettrometro portatile che ha consentito analisi diffrattometriche e di fluorescenza a raggi X in tempo reale e in maniera non distruttiva. Le indagini hanno identificato tracce di cobalto nel pigmento giallo presente tra le pieghe della veste di S. Giorgio e nel pigmento verde del succello del pannello, consentendo di datare l'intervento pittorico al XIX secolo¹. Anche la doratura sulla figura del Santo, realizzata con ossidi metallici, potrebbe non essere originaria; le indagini invece della doratura sulla veste della Principessa hanno rilevato la presenza di nichel, molto in uso nel cinquecento per imitare l'oro zecchino.

¹ Il cobalto viene utilizzato come componente pittorica soltanto nel XIX secolo.

L'intervento di restauro

La prima operazione di restauro ha previsto l'asportazione del materiale incoerente mediante pulitura a secco; a ciò è seguita la rimozione meccanica delle vecchie malte con l'utilizzo di strumenti di precisione quali il bisturi, il microscalpello e il microtrapano.

Il successivo intervento di pulitura delle superfici marmoree è stato eseguito mediante impacchi di materiale assorbente e acqua deionizzata, integrato da un'azione meccanica con l'ausilio di bisturi e spazzolini. Per le parti più resistenti è stata utilizzata una soluzione acquosa di carbonato d'ammonio al 5-10%.

La scelta metodologica più idonea per la pulitura della parete policroma dell'altare è stata quella di eseguire un intervento prevalentemente meccanico (bisturi, micromotore, etc.) coadiuvato da impacchi di materiale assorbente e soluzioni ad azione solvente, che ha consentito una delicata e graduale asportazione delle stratificazioni. In seguito si è reso necessario effettuare una riequilibrio cromatica dell'intera parete con l'ausilio di colori ad acquerello. Il consolidamento delle parti decoese è stato un intervento consistito nell'impregnare la pietra con un prodotto organico², applicato a pennello "fino a rifiuto".

Gli incollaggi sono stati realizzati con resina epossidica, la stuccatura delle lesioni e l'integrazione delle lacune con malta composta da polvere di cellulosa, calce aerea o idraulica, polvere di marmo, resina acrilica³ e pigmenti naturali.

La protezione finale dei marmi è stata eseguita con cera microcristallina diluita in petrolio bianco e stesa a tampone mentre la parete di fondo dell'altare è stata invece protetta con resina acrilica⁴.

Serena Bavastrelli

² Silicato d'etile - Waker OH.

³ Primal AC 33.

⁴ Paraloid B 72 al 5%.