

A close-up photograph of a Venetian political sculpture, likely a bust of a Venetian nobleman. The sculpture is set against a background of gold leaf with a cracked, aged texture. The sculpture's face is rendered in a realistic style, with a prominent nose and a slight smile. It is adorned with a blue and orange headpiece and a green and gold beaded necklace. The text is overlaid on the upper left portion of the image.

L'ORO, LA SANTITÀ E LA GLORIA

Il restauro dei polittici veneti
del Museo Castromediano

a cura di Brizia Minerva

L'ORO, LA SANTITÀ E LA GLORIA

Il restauro dei polittici
veneti del Museo
Castromediano

A CURA DI
Brizia Minerva

TESTI DI

Llucia Bosch Rubio
Mario Cazzato
Luigi De Luca
Andrea Fiore
Ianuaria Guarini
Gaetano Martignano
Davide Melica
Brizia Minerva
Chiara Puglisi
Luisa Rosato

PROGETTO GRAFICO
E IMPAGINAZIONE
Donata Bologna

EDITING

Giorgia Aprile
Basel Sai

CREDITI FOTOGRAFICI

Raffaele Puce, Museo
Castromediano, Lecce
Fototeca Soprintendenza
Archeologia, Belle Arti
e Paesaggio per la città
metropolitana di Bari
Museo Civico *Pietro
Cavoti*, Galatina
Pinacoteca Metropolitana
di Bari *Corrado Giaquinto*

RESTAURO DEI POLITTICI

**Ianuaria Guarini,
Gaetano Martignano**
Restauratori

Brizia Minerva
Direzione tecnica,
Museo Castromediano

Chiara Puglisi
Funzionario restauratore
conservatore,
Alta Sorveglianza
Soprintendenza ABAP,
Lecce, Brindisi e Taranto

COMUNICAZIONE

**Donata Bologna
Lorenzo Madaro**

SEGRETERIA ORGANIZZATIVA

**Marcella Nuzzo
Loredana Pezzuto
Salvatore Viva**

in copertina

Lorenzo Veneziano e aiuti,
Madonna dell'umiltà, scomparto del
registro centrale, [politico di San
Giovanni Evangelista], 1370 circa,
Lecce, Museo Castromediano,
particolare

pp. 10-19

Antonio e Bartolomeo Vivarini con
aiuti, [politico di *Galatina*], terzo
quarto del XV secolo, Lecce, Museo
Castromediano, particolari di
*Madonna in trono, San Nicola, Santa
Caterina d'Alessandria, San Girolamo*

L'ORO,
LA SANTITÀ
E LA GLORIA

Il restauro dei polittici veneti
del Museo Castromediano

a cura di
Brizia Minerva

Nel 1838 Gustave Flaubert scriveva che “se c'è sulla terra e fra tutti i nulla qualcosa da adorare, se esiste qualcosa di santo, di puro, di sublime, qualcosa che asseondi questo smisurato desiderio dell'infinito e del vago che chiamano anima, questa è l'arte”. Proprio perché epifania del nostro spirito, il rapporto di ciascuno di noi con un'opera d'arte, e in generale con ogni esperienza artistica, non deve mai essere passivo, di mera contemplazione, ma pienamente esperienziale e fatto di interazione, affinché produca i suoi benefici sui singoli e sulla comunità.

Il compito di dar vita a queste esperienze formative è oggi più che mai dei musei, non più intesi come vecchie casseforti dell'arte, a beneficio di soli studiosi e intellettuali, ma come laboratori della cultura, sempre aperti, inclusivi, in costante movimento e capaci di soddisfare concretamente le esigenze culturali dei cittadini.

In quest'ottica di totale condivisione dell'arte con i cittadini, si è inserito il cantiere di restauro dei due polittici di Scuola Veneta aperto al pubblico.

I laboratori aperti infatti, hanno accolto ogni giorno studenti, turisti, cittadini e semplici curiosi col desiderio di conoscere la pittura di grandi maestri e la meticolosa arte del restauro direttamente dai professionisti al lavoro sulle opere.

Questo nuovo approccio al pubblico ha anche permesso di trovare sempre maggiori sinergie e dialogo tra le Istituzioni e le realtà private, che contribuiscono in maniera fattiva al sostegno del nostro patrimonio culturale; in questo caso siamo molto grati a Banca Popolare Pugliese per il supporto all'intervento di restauro.

Queste pagine vogliono documentare il percorso fatto fin qui; aver iniziato a infrangere le barriere culturali tra gli addetti ai lavori e i visitatori e aver permesso a tutti di partecipare alla parte operativa delle attività museali è motivo di grande soddisfazione, e ancor più perché è solo preludio ad altre iniziative analoghe, che ci auguriamo possano formare sempre più cittadini partecipi e consapevoli dell'immenso patrimonio che abbiamo ereditato e di cui siamo tutti chiamati a esserne custodi.

Loredana Capone

Assessore all'Industria Turistica e Culturale
della Regione Puglia

La storia di una comunità è scritta sulle testimonianze che gli eventi e le vicissitudini hanno lasciato durante i secoli, segni delle attività che hanno contraddistinto un territorio.

Recuperare, conservare e valorizzare queste testimonianze, sottrarle all'ingiuria del tempo, vuol dire contribuire a indicare alle giovani generazioni i valori e le caratteristiche di una storia che non deve interrompersi. Significa anche supportare un settore che continua ad avere un valore economico sempre crescente. Sono queste le motivazioni principali che hanno spinto la Banca Popolare Pugliese ad aderire all'invito lanciato, con lungimiranza ed apertura, dalla Dirigenza del Museo Castromediano di Lecce per il restauro di due Polittici di scuola veneziana, testimonianze di due epoche di influenze e di legami tra la storia della Serenissima Repubblica di Venezia e quella del Salento, sulla direttrice adriatica che per secoli ha visto i galeoni veneziani comandare e sviluppare i traffici tra Oriente e Occidente.

La funzione sociale di una banca del territorio, quale vuole essere la Banca Popolare Pugliese, si sostanzia e si caratterizza anche attraverso questo tipo di interventi che restituiscono alla comunità parte del valore e della fiducia che la stessa comunità affida alla banca nell'ambito delle sue attività economiche. Il resto lo ha fatto l'intelligente istituzione, da parte del Ministero della Cultura, sin dal 2014, della legge denominata "Art Bonus", uno strumento che agevola, sotto forma di credito di imposta, le erogazioni in denaro per interventi di manutenzione e restauro di opere d'arte, come nel caso specifico dei due Polittici del Museo Castromediano.

Questa istituzione è uno scrigno di tesori artistici e storici che la Regione Puglia e la stessa dirigenza del Museo, stanno cercando di aprire ulteriormente alla fruizione moderna di un pubblico sempre più vasto, facendolo diventare un punto di riferimento centrale della diffusione della cultura e della storia del Salento.

Da qui la necessità che a questa iniziativa possano seguirne altre di pari importanza, capaci di portare all'attenzione dei visitatori ulteriori testimonianze di cui sono ricchi gli ambienti e gli archivi del Museo.

Questo darebbe ulteriore incentivo ad un'attività sempre più importante economicamente, che si legherebbe direttamente, se adeguatamente supportata dai moderni mezzi di diffusione di massa, al turismo che da qualche anno, grazie alle campagne promozionali dell'Amministrazione Regionale e di quelle locali, ha fatto della Puglia una delle mete più importanti del nostro Paese, riconosciuta anche in campo internazionale. Perché questo succeda è auspicabile che gli imprenditori e le aziende più aperte e lungimiranti del nostro territorio, possano seguire l'esempio della Banca Popolare Pugliese, partecipando da protagonisti a questo nuovo "Rinascimento", attraverso un supporto economico che dovrebbe dare nuovo slancio alla narrazione dei momenti più importanti della storia del Salento, contribuendo al recupero e alla valorizzazione delle testimonianze che sottolineano il ruolo avuto da questo territorio nello sviluppo del nostro Paese.

Vito Primiceri

Presidente Banca Popolare Pugliese

Il Restauro del patrimonio storico artistico, occasione di conoscenza divulgazione e valorizzazione. L'attività istituzionale di controllo e vigilanza sul restauro dei due polittici che la Soprintendenza, anche in questa occasione, ha svolto nel corso dei lavori si è trasformata in una eccezionale occasione di narrazione e conoscenza di due opere di inestimabile valore nel panorama dell'arte rinascimentale italiana.

In particolare, le due opere costituiscono la materializzazione della narrazione dello stretto legame che la Puglia ed in particolare il Salento ebbe nel corso del XV secolo con l'area veneta; infatti, l'intera regione svolse il ruolo di vero e proprio snodo per i rapporti con l'Oriente, tanto da trasformare il corridoio marittimo in uno snodo di scambio culturale di notevole particolarità.

I lavori di restauro sono stati seguiti dai due funzionari restauratori in servizio presso la Soprintendenza e dall'Ispettore Onorario storico dell'arte, specificatamente esperto nell'arte rinascimentale ed in particolare sui capolavori veneti nel territorio pugliese.

Come ben illustrato dai funzionari che seguirono le diverse fasi del restauro, nei brevi contributi che seguono si espongono, in breve sintesi, le riflessioni che hanno guidato le scelte che, nell'ambito della cosiddetta Alta sorveglianza, sono state discusse e condivise con la restauratrice incaricata e col gruppo di lavoro presso il Museo Castromediano.

Il restauro dei due polittici, infatti, è divenuto occasione di un interessante confronto non solo tecnico ma soprattutto di metodo in particolare nelle scelte di cromia e finitura estetica portando ad una riflessione a più ampio raggio sull'intero contesto delle arti figurative in puglia tra il XIV ed il XV secolo, attraverso un proficuo e costruttivo dialogo tra Soprintendenza, Polo Biblio-museale di Lecce, studiosi e tecnici restauratori.

Maria Piccarreta
Soprintendente Sabap, Lecce, Brindisi e Taranto

Il dialogo tra istituzioni rappresenta il futuro anche nell'ambito della gestione del patrimonio culturale. In questi anni lo abbiamo sperimentato nella collaborazione virtuosa stabilitasi tra Provincia di Lecce e Regione Puglia. Frutto di questa collaborazione è lo straordinario restauro dei Polittici Veneti, opere fondamentali della collezione storico artistica del Museo Castromediano. Grazie alla collaborazione della Banca Popolare Pugliese nell'ambito del programma Art Bonus si è potuto scrivere un importante capitolo della storia della tutela della cultura e dell'arte del territorio.

La scelta di rendere fruibile il cantiere di restauro ha permesso a migliaia di cittadini di interagire con questi due capolavori delle collezioni permanenti, di dialogare con restauratori ed esperti e di apprendere i complessi processi che da oggi ci consentiranno di ammirarli ancor di più nel nuovo allestimento.

Giorno dopo giorno il Museo realizza il sogno del suo fondatore, Sigismondo Castromediano, patriota e grande amante dell'arte e della storia del suo e quindi del nostro territorio. E lo sviluppa in una chiave contemporanea, sempre più aperta alle esigenze di nuove fasce di pubblico desiderose di partecipare con una forma attiva alla "vita" del Museo. Grazie quindi a chi ha partecipato a questo progetto e a chi l'ha reso possibile.

Stefano Minerva
Presidente della Provincia di Lecce





L'ORO, LA SANTITÀ E LA GLORIA

Il restauro dei polittici
veneti del Museo
Castromediano

Sommario

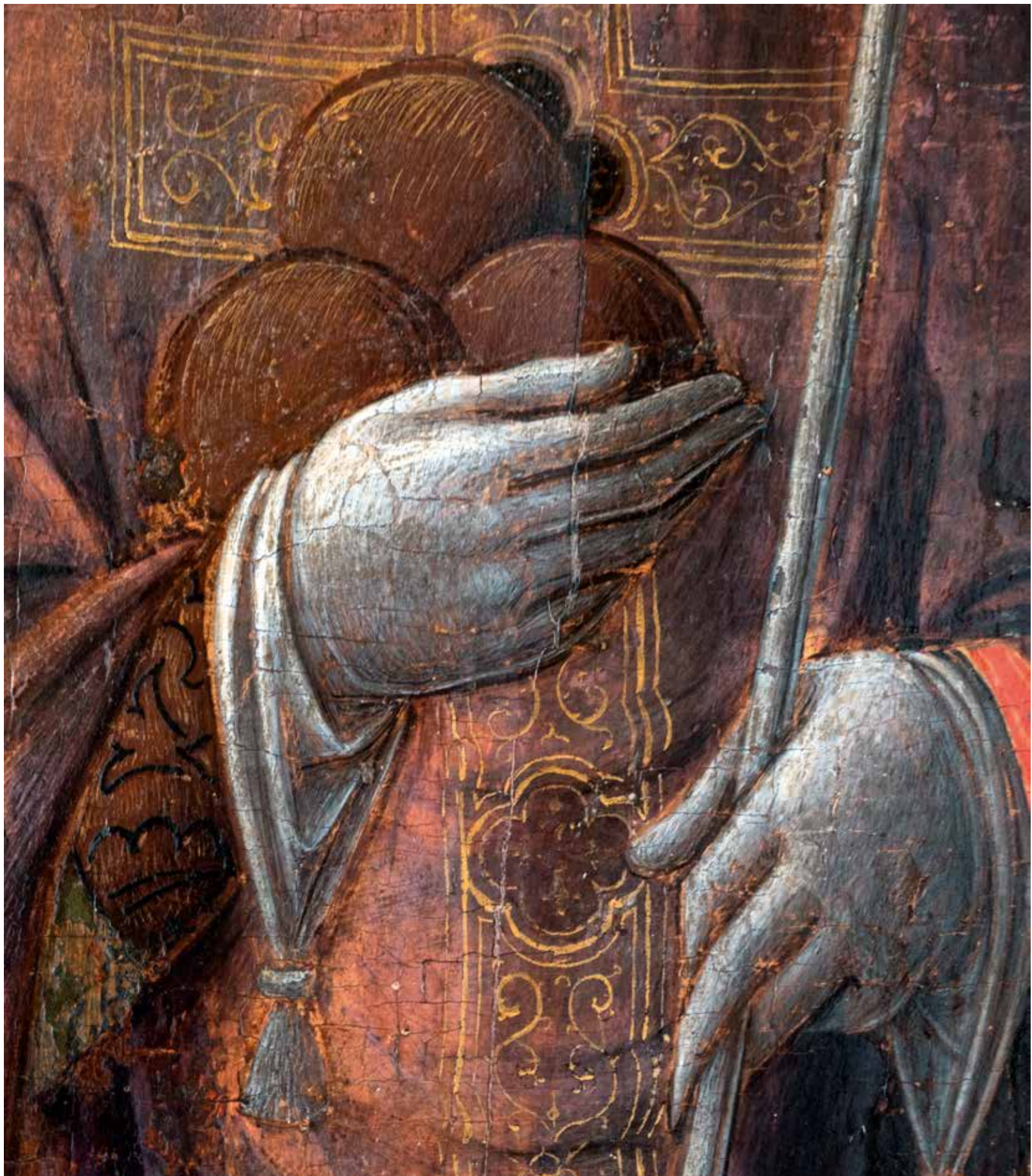
- 21 LA LINEA ADRIATICA DELL'ARTE
Luigi De Luca
- 33 L'ORO, LA SANTITÀ E LA GLORIA
Il restauro dei polittici veneti del Museo
Castromediano
Brizia Minerva
- 77 UNA POLEMICA OTTOCENTESCA SU UN
POLITTICO TRECENTESCO
Mario Cazzato
- 99 LE SCELTE METODOLOGICHE D'INTERVENTO
Chiara Puglisi
- 101 L'INTERVENTO DI RESTAURO
Ianuaria Guarini, Gaetano Martignano
- 121 LE INDAGINI SCIENTIFICHE
Davide Melica, Lluçia Bosch Rubio
- 129 ALCUNE RIFLESSIONI SULLA PITTURA VENETA
IN PUGLIA
Andrea Fiore
- 132 IL RESTAURO DEL PATRIMONIO E L'ATTIVITÀ
DELLA SOPRINTENDENZA
Luisa Rosato
- 141 Bibliografia

















LA LINEA ADRIATICA DELL'ARTE

Luigi De Luca

Se guardiamo dalla prospettiva del mare, le antiche rotte e i nuovi approdi fanno dell'Adriatico un paesaggio culturale omogeneo.

Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti, *San Girolamo*, scomparto del registro superiore, [*politico di Galatina*], terzo quarto del XV secolo, Lecce, Museo Castromediano, particolare

pp. 22-23

Niccolò Germano, Johan Schnitzer di Armshein, incisore, Leonardo Holler, editore, Incisione in legno, mm 355x540 (465 lato minore del trapezio), Ulma, 1482

Alla costruzione di questo paesaggio unico ha contribuito sicuramente la geografia facilitando gli spostamenti, i traffici, gli scambi, i commerci, i conflitti e le alleanze, ma un contributo decisivo lo ha dato anche l'arte che degli eventi storici e politici ne porta l'inevitabile riflesso¹. In particolare tra il Basso Medioevo, gli albori del Rinascimento e fino all'Illuminismo, sull'Adriatico come in tutta Europa l'uso dell'arte e della cultura nella politica estera era una prassi consolidata.

Nelle società dell'epoca, l'arte è una delle componenti delle strategie di auto rappresentazione e di costruzione del prestigio di una corte, di un casato, come di un ordine religioso. Il presti-



HISTRIA

CLONIA

ITALIA

Georgia

Capri

Phoca

Tomis

Thrace

Cyrenaica

MARE MEDITER

Cos

SARDINIEPS



habitates in hoc anno
linea di latitudinis 45-14 2

Clima sextum

habitates in hoc
partes terre diestri
latitudinis 45-14 2

habitates in hoc
latitudinis 45-14 2
Clima quintum

habitates in hoc
latitudinis 45-14 2

MARE VENETVM

MARE ADRIATICVM

MARE ADRIATICVM

SICILIA PARS

ANCONA

NAPOLI

LIVORNO

INTRA VILO

CEPRICA

PILEGOLA
PIANCA

PISA

PISTOIA

ARENZANO

LIVORNO

PISTOIA

STADI

ALICUR

ALICUR

ALICUR

ALICUR

ALICUR

ALICUR

ALICUR

ALICUR

ALICUR

ALICUR

ALICUR

ALICUR

ALICUR

ALICUR

ALICUR

ALICUR

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

TRIVISI

gio si costruisce sul lusso, le opere d'arte sono una componente essenziale del lusso per le corti come per le curie. Regnanti, principi e prelati si contendevano quadri, sculture, libri rari, arredi, tessuti, e reperti archeologici a suon d'oro e di avventurose congiure internazionali. Sull'Adriatico erano le botteghe venete a godere del massimo prestigio artistico e a dettare le regole del gusto. Venezia, come ci ricorda Fabio Isman, era la terza più importante e popolata città d'Europa dopo Parigi e Napoli; la "Wall Street del Mediterraneo"².

Nella cultura artistica che per comodità continuiamo a chiamare veneta, confluivano influenze bizantine, gotiche, rinascimentali e poi barocche ma che lungo la via Adriatica assumevano connotazioni artistiche originali in cui Oriente e Occidente si fondevano senza soluzione di continuità. Non era raro infatti, in quella vera e propria "fabbrica della cultura" che era Venezia in quei secoli, trovare all'opera, accanto agli artisti veneziani, pittori dalmati, greci, serbi, albanesi. Per capire fino in fondo l'Adriatico non si può prescindere da una visita alle chiese, basiliche e cattedrali che si affacciano sulle sue sponde e che testimoniano «una concentrazione d'arte forse unica nel Mediterraneo»³.

In questo contesto, la facilità degli spostamenti e la generosità di facoltosi committenti, condussero fin nelle chiese di Galatina e di Lecce e infine nella collezione storico artistica del Castromediano due delle opere più rappresentative degli intensi rapporti tra Venezia e la Puglia: il polittico di Lorenzo Veneziano e aiuti, ancora impregnato di cultura bizantina ed il polittico dei Vivarini annunciante già il gusto rinascimentale.

Possiamo solo provare ad immaginare come quelle opere siano giunte in Puglia. Probabilmente grazie alla generosità di qualche nobile casato, di qualche ricco mercante in cerca di indulgenze, o più probabilmente grazie a qualche confraternita laicale fulcro della committenza artistica dell'epoca tra l'una e l'altra sponda dell'Adriatico.

L'arte era un modo per affermare una visione del mondo quale riflesso dell'ordine divino, in particolare quello degli ordini francescano e domenicano che popolavano le rive dell'Adriatico. Ma anche le rappresentazioni del mondo e dell'ordine divino di cui i polittici furono sicuramente straordinario strumento di propaganda, sono soggette ai tempi e ai rivolgimenti della storia. Infatti quando il Castromediano li acquisì al patrimonio della

Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti, *Sant'Antonio Abate*, scomparto superiore, [polittico di Galatina], terzo quarto del XV secolo, Lecce, Museo Castromediano, particolare



Provincia di Terra d'Otranto i due polittici erano ridotti piuttosto male. Più volte sono stati oggetto di restauro nell'arco di oltre un secolo della loro permanenza presso il Museo. Restauri che, a più riprese, hanno cercato di coprire le offese del tempo e dell'incuria. La finalità di questo ultimo intervento era dichiarata già nella fase progettuale: recuperare la bellezza dei toni e dei tratti originari sotto le evidenti mascherature dei restauri precedenti. Un lavoro di sottrazione che ha svelato più di quanto gli stessi restauratori si attendessero. Un levare di strati che è coinciso con un recupero di dati, di informazioni e di senso.

La rimozione delle ridipinture sovrastanti l'originale, delle stuccature incongrue, delle vernici alterate e ossidate hanno messo in luce la materia pittorica autentica, anche se molto lacunosa nel polittico di Galatina, che ha consentito di confermare ipotesi attributive, interpretazioni e letture critiche.

Un restauro quello eseguito da Ianuaria Guarini e Gaetano Martignano, che è stato anche, come sempre avviene quando è svolto con rigore scientifico e metodologico, un modo per entrare nella materia dell'opera, un approfondimento di conoscenza che ha sollecitato confronti e connessioni con altre opere e con il tempo e la cultura di cui i polittici sono espressione. Un modo per portare l'attenzione su un particolare momento dell'arte nel Salento tra Gotico e Rinascimento le cui scarse e frammentarie testimonianze sono sopraffatte dalla straripante epoca barocca.

Sia le iscrizioni sugli antichi legni nella parte posteriore dei polittici, che gli sfregi sui volti dei santi sul polittico del Vivarini, o le analisi non distruttive condotte sull'opera del Veneziano, le indagini sui materiali utilizzati e le tecniche adoperate dall'artista nella decorazione dell'oro e delle stesure pittoriche, aprono scenari nuovi d'interpretazione e di studio sulle due opere, la loro storia il loro rapporto con la società, con la committenza, la loro funzione rispetto ai cambiamenti delle epoche del gusto e della visione del mondo. Cambiamenti che hanno trovato il loro riflesso nell'arte, nella letteratura, nella musica di questo vero e proprio giacimento di storie comuni, antiche e contemporanee, che è il mare Adriatico, un mare che ha "più storia che geografia", constata efficacemente Egidio Ivetic.

Di questa storia il Museo Castromediano si è fatto testimone ponendosi dalla prospettiva del mare.

Antonio e Bartolomeo
Vivarini con aiuti,
Sant'Antonio Abate,
[polittico di Galatina],
particolare





Da questa prospettiva il Salento appare soprattutto terra di approdi: a volte voluti, a volte subiti, a volte casuali, a volte forzati. Francesco Gabrielli, l'insigne islamista di origine Salentina, amava ricordare, attraverso i ricordi del padre Giuseppe, come «nella piccola Otranto (...) si vedevano approdare Albanesi, Greci e Turchi in costume nazionale»⁴.

Mentre la storia recente, in particolare la politica colonialista e imperialista di fine ottocento e inizio novecento, aveva trasformato le due sponde in quelle di "due opposti continenti" provocando «la perdita di un patrimonio di legami etnici, economici, linguistici, religiosi, rituali che la natura aveva messo a portata di mano e che una storia millenaria aveva annodato e consolidato»⁵.

Nel bene e nel male è da questa via, dalla via Adriatica che uomini, beni, idee, culture, idiomi, sono giunti sulle rive del Salento; ne sono testimonianza vivente l'archeologia ed il patrimonio storico artistico racchiuso nel Castromediano come in tanti piccoli e grandi musei e chiese del Salento e della Puglia. I Polittici del Vivarini e del Veneziano rappresentano due delle testimonianze più alte ed eloquenti che riconsegniamo alla collettività dopo un fondamentale intervento di restauro.

Sia il restauro che questo volume, che lo documenta, lo si deve alla illuminata generosità della Banca Popolare Pugliese attraverso l'intelligente uso dello strumento dell'Art Bonus.

Lorenzo Veneziano e aiuti,
Santa Margherita di Antiochia, scomparto principale,
[*polittico di San Giovanni Evangelista*], 1370 circa,
Lecce, Museo Castromediano, particolare

1 ISMAN 2000.

2 DE LUCA 2010.

3 IVETIC 2019.

4 COLELLA TOMMASI 2002.

5 *Ibid.*





Lorenzo Veneziano e aiuti,
[politico di San Giovanni
Evangelista], 1370 circa, Lecce,
Museo Castromediano



L'ORO, LA SANTITÀ E LA GLORIA

Il restauro dei polittici veneti del Museo Castromediano

Brizia Minerva

I due polittici veneti sono le prime opere pittoriche ad essere acquisite dal Museo Provinciale Sigismondo Castromediano, istituito nel 1868¹.

Lorenzo Veneziano e aiuti, *Santa Margherita d'Antiochia*, scomparto del registro principale, [polittico di *San Giovanni Evangelista*], 1370 circa, Lecce, Museo Castromediano, particolare

p. 34 I due polittici e la *Madonna dell'umiltà* in una sala del Museo Castromediano nella prima sede presso palazzo dei Celestini a Lecce

Giunti per vie commerciali connesse alla rotta veneto-adriatica, appartennero rispettivamente al convento leccese delle benedettine di San Giovanni Evangelista ed alla chiesa di Santa Caterina d'Alessandria di Galatina, fino alla segnalazione del barone Francesco Casotti che, membro della Commissione Conservatrice per i Monumenti Storici e di Belle Arti di Terra d'Otranto, dopo averli scoperti in stato di abbandono negli stessi monasteri ne propose l'acquisto, nel 1871 e nel 1872, al Museo Provinciale di Lecce. Il polittico delle monache benedettine fu pagato la considerevole cifra, per l'epoca e per lo stato di degrado in cui si trovava, di 637,50 Lire, come si evince dal



resoconto del Museo del 1871, in cui tale spesa viene indicata per «una gran tavola dipinta avente 17 figure, dorature ed intagli lavorati del XII secolo»². Fu una donazione, invece, il polittico proveniente dal convento francescano di Santa Caterina d'Alessandria, come scrive il Castromediano nella *Relazione* del 1872 «La tavola galatinese trovasi già nel nostro Museo; e quel ch'è più, per squisita generosità di quel nobile Municipio, no venduta ma donata»³, e come attesta la sua lettera di riscontro datata 27 marzo 1873 al Sindaco di Galatina qui pubblicata⁴.



*Museo Provinciale N. 5
Risposta al foglio di 16 marzo 1873
Lecce 27 marzo 1873*



*Illustre Sig. Sindaco
Con piena soddisfazione adempio al grato dovere di rendere a codesta Onorevole Giunta Municipale le dovute grazie a nome della intera Commissione del dono fatto al Museo Provinciale del dipinto in tavola di cui è parola nella pregiata lettera di V. S. Ill.ma in margine notata.*

Nello stesso tempo le annunzio che da parte nostra è rimasto incaricato il barone Casotti a recuperare il ritiro e il trasporto. Volendo la Commissione medesima che l'atto generoso del Municipio di Galatina non resti senza contraccambio si riserba a manifestargli i sensi della sua gratitudine in altro modo ancora che possa tornare utile a qualche opera comunale di pubblico vantaggio come a questo della chiesa, donde il detto quadro proviene.

In ordine al progetto dei lavori di conservazione del Tempio di S. Caterina la Commissione lo attende per adempiere di buon grado a quanto ha promesso.

Accetti intanto Ill.mo Sig. Sindaco l'espressione d'ossequio del sottoscritto.

L'incaricato del Museo

Duca Sigismondo Castromediano

Posti uno affianco all'altro fin dalla sistemazione nella prima sede del Museo al piano terra di Palazzo dei Celestini⁵, così come negli allestimenti successivi, i due polittici evidenziano il passaggio dal gotico internazionale di Lorenzo Veneziano (Venezia, doc. 1356 – 1372) allo spazio protorinascimentale di Antonio (ca. 1415/1420 – 1476/1484) e Bartolomeo Vivarini (ca. 1430 – ca. 1491). Entrambe le opere, insieme alla tavola raffigurante la Madonna dell'umiltà⁶, della fine del XIV secolo (attribuita al Maestro della Madonna Giovannelli, ma proveniente dalla distrutta chiesa leccese di Santa Maria del Tempio) testimoniano l'ampio raggio di diffusione in tutto il bacino adriatico dell'arte lagunare di matrice tardogotica–bizantineggiante del Trecento, fino alle più tarde importazioni della seconda metà del Quattrocento, con l'arrivo di un considerevole numero di opere venete di altissimo pregio⁷ di cui gran parte provenienti dalla bottega dei Vivarini.

Un rapporto lungo e complesso quello tra la Puglia e Venezia cui concorsero numerosi fattori non solo commerciali ma profondamente culturali i quali gradatamente, nel corso dei secoli, investirono aspetti legati alle arti figurative come all'architettura e alla scultura locale, finendo per determinare una specifica cifra che, lontana dal ritenersi un fenomeno meramente provinciale, come scrive Clara Gelao «ha tutti i titoli per essere considerato uno dei capitoli più interessanti e misconosciuti dell'intera civiltà artistica italiana in età rinascimentale e tardorinascimentale»⁸.

A partire dal XIV secolo fino alla fine del XVIII, anche se relazioni tra la Puglia e Venezia risalgono a tempi precedenti, Terra di Bari e Terra d'Otranto (che sino al 1663 comprendeva anche il versante orientale della Basilicata) con i loro porti lungo la costa adriatica, sono l'avamposto per navi cariche di merci; oreficerie, vetri e stoffe preziose, pietre e marmi, colori e tavole dipinte che Venezia importava dall'Oriente.

A muoversi, con l'olio lampante di Gallipoli e altre derrate, erano anche artisti e artigiani, come i *marangoni* veneziani specializzati nell'intaglio del legno, che si spostavano da una sponda all'altra, e con loro un grande numero di opere d'arte. E se ad essere protagonisti di questo denso traffico sono principalmente le città costiere della Puglia quali Monopoli (la prima per quantità e qualità degli arrivi), Barletta, Trani, Bari, Mola e Ostuni, Tricase e Gallipoli da qui vengono interessati anche i centri dell'entroterra come Conversano, Bitonto, paesi medi o piccoli del Salento e dell'attuale Basilicata.

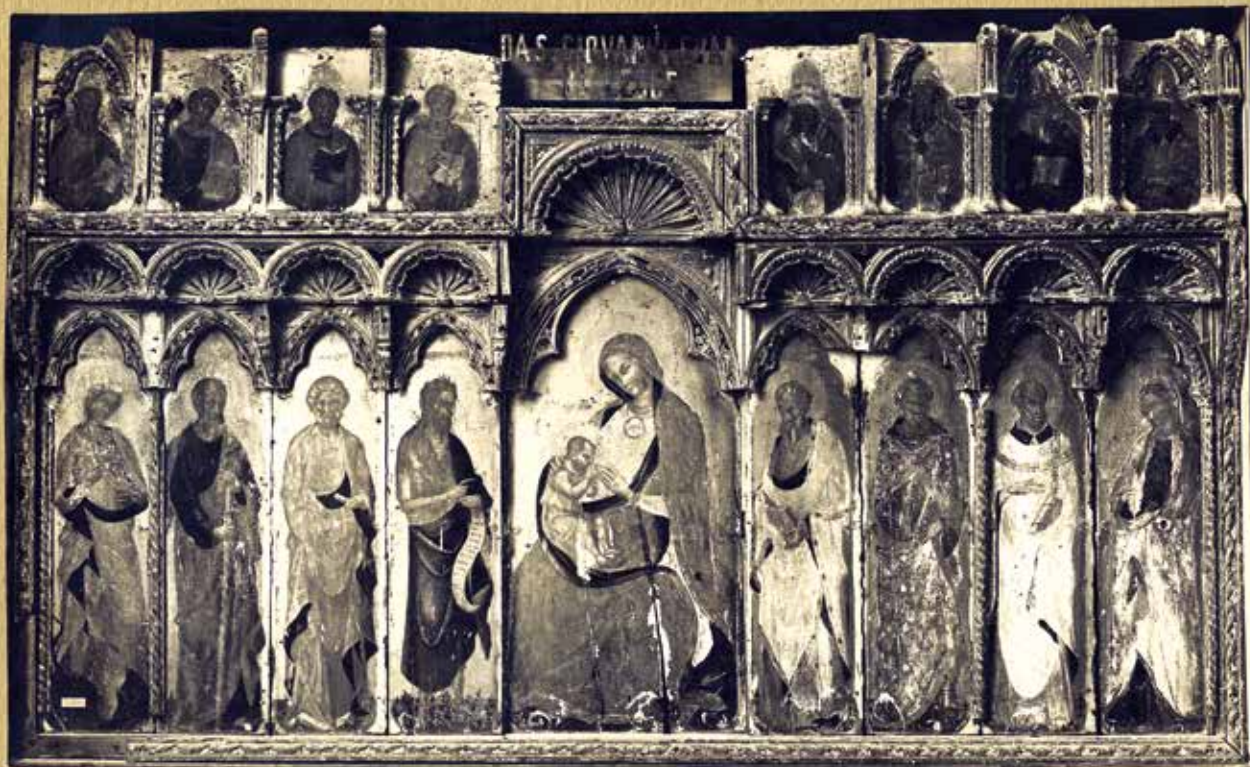
Antonio e Bartolomeo Vivarini, *Madonna in trono con il Bambino, San Benedetto e Santa Scolastica*, [trittico di Surbo], 1452-1453 circa, Bari, Pinacoteca Metropolitana "Corrado Giaquinto"



L.E.L.E. - Museo Provinciale Caroneschiasso

Sevola, ~~venuta~~ del sec. XV. Polittico - prima del restauro

Negativo
N.º
Data



Lorenzo Veneziano e aiuti, [polittico di San Giovanni Evangelista], prima del restauro del 1934, Fototeca SABAP di Bari

Negativo
No. 1000

L.E.C.E. Museo provinciale *Contramontano*
Sancta Trinitate del sec. XV. Polittico - summa del int.



Antonio e Bartolomeo Vivarini, *Madonna in trono con il Bambino, la Trinità e santi*, [polittico di Galatina], prima del restauro del 1934, Fototeca SABAP di Bari

Spesso le opere venivano richieste dai conventi appartenenti agli ordini mendicanti francescani e domenicani diffusi e ramificati nei luoghi più sperduti della regione, determinando il ricorso agli stessi artisti per via delle relazioni e la rete di scambi interconnessi. È il caso dei Vivarini le cui tavole erano commissionate da entrambe le sponde adriatiche.

Il polittico di Surbo, oggi nella Pinacoteca Metropolitana di Bari, è un esempio di come un'opera di tale prestigio costituita da ben sette scomparti, ora solo tre, attribuita ad Antonio Vivarini, fosse conservata nella piccola chiesa di Santa Maria di Aurio, così periferica e fuori mano.

In realtà le vicende, come sempre, sono più complesse di quanto appaiano. Dalla ricostruzione che fa la Gelao⁹ si è fatta l'ipotesi di un'originaria collocazione del polittico nella chiesa dei santi Niccolò e Cataldo a Lecce (in cui tra il 1179 – 1180 e il 1494 fu insediata una comunità di Benedettini neri) e di un successivo spostamento nella chiesetta d'Aurio intorno al 1776, quando la chiesa e il patrimonio in essa conservato passarono alla Santa Casa di Loreto degli Incurabili di Napoli.

Una via Adriatica della pittura che permane in Terra d'Otranto nonostante il dominio culturale e politico dei feudatari angioini quali i Brienne, gli Enghien, gli Orsini, promotori di un nuovo linguaggio figurativo che guarda a Napoli come centro propulsore della pittura giottesca a conclusione dei grandi cicli di Assisi, Firenze e Padova. Non è un caso infatti che proprio il grande polittico dei Vivarini come rileva Cassiano proven-ga «da quella chiesa di Santa Caterina di Galatina che rimane certamente, il più noto e anche irrisolto, coacervo di maestranze post-giottesche a Galatina»¹⁰. Se dunque la committenza veneziana continua a rimanere viva è a causa di una scelta culturale, condotta in primo luogo da alcuni ordini monastici che nel Trecento e per tutto il Quattrocento, si lega ancora alla tradizione e al mondo orientale rappresentato da Venezia. Una sorta di codice che è parte del patrimonio figurativo locale difficilmente alienabile e che reca un'impronta bizantina.

Indicativa da questo punto di vista è l'immediata rivendicazione di "bizantinità" suscitata dal ritrovamento del polittico del Museo proveniente dalle benedettine che il Casotti, nella discussione fatta alla Commissione Conservatrice di Terra d'Otranto, lo descrive come «prezioso lavoro dell'arte bizantina» e non ha alcuna esitazione nel definire la mano dell'autore «indubitata-

mente greca»¹¹. A sostegno di questa attribuzione indica la presenza dell'iscrizione in greco sulla sola testa della Madonna nello scomparto del registro centrale, ora illeggibile e interamente scomparsa, mentre per gli altri santi è in latino con caratteri gotici. Nella descrizione individua, sbagliando, poiché non legge bene l'iscrizione, le figure «Patriarca di Costantinopoli, San Giovanni Crisostomo, San Basilio institutore dei Monaci d'Oriente». Ovviamente la sua lettura guidata dall'idea che si trattasse di un'opera bizantina gli fa riconoscere i santi legati all'iconografia orientale¹².

Dal momento in cui la tavola viene acquistata dal Museo, scrive il Castromediano nella *Relazione* del 1873 – 74¹³, vengono a vederla diversi studiosi tra i più competenti anche il pittore Filippo Palizzi e l'ispettore del Museo di Napoli Demetrio Salazaro, il quale dopo averla dichiarata degna di un museo nazionale aggiunge «per me la credo del XIV secolo e di artista locale; poiché non ha carattere la pittura da somigliare ad alcuna scuola italiana delle altre provincie nostre; ma occorre allontanare l'idea di attribuirle a pennello bizantino, che mai furono veramente artisti e nulla diedero alla coltura moderna»¹⁴.

Tuttavia Francesco Casotti continua a perseguire i suoi convinimenti e pubblica il polittico in un opuscolo di *Archeologia, Storia ed Arti Patrie*, dato alle stampe a Firenze nel 1877 con una cromolitografia del pittore Giovanni Grassi, molto interessante poiché è il primo documento che attesta lo stato di conservazione e la struttura della cornice prima degli interventi di restauro. La pubblicazione accenderà discussioni e contese con altri conoscitori e studiosi come l'Angelucci. Il dibattito che scaturì da tali confronti fu immediato e di grande interesse storiografico come emerge dallo studio e approfondimento di Mario Cazzato in queste pagine.

Sfuggiva alla fine dell'Ottocento, la completa comprensione delle dinamiche artistiche che tra età angioina e aragonese coinvolsero il Salento in rapporto ai grandi centri di produzione artistica. Gli abbattimenti e le ricostruzioni dell'età barocca avevano in gran parte cancellato preziose testimonianze medievali. Non deve sorprendere in questo senso la mancanza di documentazione archivistica e il silenzio della letteratura artistica locale non essendo, il polittico leccese, neanche citato nella *Lecce Sacra* di G. C. Infantino del 1634. Vista da lontano la Puglia appariva come una geografia stratificata ma difficilmente comprensibile, il Salmi nei suoi *Appunti per la pittura in Puglia*¹⁵ la trova priva di un indirizzo pittorico, quasi del tutto indifferente al Rinascimento, periodo in cui accoglie

i prodotti provenienti da altre scuole, senza alcuna incidenza sulla pittura locale, dove tali opere si trovano in modo del tutto casuale. Fino alle esplorazioni condotte dal Frizzoni nel 1914, il quale ebbe a dire «piuttosto curiosamente» commenta Cassiano¹⁶, «che nulla a dir vero ci sia da poter essere ascritto all'arte veneta»¹⁷.

Nel 1872, riporta nelle sue Relazioni il Castromediano, Felice Casotti presenta alla Commissione una nuova proposta che ha come oggetto l'acquisto della tavola di Galatina. Dopo una accurata descrizione del dipinto egli pone subito un raffronto con l'altro politico leccese acquisito dal Museo «nell'una come nell'altra stanno le figure su fondo dorato. Nella leccese le figure sono smilze, d'una primitiva semplicità vi si risente nelle parti e nell'insieme la scuola bizantina. Per l'opposto sulla tavola di Galatina si osservano le figure più sviluppate, maggiore varietà di colori, vi comincia già ad apparire la scuola del risorgimento»¹⁸ assegnandole una datazione dal XIV al XV secolo. La Commissione anche questa volta ne deliberò l'acquisto, ma come abbiamo visto la grande pala d'altare finì per essere donata.

Dopo l'acquisizione da parte del Museo, i politici, in particolare quello di *San Giovanni Evangelista*, divennero oggetto di studio. Appariva necessario restaurarli e la Commissione Conservatrice chiamò al cospetto dei monumenti medievali ritrovati studiosi e tecnici famosi da Camillo Boito a Italo Cremona¹⁹. Entrambi i dipinti furono sottoposti ad un primo intervento nel 1876 ad opera del restauratore e pittore romano Domenico Primavera. Bisognerà aspettare il trascorrere dannoso di molti anni e molte missive tra la Regia Soprintendenza, la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti e la Deputazione provinciale di Lecce per giungere ad un vero e proprio intervento conservativo per il quale fu inviato a Lecce, nel 1934, Riccardo de Bacci Venuti, restauratore fiorentino di grande esperienza maturata in importanti cantieri del centro e nord Italia. Egli redasse, con approccio scientifico e metodologico, dettagliati progetti e relazioni finali²⁰, individuando le cause di degrado, descrivendo le operazioni effettuate, le ricostruzioni e le reintegrazioni, indicazioni di fondamentale aiuto nel corso dell'attuale restauro. Nel preventivo presentato per il risanamento della tavola delle benedettine la indica come opera di Jacobello di Bonomo (fine del XIV secolo), constata che la pala in origine doveva essere costituita da 18 scomparti, rilevando la mancanza di quello centrale²¹. Egli, inoltre, non mancò di eseguire una documentazione fotografica prima e dopo il restauro, rintracciata negli archivi della Soprintendenza di Bari. Il de Bacci risanò le tavole tarlate e lesio-

Antonio e Bartolomeo
Vivarini con aiuti, *San
Michele Arcangelo*,
scomparto del registro
principale, [politico di
Galatina], terzo quarto
del XV secolo, Lecce,
Museo Castromediano,
particolare



nate, eseguì la parchettatura, ricoprì il colore sciupato e abraso originale del Veneziano e ricostruì le mancanze nella zona inferiore del polittico dei Vivarini²², reinterprestando in stile vivarinesco le lacune, ma tuttavia aderendo ad un rigore che rendeva le parti rifatte riconoscibili. I principi metodologici del restauro moderno, secondo le teorie di Cesare Brandi, non erano ancora stati fissati ma i nuovi criteri iniziavano ad affermarsi nella prassi. Al termine dell'intervento sulle tavole si pose il problema delle cornici, elemento fondamentale dei polittici, in quanto originali della bottega di provenienza, anche se estremamente tarlate e consunte, come si può desumere dalle foto eseguite due anni prima del restauro e pubblicate nella guida del Museo del 1932. Fu quindi affidata al de Bacci la direzione artistica della loro ricostruzione sia per la doratura che per gli elementi mancanti quali colonnine e modanature la cui realizzazione venne assegnata alla ditta di Salvatore Ammassari di Lecce, che li eseguì «seguendo i modelli esistenti e le indicazioni e i disegni forniti a parte»²³ sicuramente dal de Bacci.

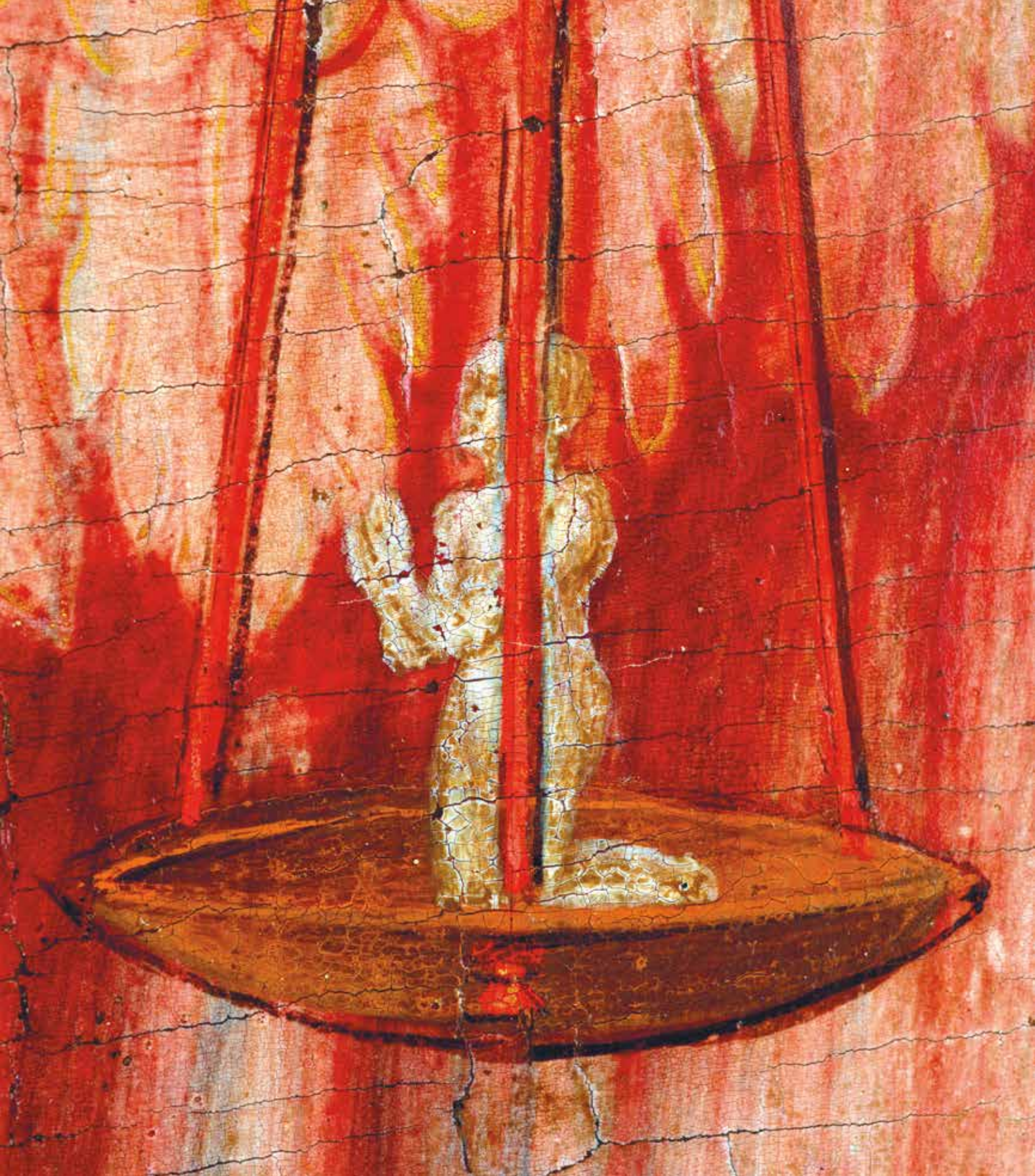
Un restauro questo del 1934 che, pur essendo stato invasivo, in particolare modo riguardo alla pellicola pittorica originale e alla ricostruzione delle cornici, ne ha preservato il degrado con il risanamento dei supporti assicurando queste importanti opere ad una collocazione in ambiente museale controllato. Due testimonianze preziose della storia artistica della nostra regione si erano salvate, ma molto era stato perduto.

Le soppressioni napoleoniche prima e le leggi dello stato unitario poi, con l'abolizione degli ordini religiosi e la chiusura di conventi e monasteri avevano destinato alla dispersione gran parte del patrimonio ecclesiastico. Un mondo andava scomparendo giorno dopo giorno. Era questa la severa preoccupazione di uomini come Castromediano e degli studiosi suoi sodali che a vario titolo presero parte e collaborarono con il lavoro della Commissione quali Cosimo De Giorgi, Luigi De Simone, Felice Casotti, Luigi Maggiulli, ma anche Pietro Cavoti, Giovanni Tarantini, Emanuele Barba. Nasce dal loro afflato per la conoscenza il desiderio di salvare ogni testimonianza e raccoglierla in un museo e una biblioteca pubblici. Un sentimento che apparteneva alla cultura romantica europea niente affatto provinciale.

Antonio e Bartolomeo
Vivarini con aiuti, *San
Michele Arcangelo*,
scomparto principale,
[*polittico di Galatina*],
particolare

pp. 46-47

Lorenzo Veneziano e
aiuti, [polittico di *San Gio-
vanni Evangelista*], 1370
circa, Lecce, Museo Cas-
tromediano, particolari
del registro principale
con *Santa Margherita*,
San Paolo, *San Pietro*, *San
Benedetto*, *San Nicola*,
Santa Maria Maddalena



MARIA

SANCTUS

PATRIVS



S
SALVATORIS

S
NICOLAUS

S
MARGARITA



Il polittico di Lorenzo Veneziano e aiuti

Una Madonna che allatta seduta sul prato occupa la parte centrale del polittico: al suo fianco una schiera di santi, quattro per lato a figura intera, avvolti in manti rigorosi ma profondamente plastici, che si stagliano su un fondo dorato. I volti sono severi e accigliati, dalle folte capigliature e dalle lunghe barbe, e tuttavia animati da una naturale espressività. A sinistra *Giovanni Evangelista*, titolare della chiesa, *Benedetto*, fondatore dell'ordine, *Nicola*, il più venerato in Puglia. Alla sua destra i santi canonici della gerarchia ecclesiastica: *Giovanni Battista*, *Pietro e Paolo*, a chiusura dei lati due fanciulle: *Maria Maddalena* e *Margherita d'Antiochia*, la cui devozione nel Medioevo era notevolissima per la forza e virtù dimostrate dalle sante nel vincere la tentazione del peccato e la cui presenza ci indica la destinazione del polittico ad un monastero femminile²⁴.

Nel registro superiore in quattro scomparti per lato sono raffigurati i quattro Evangelisti; *Matteo*, *Marco*, *Luca* e *Giovanni*, dall'altra parte i Padri della Chiesa; *Gregorio*, *Girolamo*, *Ambrogio* e *Agostino*.

Non abbiamo notizie certe sulla collocazione della pala d'altare ma sicuramente doveva in origine occupare un luogo di rilevanza nella originaria chiesa medievale di San Giovanni Evangelista (ricostruita nel primo Seicento in chiave barocca) in cui si trovava *ab antiquo* e per la quale fu quasi sicuramente fatta realizzare, come conferma, del resto, l'impianto iconografico strettamente collegato alla devozione del monastero.

Nell'ambito della liturgia medievale il polittico era considerato un oggetto privilegiato messo in evidenza dalla sua posizione sull'altare. Rappresenta la grande illustrazione liturgica della chiesa, dichiarandone il culto principale e con la sua architettura si lega a quella dell'edificio che lo contiene²⁵.

Anche in questo caso la scelta dei santi «è frutto di una volontà precisa dettata certamente dalle monache benedettine che orientarono la loro preferenza verso la bottega di Lorenzo Veneziano aprendo, per prime in Puglia, verso una committenza veneziana moderna che spezzasse il filo della tradizione bizantina»²⁶. Come solitamente avveniva in questo tipo di opere, il risultato era sempre dettato dalla collaborazione tra un committente e una bottega, tra il rappresentante di una comunità laica o religiosa (oppure il capo di una potente famiglia principesca

o borghese) e un artista depositario di uno stile. La struttura del politico svolgeva un ruolo fondamentale nella vita religiosa, aveva una destinazione pubblica con un carattere personale e locale, fortemente sensibile alla suscettibilità iconografica dei donatori, necessariamente attenti alla presenza di questo o di quel santo. Non vi sono documenti che attestino una committenza così prestigiosa, è probabile che l'arrivo del dipinto al monastero fosse avvenuto sotto il lungo badessato di Isabella Del Lago (1375 – 1411).

È abbastanza plausibile che la regia di queste scelte artistiche provenisse da altre figure ecclesiastiche o da rappresentanti del potere feudale vicini al monastero. Come si evince da alcuni documenti²⁷ in cui la badessa dichiara in maniera esplicita, alcuni anni dopo la sua elezione nel monastero benedettino, la devozione a due esponenti della famiglia d'Enghien, Luigi, conte di Conversano, e Pietro, conte di Lecce, lasciando aperta l'ipotesi di una committenza legata agli Orsini. Tuttavia il procedere degli studi e l'incrocio di dati documentali, può portare in questo senso a nuove verifiche.

L'opera ha una grande importanza per i rapporti culturali e artistici stretti tra la Puglia e Venezia. Gran parte della critica la colloca nel decennio 1370 – 80 indicandola come la più antica committenza presso una bottega veneziana in Puglia.

Presto riconosciuto come una produzione non locale ma di importazione, a parte il Casotti che lo credeva di mano bizantina, fu subito oggetto di attenzione da parte di critici e studiosi di rilievo. Venne riportato in ambito veneto da Valentini²⁸ che, su segnalazione di Corrado Ricci, Direttore Generale per le Belle Arti, lo assegnava a Jacobello del Fiore, attribuzione sostenuta anche dal Salmi²⁹. Nei primi decenni del Novecento fu variamente proposto come lavoro di Paolo Veneziano da Van Marle³⁰ e Berenson³¹ e finalmente accostato alla cerchia di Lorenzo da Roberto Longhi³². Da qui partirà Fernando Bologna per individuare il seguace di Lorenzo nelle figure del Maestro di Arquà–Jacobello di Bonomo, fino al Puppi³³ e al Pallucchini³⁴ che sciolgono le due personalità in quella di Jacobello di Bonomo. Con questo nome fu presentato da Michele D'Elia alla mostra di Bari del 1964³⁵. Più recentemente la critica ha sempre più messo a fuoco stringenti analogie con i modi di Lorenzo. La Flores d'Arcais lo lega al linguaggio del Veneziano per il cromatismo chiaro e uno spiccato naturalismo «con otto santi dai volti accigliati, chiusi in un severo modulo bizantino, ma con manti dal panneggio profondo»³⁶. A ricondurlo ai

JOHANNES EV

IN
S

JOHANNES EV

modi di Lorenzo è anche De Marchi, che ne assegna l'esecuzione alla bottega, giungendo a proporre una crocefissione del Musée des Beaux – Arts di Tours come il possibile pannello mancante del polittico³⁷.

Per Cassiano non vi è dubbio che il maestro «abbia messo mano tanto nella Madonna con Bambino che nei santi *Benedetto, Giovanni Evangelista, Maddalena e Margherita*. Lo indicano le sottigliezze cromatiche, l'eleganza dei movimenti, il gusto della narrazione e dei dettagli negli abiti, che superano l'iconicità bizantina e propongono quel mondo cortese della cultura tardo-gotica attraverso il sapiente uso di dettagli compositivi»³⁸. Elementi che per lo studioso consentono una datazione del polittico tra il 1370 e il 1380, sulla quale concorda gran parte della critica. Una data più alta è proposta da Cristina Guarnieri attorno agli anni 1366 – 68, ovvero tra il polittico Proti di Vicenza (1366) e quello per San Giacomo Maggiore a Bologna (1368)³⁹.

A sostegno di una collocazione cronologica entro la prima metà degli anni Settanta sono i raffronti stilistici che si possono istituire tra la figura di *San Pietro* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) (che insieme a San Marco, faceva parte del trittico proveniente dall'antico ufficio della Seta di Rialto, firmati e datati 1371)⁴⁰ e il volto di *San Benedetto* del polittico leccese, per la tipica testa ancora debitrice verso la cultura bizantineggiante nel colorito e nel modo di rendere le canute e folte barbe, ma anche per lo sguardo lanciato verso l'esterno, il plastico panneggiare dei manti, ormai lontani dagli stilemi orientali e tipicamente gotico nella linea tagliente e sinuosa dei bordi.

Lorenzo Veneziano e aiuti, [*polittico di San Giovanni Evangelista*], 1370 circa, Lecce, Museo Castromediano, particolari con l'iscrizione del nome del santo ritrovata sotto la cornice utilizzata come guida per la trascrizione a pennello sulla doratura

Lorenzo Veneziano e l'iconografia della Madonna dell'umiltà

L'immagine della Madonna dell'umiltà, che occupa il pannello più grande e centrale del polittico, riveste una particolare importanza non solo per il soggetto, che attesta un pronto aggiornamento iconografico del tema, ma anche perché indica, come rilevato dalla critica, un intervento diretto di Lorenzo Veneziano sia dal punto di vista esecutivo che ideativo.

Documentato almeno dal 1353 e fino al 1379, Lorenzo Veneziano è il più importante artista della pittura lagunare della seconda metà del Trecento, formatosi nel corso degli anni Quaranta entro un ambiente, quello veneziano, denso di stimoli e aperture verso le principali ricerche di terraferma e le più innovative tendenze del gotico europeo.

Pur essendo radicato nella tradizione della pittura veneziana introduce elementi di novità in un contesto ancora dominato dall'egemonia di artisti, sia pur straordinari, come Paolo Veneziano, che fu suo predecessore e maestro⁴¹. Egli dà forma ad uno spirito nuovo che lo spinge verso figure più concrete e reali, riflesso di un orientamento che si diffonde tra gli anni Quaranta e cinquanta lungo la Valpadana, ad opera di artisti emiliani, bolognesi, lombardi, carraresi, per connettersi alla sofisticata tradizione pittorica di area lagunare⁴².

In questo senso sono state individuate, nella marcata espressività resa da Lorenzo alle figure, tangenze con la produzione trevigiana di Tomaso Barisani da Modena (1325/26 – 1379) e per il linearismo plastico una conoscenza diretta del padovano Guariento di Arpo (ca. 1310 – ca. 1370) e altri suoi contemporanei a Padova, città divenuta con la presenza di Giotto, uno dei più vivaci centri pittorici dell'Italia padana. Stretti legami sono stati rimarcati con il naturalismo bolognese di Vitale da Bologna (ca. 1309 – ca. 1361).

Questa ricerca si traduce nella trasposizione di scene e figure su un piano umano e non più solo simbolico: il sacrale si connette al quotidiano, il miracoloso si fonde al naturale, in una sintesi tra ieratica eleganza bizantina e narrativa spontanea e realistica. Un fenomeno di attualizzazione della storia sacra che a partire dal XIII fino al XIV secolo, investì la cultura dell'Occidente, in particolare dell'Italia, e che vide, grazie alle spinte della predicazione francescana e domenicana, nonché della vita



cortese, il riappropriarsi della sfera del mondo sensibile da parte degli artisti nel rappresentare le ascetiche figure sacre. L'introduzione di un concetto teologico e iconografico come la Madonna dell'umiltà rientrava in questo orientamento ed era funzionale a rendere tangibile e più umana la sacralità di Maria.

Il concetto e l'immagine di "Nostra Donna de Humilitate" da *humus*, terra, nasce nell'ambiente della Curia papale di Avignone, sia sotto il profilo teologico (da Agostino Trionfo, verso il 1328) sia sotto quello figurativo (da Simone Martini) che attorno al 1340 dipinse sopra il portale di *Nòtre Dame des Doms* ad Avignone la lunetta con la sola Madonna a terra e il Figlio sulle ginocchia. A domenicani e predicatori fu affidata la divulgazione di questa immagine a partire dalla prima metà del Trecento con diverse varianti.

Ma il modello che ha avuto migliore fortuna è quello della Vergine che nutre il figlio Gesù offrendogli il seno, così che l'iconografia della Madonna dell'umiltà si fonde con quella della Madonna del latte *nutrix omnium* (nutrice di tutti gli uomini nonostante il peccato, non solo di Cristo) e quindi *advocata*, mediatrice tra gli uomini e Dio: un'immagine che riuniva in sé sia la figura della Madonna, umile madre di tutti i viventi, sia la figura apocalittica della *Regina coeli*, vestita di sole, coronata di stelle e con la luna sotto i piedi, secondo le parole del noto passaggio dell'Apocalisse (Ap. XII, 1 – 4)⁴³.

Questa immagine così declinata si diffonde nel linguaggio

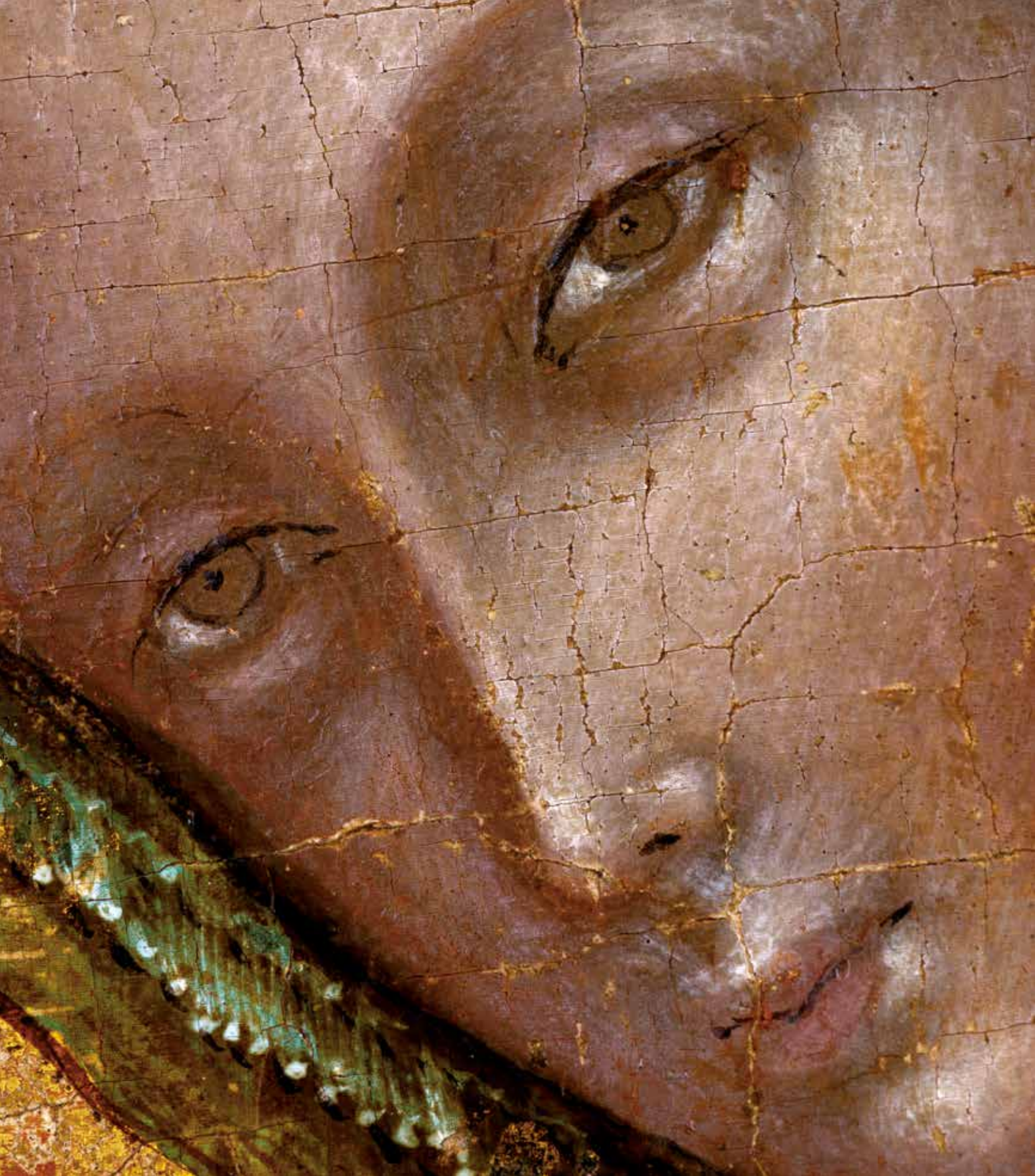
Lorenzo Veneziano e aiuti,
[polittico di San Giovanni
Evangelista], 1370 circa,
particolare del manto della
Madonna dopo la pulitura
con l'affiorare degli
originali decori

artistico a partire dal terzo decennio del Trecento, ma in area veneta si afferma nel corso degli anni Quaranta con i primi esempi accertati assegnabili a Lorenzo Veneziano che Cristina Guarnieri colloca tra il 1359 circa e il settimo decennio del secolo. Lorenzo sviluppa il soggetto interpretandone con il suo particolare naturalismo la natura umile e al contempo regale di Maria fondendo l'antica iconografia della bizantina Madonna che allatta, *galaktotrophousa*, con quello della Madonna seduta a terra.

La figura della Vergine occupa la parte centrale del polittico, inserita in una archeggiatura triloba modanata e intagliata tra due doppie colonnine tortili che ne accentuano la profondità rispetto all'architettura della cornice, secondo un sistema decorativo di gusto prettamente veneziano. Avvolta in un *maphorion* azzurro lapislazzuli, guarnito e finemente decorato con un sottile motivo a tralci (le cui tracce sono emerse dopo il restauro) è seduta su un cuscino rosso che si intravede alle sue spalle, in un prato appena definito da ciuffetti di erba. Sulle ginocchia regge il Bambino sgambettante intento a succhiare il latte con gesto energico, offrendo un brano di efficace realismo, mentre la Madre, a sua volta, rivolge uno sguardo d'intesa allo spettatore che riporta l'attenzione sul ruolo di Maria quale madre di tutti i fedeli capace di garantire attraverso il latte divino la salvezza. Sul suo petto un sole raggiato diffonde raggi dorati (a richiamare la "*mulier amicta sole*" dell'Apocalisse) e splende sulla veste rosacea della Vergine, riferimento al colore purpureo e regale con la quale era rappresentata nella cultura bizantina.

Il confronto con le altre opere di Lorenzo aventi lo stesso soggetto (la tela laurenziana della Madonna del Rosario della chiesa di Santa Anastasia a Verona, di Santa Maria Maggiore a Trieste e quella di Londra, The Courtauld Art Gallery) rimandano a una maggiore complessità iconografica ma, l'eleganza delle vesti, sontuose anche in alcuni santi laterali, e la presenza del tappeto erboso hanno condotto la critica a giudicare il polittico leccese come il punto d'arrivo di un percorso verso l'acquisizione di un linguaggio pienamente gotico.

Lorenzo Veneziano e aiuti, *Madonna dell'umiltà che allatta*, scomparto centrale, [polittico di San Giovanni Evangelista], 1370 circa, Lecce, Museo Castromediano, particolare



Il fulgore della pittura: materiali, tecniche, scoperte

Questo eccezionale polittico condensa attraverso un complesso sistema di rappresentazione diversi livelli di significato gerarchicamente connessi, trasposti in uno spazio mistico in cui anche la materia riveste un valore simbolico.

La qualità scultorea e fortemente architettonica della cornice entro cui sono collocate a diversi piani e registri le tavole dipinte è uno dei principali aspetti distintivi del polittico lagunare⁴⁴.

Ampiamente rimaneggiato nel corso dei restauri del 1934, privo della predella e della tavola centrale nel registro superiore, ha conservato, come possiamo constatare dalla documentazione fotografica d'archivio e da quanto emerso nel corso di quest'ultimo restauro, la struttura originaria costituendo insieme al *polittico Lion*, (Venezia, Gallerie dell'Accademia), datato al 1357, e in uno stato quasi integro, il *polittico Proti* di Vicenza (1366) e il *polittico della Celestia* (Milano, Pinacoteca di Brera) alcuni tra i più significativi esempi di pale d'altare di Lorenzo Veneziano caratterizzato da una struttura fortemente architettonica con colonne che sorreggono un motivo a conchiglia. Nel dossale leccese le conchiglie sono ripetute al di sopra di tutti i santi a figura intera del registro principale sopra agli archetti trilobati.

Questa specificità rispetto ai modelli toscani si deve alla collaborazione perfettamente equilibrata tra il pittore e l'intagliatore. L'attività di quest'ultimo a Venezia era distinta da altri tipi di materiali e rientrava nell'arte dei "marangoni da case" specializzati in intagli di cornici, rilievi e modanature.

La cornice contribuisce a sottolineare l'impostazione gerarchica che è tipica dei polittici. Il carattere tridimensionale e di definizione chiaroscurale determinata non solo dalla varietà dell'intaglio ma anche dai differenti piani in cui venivano collocate le tavole dipinte.

Un ulteriore elemento di caratterizzazione è dovuto alla molteplicità delle influenze con temi ornamentali attinti dalla tradizione gotica e altri provenienti dal repertorio della scultura bizantina e veneziana del XIII secolo, riscontrabili anche nella decorazione marciata. Come nel caso della pala leccese è proprio la presenza del motivo a conchiglia, che più di altri, definisce la versione veneziana del polittico. Un elemento che trova le sue origini nella cultura antica e paleocristiana, posto al di sopra del personaggio da celebra-

Lorenzo Veneziano e aiuti, [*polittico di San Giovanni Evangelista*], 1370 circa, Lecce, Museo Castromediano, particolare del volto della Madonna con il tratto nero di finitura



re, e collegato nelle iconografie cristiane al ruolo salvifico dell'acqua battesimale. Ovviamente tale simbolo viene qui declinato in maniera decorativa, alternato a colonnine tortili, cornici e archi trilobati, dipinti in oro su fondo blu.

Il restauro e le indagini scientifiche effettuate hanno messo in evidenza alcuni aspetti decorativi e materici che non erano prima percepibili e apprezzabili. Dopo la pulitura e l'asportazione di ridipinture ottocentesche e novecentesche, ci siamo trovati in presenza di una pellicola pittorica estremamente appiattita e sciupata, che aveva perduto gran parte dei passaggi tonali degli incarnati e delle dorature. Tuttavia è stato possibile individuare attraverso una attenta osservazione al microscopio e analisi riflettografiche la natura dei pigmenti e materiali utilizzati per la resa dei decori sui tessuti, necessari a rendere con il fulgore dell'oro e della pittura l'appartenenza ad un mondo superiore, regale e divino allo stesso tempo.

La presenza significativa del prezioso lapislazzuli utilizzato per le vesti di *San Pietro* e *San Marco* e, in particolare, per il manto della Madonna, è indicativo di un modo di dipingere che si esprimeva, specie in ambito lagunare, attraverso l'uso di tali pigmenti preziosi che Venezia importava dall'Oriente. Da qui deriva il nome del più famoso dei colori, il *Blu oltremare*, che dalle miniere della Persia veniva estratto sotto forma di lapislazzuli per ricavarne pigmento ed essere esportato attraverso Venezia in tutta Europa⁴⁵. Questo colore aveva anche un forte valore simbolico, quasi sempre associato all'oro. Nel manto della Madonna è infatti presente un motivo floreale inserito in una trama sottile di steli fogliati realizzati a punta di pennello con bianco di piombo su cui era applicato oro a mordente. Questo particolare si evince dall'osservazione con il microscopio ottico digitale della pittura dopo la pulitura, che ha permesso di individuare particelle della doratura originaria. Un tipo di finitura che è stata riscontrata anche sui bordi dei manti e delle vesti della Vergine e del Bambino, di Maria Maddalena e di Margherita d'Antiochia, sui bordi delle vesti dei Dottori della chiesa, la tiara di *San Gregorio* e il libro, *Sant'Agostino* e la sua mitria, sul motivo decorativo dell'elegante piviale di *San Nicola*, questo disegno costituito da file sfalsate di palmette composto da un nucleo a pera bordato da foglie, anch'esse dorate a mordente. Il motivo sembra essere ripreso da alcuni tessuti italiani o spagnoli della seconda metà del Trecento. Riscontrabile in diverse varianti nella pittura veneziana utilizzato da Paolo e Giovanni Veneziano, da Simone dei Crocifissi, da Catarino Veneziano⁴⁶. Una pittura, dunque, che dialogava con la luce delle dorature, che ne esaltava i colori illuminandoli di mille riverberi.

Per quanto riguarda la tecnica di Lorenzo Veneziano sembra essere legata alla tradizione medievale: l'uso del supporto in legno, della

Lorenzo Veneziano e aiuti, [*politico di San Giovanni Evangelista*], 1370 circa, Lecce, Museo Castromediano, particolare aureola di San Nicola con granitura e punzonatura dell'oro

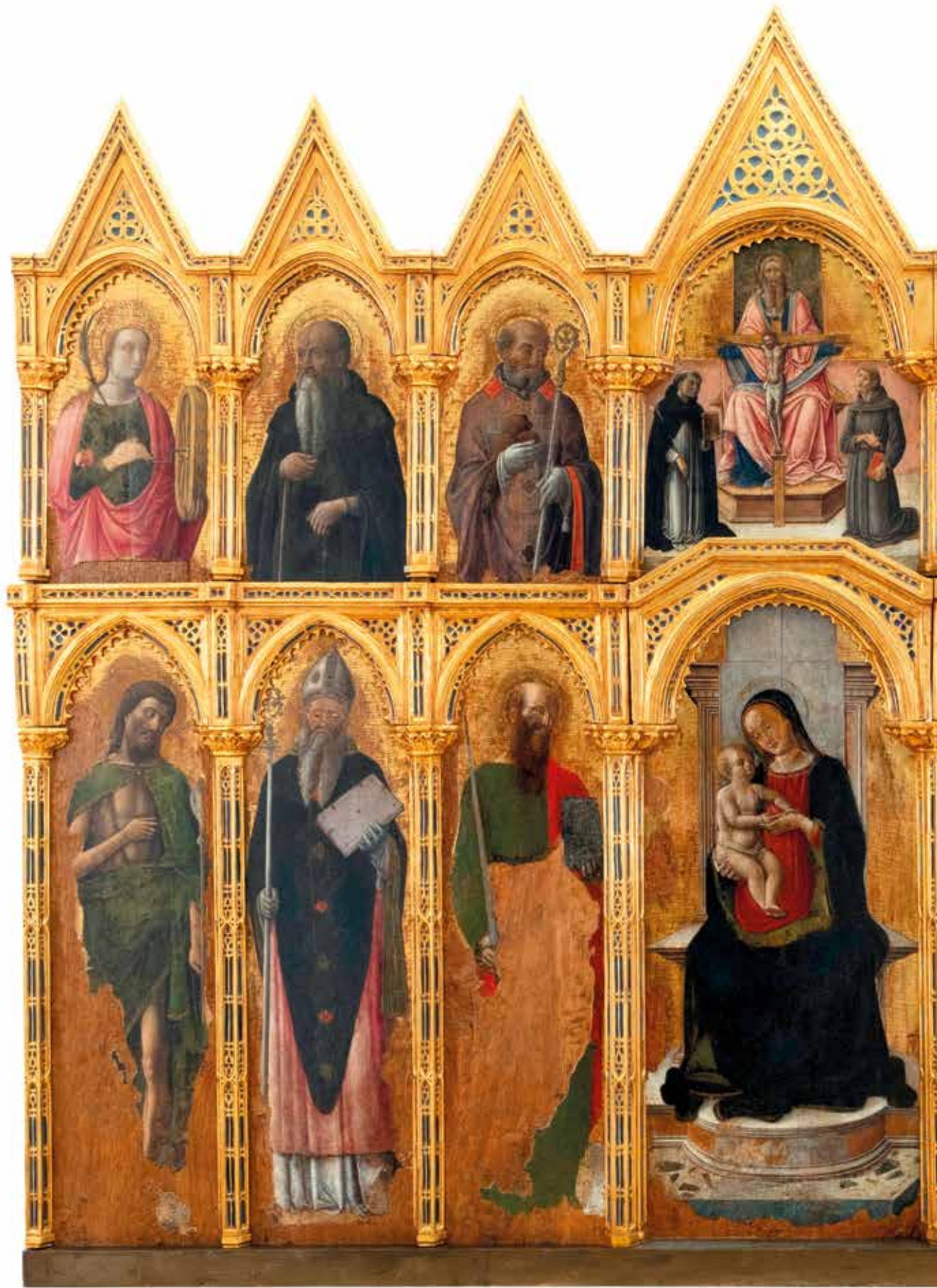


preparazione a gesso e colla, della pittura a tempera all'uovo, del procedimento della doratura a guazzo dei fondi oro, segue una procedura e materiali conosciuti attraverso i trattati di pittura quale il *Libro dell'arte*, scritto verso la fine del Trecento da Cennino Cennini, pittore erede della tradizione giottesca e, per ciò che descrive, decisamente rappresentativo dei modi di procedere dei pittori del XIV secolo. Seguendo il testo del Cennini, abbiamo ripercorso le scelte tecniche operate dal nostro artista e dalla sua bottega, soffermandoci, sui passaggi che più di tutti potevano avere un riscontro attraverso le indagini scientifiche non distruttive. Il legante è stato riconosciuto come lipoproteico, riscontrato dalle norme del dipingere del Cennini con tempera all'uovo, applicato con minuti tratti trasparenti a punta di pennello pazientemente graduati. Il colore del carnato è reso dagli scuri verso i chiari, su una base di colore verde, risultata all'esame riflettografico a base di piombo, in quanto ottenuta, come spiega il Cennini, con terra verde e Biacca, in modo tale da lasciare trasparire il disegno chiaroscurato sottostante. Confermata la composizione del colore dato sulle guance e sulle labbra come una mistura Cinabro e bianco di piombo.

Un'altra caratteristica emersa dopo la pulitura, nella tecnica pittorica di Lorenzo Veneziano è la presenza di un sottilissimo tratto di nero vite, applicato al di sopra della pellicola pittorica che delinea parti dei volti, come gli occhi, la bocca, alcune ciocche dei capelli, al fine di definirne e rimarcarne la forma, una sorta di finitura che accentua l'elegante linearismo delle fisionomie. Al di sotto della cornice, a seguito dello smontaggio degli scomparti, sono state ritrovate le trascrizioni Museodei nomi dei santi a grafite sulla preparazione, utilizzate come guida per essere riportate a pennello di colore rosso sulla doratura. Elementi che possono darci ulteriori informazioni sulle procedure di una bottega importante come quella del Veneziano.

Tutti i colori individuati dalle indagini sono quelli classici utilizzati all'epoca per la pittura su tavola: bianchi a base di piombo riconducibile alla Biacca (carbonato basico di piombo); Lacca di Garanza e Cinabro per i rossi; i verdi a base di rame, indicativo di pigmenti tipo Malachite o tipo Verdigris; i blu hanno sempre restituito elevate quantità di rame, indicativo dell'Az-zurrite (carbonato basico di rame). I bruni sono terre naturali, il nero è di origine naturale, nero carbone, i gialli sono Massicot (ossido di piombo), Giallorino (ossido di piombo e stagno) e in parte ocra gialla.

Lorenzo Veneziano e aiuti,
San Giovanni Battista,
scomparto del registro
principale, [politico di
San Giovanni Evangelista],
1370 circa, Lecce, Museo
Castromediano, particolare





Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti, *Madonna in trono con il Bambino, la Trinità e santi*, [politico di Galatina], terzo quarto del XV secolo, Lecce, Museo Castromediano

Il polittico di Galatina. Appunti per una storia

Il grande polittico (di cm 215x265), è formato da 14 tavole dipinte a tempera distribuite su due ordini, con figure di santi su fondo oro. Nello scomparto centrale del registro inferiore, anche questo dal fondale dorato, è seduta una giovane Vergine su un trono in marmo policromo, alle spalle un dossale parzialmente coperto da un drappo dai toni chiari e rosacei, con entrambe le mani sostiene il Bambino, intrattenendo un gioco tenerissimo di gesti e di sguardi che Madre e Figlio si scambiano con reciproca naturalezza. Nello spazio del primo ordine, scandito da colonne che sostengono archetti ogivali, sono disposti sei santi a figura intera; ai lati della Vergine, *Pietro e Paolo*, rappresentanti della gerarchia ecclesiastica, dalla inequivocabile iconografia e subito dopo, a destra, un Santo Vescovo con libro, mitria e pastorale, probabilmente *Sant'Agostino* (?), in veste di fondatore di uno degli ordini religiosi più antichi e importanti al quale corrisponde, sul lato opposto, un santo che legge, *San Benedetto* (?). A chiudere questa gerarchia è *San Giovanni Battista* e *San Michele Arcangelo* in veste di psicopompo intento a pesare le anime con una bilancia. Nel registro superiore, al centro, al di sopra della tavola con la Madonna, una *Trinità* con la rappresentazione del Dio Padre che sostiene la croce con *Cristo* crocefisso adorata dai santi *Domenico* e *Francesco*. Nell'ordine superiore una schiera di altri sei santi a mezzo busto disposti ai lati dell'ancona centrale: a sinistra (di chi guarda) *Nicola*, il santo più venerato in Puglia, *Sant'Antonio Abate*, *Santa Caterina d'Alessandria*, titolare della chiesa di Galatina da cui proviene la pala, sull'altro lato un *Santo Vescovo*, *San Girolamo* e *Santa Lucia*.

La compagine di santi presente nel polittico rivela la particolare affezione che lo lega alla Basilica Cateriniana, da cui proviene e dove fu trovato, nello stesso convento, dal barone Francesco Casotti, che subito lo definì «pregevolissimo dipinto in tavola, il quale stava per perdersi, è forse della stessa mano di Francesco d'Arecio, il dipintore degli affreschi del Tempio insigne di Santa Caterina di Galatina⁴⁷» cogliendo nell'immediatezza il legame con una cultura artistica che doveva essergli sembrata più tradizionale in un contesto, quello degli affreschi di Santa Caterina, fortemente caratterizzato dalle scelte avanzate di un repertorio post giottesco⁴⁸. La letteratura artistica ha sempre trascurato questo polittico considerato quasi tutto di bottega vivariniana, nonostan-

Disegno di Pietro
Cavoti dell'interno
della Basilica di Santa
Caterina di Galatina
con la raffigurazione di
scorcio del polittico



te sia stato oggetto di segnalazioni nelle ricerche sull'arte veneta condotte da studiosi autorevoli. Una forma di "oblio" dovuta alle ridipinture che ne alteravano l'aspetto originale. Berenson, nel suo *excursus* sulla pittura italiana del Rinascimento, la ritiene opera, restaurata, di Antonio in collaborazione con Bartolomeo⁴⁹. Van Marle⁵⁰ nell'ambito di una ricerca sugli sviluppi dell'arte italiana, la liquida come opera di bottega. Una maggiore attenzione alla pala galatinese viene dedicata da Rodolfo Pallucchini nella paradigmatica ricognizione sugli artisti muranesi pubblicata nel 1962⁵¹. Lo studioso di arte veneta, ritiene con certezza che si tratti di opera tarda di Antonio aiutato dalla bottega: a Bartolomeo può spettare, la *SS. Trinità* adorata da *San Domenico* e da *San Francesco*. Con tale attribuzione viene catalogata dalla Fondazione Zeri secondo una datazione che si scala tra il 1455 ca. – 1470 ca.

Per una ulteriore lettura critica del polittico bisognerà aspettare le precisazioni di Antonio Cassiano nel 1987, per il quale ad Alvise Vivarini va assegnato lo scomparto centrale con la *Madonna in trono con Bambino* e quello con la *Trinità* tra *San Francesco* e *San Domenico*, a Bartolomeo i santi *Pietro*, *Benedetto*, *Nicola di Bari* e *Antonio Abate*, ad artisti più arcaizzanti gli altri santi con *Caterina d'Alessandria*, *Girolamo*, *Giovanni Battista*, *Paolo* e *Michele Arcangelo*⁵².

Stupisce che neppure nelle cronache locali come la *Relatio Historica* del 1647 di Diego Tafuro da Lequile⁵³ o la *Cronica* del 1714 di Bonaventura da Lama⁵⁴, che narrano la storia della nascita e lo sviluppo dell'insediamento francescano dei Minori Osservanti di Galatina, nonostante vengano descritte opere d'arte e beni di rilievo della chiesa e del Convento, non facciano alcun riferimento al polittico.

Una breve citazione sulla nostra pala d'altare si trova in una descrizione della città di Galatina fatta da Tommaso Vanna e pubblicata a Napoli nel 1854, ristampata nel 1992. Il Vanna nella ricognizione degli altari della chiesa di Santa Caterina osserva «un piccolo altare tutto di legno intagliato, con colonnette di stile gotico»⁵⁵ che presumibilmente potrebbe corrispondere al nostro polittico. Una raffigurazione della pala nella Basilica, seppure di

scorcio, si trova in un disegno di Pietro Cavoti realizzato nella seconda metà dell'Ottocento e conservato presso il Museo Civico Cavoti di Galatina.

Altra testimonianza relativa all'appartenenza dell'opera alla Basilica Cateriniana è fornita dal francescano Benigno Francesco Perrone che nel 1981, raccogliendo tutta la documentazione sull'insediamento galatinese nel I volume sui conventi della Serafica Riforma di San Nicolò in Puglia (1590 – 1835)⁵⁶, collega il polittico alla prima dotazione artistica della basilica. Nella descrizione individua tra i santi vescovi *Ambrogio*, *Agostino* e *Giovanni Crisostomo* anche se, cosa assai strana, non sembra riconoscere l'*Arcangelo Michele* scambiandolo per *Gabriele*. Non sono stati rintracciati fino ad ora documenti riguardo la committenza. Il procedere delle ricerche avviate durante il restauro e l'incrocio di nuovi dati potrebbero offrire delle verifiche. Tuttavia molti indizi permettono di attribuirne la paternità a Giovanni Antonio Orsini del Balzo, Principe di Taranto volto a promuovere il prestigio della Basilica e dell'annesso convento e ospedale. Egli muore nel 1463, poco prima lo stesso principe aveva aggiunto al termine della navata centrale della basilica Orsiniana un coro poligonale già completo nel 1459 dove probabilmente pensava di collocare il polittico⁵⁷. Nonostante gli Orsini guardassero ad una cultura artistica occidentale orientata a Napoli sono noti i rapporti commerciali stretti con Venezia, anche in funzione di un bilanciamento politico rispetto al potere degli aragonesi⁵⁸. Ancor più bisogna tenere presente il ruolo rivestito dai francescani nelle committenze artistiche e il particolare legame di quest'ordine con i Vivarini. Lo stesso Giovanni Antonio si fa raffigurare come monaco francescano in alcuni monumenti funebri a Galatina, Oria e Taranto⁵⁹.

Un altro elemento decisivo che ci conferma una committenza di ambito Orsiniano legato al francescanesimo è l'iconografia della *Trinità* posizionata nello scomparto centrale superiore del polittico. A partire dal 1370 ca. nei paesi slavi, particolarmente in Russia, si diffuse un movimento quasi anarchico volto a distruggere i ranghi ecclesiastici, che negava la Trinità. Il riflesso di questa situazione recepita dagli Orsini fu quello di sposare politicamente tale immagine, motivo per cui fu ampiamente diffusa nel Salento e in Puglia⁶⁰. Il riferimento iconografico di questa rappresentazione con la personificazione del Dio Padre, fu elaborato in ambito teologico a Firenze alla fine del Trecento, conoscendo poi una rapida e capillare diffusione.

Antonio e Bartolomeo
Vivarini con aiuti,
*Madonna in trono con
Bambino*, scomparto
centrale, [polittico di
Galatina], terzo quarto
del XV secolo, Lecce,
Museo Castromediano,
particolare



La pittura ritrovata. Il restauro e le scoperte

A seguito del restauro eseguito nel 1934, il polittico era stato quasi completamente ridipinto. Gli interventi di ricostruzione non avevano solo interessato le vaste lacune di alcune singole figure ma molta parte della pittura originale, ragione per cui risultava difficile riservare a quest'opera la dovuta attenzione. La rimozione di questi strati ha rivelato una pellicola pittorica frammentaria, appiattita, priva delle velature e finiture ma allo stesso tempo apprezzabile in tutti i dettagli esecutivi di eccezionale qualità, consentendo di recuperare la corretta morfologia di alcuni particolari anatomici, fisionomie e mettendo in discussione l'ipotesi consueta, finora avanzata dalla critica, che la pala rientrasse perlopiù in una produzione di bottega dei Vivarini. Lo smontaggio e la pulitura delle antiche tavole sul retro ha messo alla luce iscrizioni in grafite di incerto significato coeve alla tavola e che sembrerebbero annotazioni tecniche per la costruzione della carpenteria⁶¹:

p (iedi?) 5 cuatro.....

y 4 dicti (?)....

Tre qu (ar)tj.....

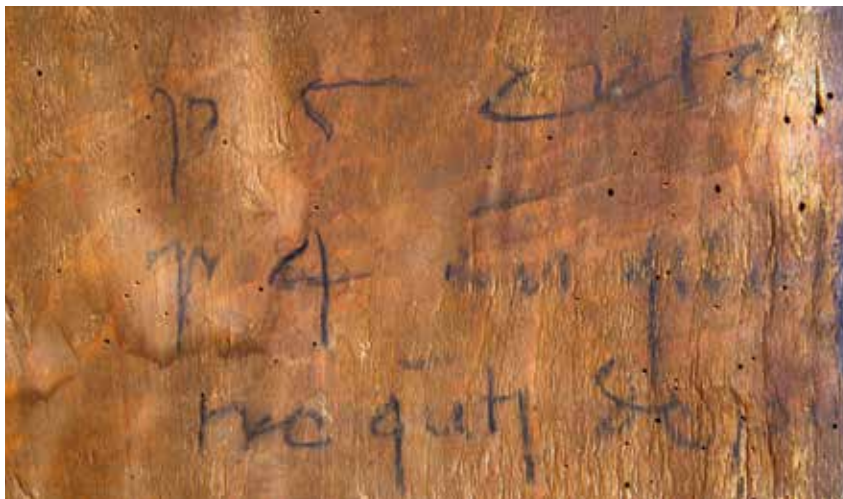
Altri disegni sono bozzetti al vivo dell'artista o degli artisti, tra cui due splendide teste sempre a grafite servite da prove per le immagini dipinte: quella di un uomo con la barba e senza copricapo, forse lo schizzo per il viso di *Sant'Antonio Abate*, ed un fresco disegno del volto di *San Girolamo* riprodotto sul davanti. Altri bozzetti e frammenti di disegni sono: un volto di bambino, il ricciolo di un pastorale. Una figurina a punta di pennello emersa dopo lo smontaggio della cornice anche sul davanti ai bordi della tavola.

Un approfondimento sulle tecniche esecutive, i materiali e i ritrovamenti si trova nella relazione di restauro di Ianuarina Guarini e Gaetano Martignano in questa pubblicazione. La quantità di notizie, dati tecnici e stilistici sull'opera, seguiti al restauro e alle indagini scientifiche, ha richiesto una nuova collocazione cronologica e un complesso studio attributivo che è in corso e il cui resoconto esula dallo spazio della presente ricerca.

Nell'ordine di considerazioni che si possono fare brevemente senza pretesa di completezza, è utile ricordare che, nonostante la pala risalga a tempi avanzati, ripete lo schema tradizionale

Antonio e Bartolomeo
Vivarini con aiuti,
Trinità, scomparto
centrale del registro
superiore, [*polittico di
Galatina*], terzo quarto
del XV secolo, Lecce,
Museo Castromediano,
particolare





a più scomparti, ancora con fondo oro e con un'impostazione quasi iconica delle figure che l'affermata bottega dei Vivarini adottava per molte opere inviate nelle regioni adriatiche⁶².

Insieme al polittico di Surbo, è una preziosa testimonianza nel Salento dell'attività dei muranesi, protagonisti assoluti nel quadro della pittura veneta in Puglia, per quantità e qualità di opere che da Venezia affluivano nelle chiese e nei conventi del territorio. Un numero di gran lunga superiore alle altre aree meridionali, sono infatti almeno undici le pale commissionate in questa regione alla bottega dei Vivarini e realizzate dal capostipite Antonio (1415-1484 ca), il più anziano, dal fratello Bartolomeo (1430 ca – 1491) e da Alvise (1442 ca – 1505 ca), figlio di Antonio – il cui stile, assume in seguito un orientamento più aggiornato e autonomo.

La collaborazione tra i due fratelli si sviluppa subito dopo la morte del cognato di Antonio, il pittore e scultore di origini nordiche Giovanni d'Alemagna, avvenuta nel 1450. I due cognati firmano tavole e complesse pale d'altare per circa un decennio, dal '47 al '50 sono insieme a Padova, impegnati nella decorazione di metà della volta nella cappella Ovetari, dove l'incarico è svolto al fianco di Andrea Mantegna e Niccolò Pizzolo impegnati a decorare la restante parte. Sarà un incontro denso di risvolti: un raffronto serrato tra i due veneziani ancora legati ad un certo goticismo e i due padovani che invece affermano un nuovo pensiero visivo, pienamente rinascimentale. Non vi è dubbio che a

[*polittico di Galatina*],
Lecce, Museo Castromediano, iscrizione sul verso
del polittico

p. 71 [*polittico di Galatina*], Lecce, Museo Castromediano, bozzetti sul verso del polittico e l'immagine sul recto a confronto





questa esperienza padovana abbia partecipato anche il giovane Bartolomeo in veste d'aiuto, come dimostrano gli indirizzi che assumerà la sua personalità artistica, riflesso delle aperture moderne apprese sui ponteggi degli Eremitani traendo spunto dalle novità del Mantegna e dalla frequentazione della bottega dello Squarcione. Al suo ritorno a Venezia Antonio lo promuove come suo collaboratore ufficiale firmando assieme il polittico per la Certosa di Bologna (1450). Da questo momento per quasi un quindicennio, fino al polittico di Osimo nel 1464, la loro attività si intreccia fino a stemperarsi in una produzione che rende difficile distinguere le due personalità. Un problema quello dell'autografia che va letto anche nell'ottica della pratica di bottega, che prevedeva una suddivisione del lavoro, ma comprendeva anche lo sforzo di mitigare le differenti personalità a favore di uno stile più omogeneo, che potesse assecondare le richieste della committenza.

Il polittico di Galatina cronologicamente è stato collocato tra sesto e settimo decennio del Quattrocento, anche se alla luce di nuove verifiche e raffronti stilistici questa datazione si presta a significative precisazioni. L'estrema qualità della materia pittorica, la forza espressiva del segno che delinea figure e fisionomie (nonostante gli sfregi vandalici presenti su ognuno dei volti dei Santi e della Madonna), la fissità sacrale e distaccata dei personaggi contenuti a malapena all'interno degli scomparti, la definizione architettonica dello spazio nei

Antonio e Bartolomeo
Vivarini con aiuti, *Santo
Vescovo*, scomparto del re-
gistro principale, [*polittico
di Galatina*], terzo quarto
del XV secolo, Lecce,
Museo Castromediano,
particolare

pannelli centrali con la Trinità e la Madonna in trono su una marmorea pedana scheggiata (citazione mantegnesca emersa nel corso del restauro), consentono di assegnare la conduzione principale dell'opera ad Antonio con l'intervento di Bartolomeo e di aiuti di bottega venendo a confermare l'attribuzione del Pallucchini (1962, p. 112). La distinzione delle rispettive mani rimane problematica e richiede studi e confronti ancora aperti, in quanto deve tenere conto dell'evoluzione stilistica di Antonio in relazione all'aggiornamento del fratello e della presenza di aiuti⁶³.

La materia pittorica liberata dai toni sordi delle ridipinture ha rivelato dettagli anatomici e cromie inaspettate, permettendo raffronti più stringenti che riportano ad Antonio la fisionomia dei santi *Nicola*, *Antonio Abate*, *Girolamo*, la ferma compostezza di *Lucia*, l'interessante testa di *Paolo*, ritrovata sotto strati di ridipinture, dall'ampia stempiatura sulla fronte e dalla folta e lunga barba scura, riconducibile allo stesso santo nel museo della collegiata a Corridonia (1462). Così pure la figura icastica di *Giovanni Battista*, che riprende le nitide anatomie del polittico di Osimo (1464).

L'inserimento di Bartolomeo sembra riguardare le altre figure del registro principale, il più dinamico *San Pietro* con lo sguardo rivolto all'esterno, il *Santo Vescovo* con il pastorale che legge con disinvoltura il libro, *Michele Arcangelo* dalla chiara e brillante armatura rosacea definita in ogni dettaglio, la costruzione architettonica dello spazio nei pannelli centrali con la Trinità e l'intenso gioco di mani che lega la *Madre* al *Bambino* riscontrabile nelle sue Madonne dall'aria trafitta e malinconica presaga del proprio destino. L'impressione, infine, è che si tratti di un polittico a più mani, in cui a prevalere è la figura di Antonio nell'impostazione canonica della pala che rimanda anche a cartoni riutilizzati dalla bottega, realizzato nell'ambito della collaborazione tra i due fratelli e la cui datazione è da collocarsi tra il 1455 e il 1460, in un momento centrale del loro sodalizio.

Giunge così, con queste tavole dai fondi dorati, il primo Rinascimento in Puglia. Oggi i due polittici vengono presentati ai visitatori del museo Castromediano dopo un restauro aperto che è stata anche un'esperienza corale per allenare sguardi e riflessioni su di una cultura figurativa densa di connessioni, letture e imprevedibili esiti.



1 La prima fondazione del Museo Provinciale di Lecce avviene nel 1868, quando la Provincia di Terra d'Otranto, nomina una commissione al fine di indagare e studiare la storia del territorio, individuare ciò che vi era di rilevante per poterlo acquisire, custodire e depositare in un museo. Tale attività fu ratificata con Regio Decreto del 21 febbraio 1869. Le prime sedute furono infatti presiedute dal prefetto della provincia, Antonio Winspeare, duca di Salve e in seguito da Sigismondo Castromediano (Cavallino 1811-1895). Il 27 dicembre del 1890 il Consiglio Provinciale di Terra d'Otranto delibera affinché il Museo Provinciale prenda il nome del suo fondatore con il titolo di Museo Provinciale Castromediano.

2 CASTROMEDIANO 1875 (*Relazione*), per l'anno 1871, Lecce 1872, pp.13-15, 28; per il 1872, Lecce 1875, pp. 7-9; per gli anni 1874-75, Lecce 1875, pp. 38-40.

3 *Relazione* 1872, p. 9.

4 *Documento n. 24*, Lettera di riscontro del 27 marzo 1873 del Duca Castromediano al sig. Sindaco di Galatina: «*Ringraziamento per la donazione di un dipinto su tavola deliberata dalla Giunta municipale di Galatina a favore del Museo provinciale di Lecce*» (MC G, "S. Caterina. Studi e Relazioni di Pietro Cavoti". MS. N. 3437, CC. 497-8). Ringrazio Salvatore Luperto e il Museo Pietro Cavoti per averne autorizzato la riproduzione.

5 ROMANELLI, BERNARDINI 1932, p. 105. Nella guida, sono pubblicati con foto precedente il restauro del de Bacci e indicati come opera del Veneziano, il polittico leccese, e di uno dei Vivarini, quello da Galatina. Furono schedati con numero di inventario 3441 e 3442.

p. 74 Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti, *Santa Caterina d'Alessandria e Santa Lucia*, scomparto del registro superiore, [polittico di Galatina], terzo quarto del XV secolo, Lecce, Museo Castromediano, particolari

6 Al Museo Castromediano dal 1871 con n. inv. 3397, (75,5x54,2). I. CHIAPPINI DI SORIO 1973, pp. 23-28, che la propone come un possibile pannello erratico del disperso polittico di San Cassiano eseguito a Pesaro nel 1401. Tuttavia la tavola esisteva *ab antiquo* nella chiesa francescana di Santa Maria del Tempio, come ritenuto da A. CASSIANO 1988, pp. 37-70; una definitiva attribuzione del dipinto al Maestro della Madonna Giovannelli è in A. CASSIANO 2002, scheda n. 60, p. 220, fig. 221.

7 L'importazione in Puglia di opere d'arte dal Veneto, è argomento noto e studiato con ampia bibliografia alla quale si rimanda, per un accurato e relativamente recente riepilogo cfr. GELAO, BIANCHI 2013, pp. 115 - 321.

8 *Ivi*, p. 1.

9 GELAO 1977.

10 CASSIANO 1988, *op. cit.*, p. 46.

11 *Relazione* 1871 *cit.*, p. 13.

12 *Relazione* 1871 *cit.*, pp. 13-14.

13 *Relazione* 1873-1874 *cit.*, pp. 38-39.

14 *Ibid.*, p. 39.

15 SALMI 1919, pp. 149-192.

16 CASSIANO 2002, *op. cit.*, p. 220.

17 FRIZZONI 1914, pp. 23-40.

18 *Relazione* 1872, p. 9.

19 POSO 1992, pp. 759-814.

20 Un'accurata ricerca sul restauro dei polittici è in P. GIURI 2007, pp. 165-208.

21 A.S.Ba., SS.BB.AA:AA.AA.SS., Lecce, b. 43, fasc. LE I 276.

22 *Ibid.*

23 A.S.Ba., SS.BB.AA:AA.AA.SS., Lecce, b. 43, fasc. LE I 276, 18 aprile 1934.

24 CASSIANO 2010, pp. 199-201.

25 CHASTEL 2009, p. 29.

26 CASSIANO 2002, *op. cit.*, pp. 208-209.

27 FRASCADORE 2004.

28 VALENTINI 1913, pp. 272-274.

29 SALMI 1919, *op. cit.*, pp. 149.

30 VAN MARLE 1924 - 25, p. 23.

31 BERENSON 1957, pp. 158-162.

32 LONGHI 1946, p. 45.

33 PUPPI 1962, p. 19.

34 PALLUCCHINI 1964c, pp. 200-203.

35 D'ELIA 1964, pp. 53-54.

36 FLORES D'ARCAIS 1992, pp. 74-77.

37 DE MARCHI 1996, pp. 58-63.

38 CASSIANO 2010, *op. cit.*, pp. 199-200.

39 GUARNIERI 2006, pp. 202-204.

40 Il trittico era originariamente costituito da una *Resurrezione*, ora al Museo del Castello Sforzesco di Milano, e da una perduta *Madonna col Bambino*. Ricostruito idealmente da R. Longhi, cfr. LONGHI 1946.

41 PALLUCCHINI 1964c.

42 Cfr. GUARNIERI 2011, pp. 1-27.

43 DE CASTRIS 1986, pp. 409-410; MEISS 1936.

44 VALENTI 2015, pp. 25-54.

45 LAZZARINI 1983, pp. 135 - 144.

46 KLESSE 1967; Ringrazio Maria Pia Pettinau Vescina per le notizie e la segnalazione bibliografica che mi ha trasmesso su questo motivo decorativo.

47 *Relazione* 1873, pp.7-9.

48 Per un'aggiornata lettura critica del ciclo di affreschi alla basilica di Santa Caterina cfr. R. CASCIARO 2019.

49 BERENSON 1957, p. 204.

50 VAN MARLE 1924 - 25.

51 PALLUCCHINI 1962, p. 112, fig. 113.

52 A. CASSIANO 1988, *op. cit.*, pp. 45-46, fig. 2.

53 TAFURO DA LEQUILE, 1647.

54 QUARTA DA LAMA 1724.

55 VANNA 1854, ried. 1992, pp. 190-257.

56 PERRONE 1981, p. 243.

57 MASSARO 2006, p. 172.

58 SPREMIC' 1969, nell'articolo sono documentati i rapporti e gli accordi commerciali stabiliti dal principe Antonio Orsini del Balzo con Venezia e Ragusa, pp. 43-61.

59 ALAGGIO 2006, pp. 121, fig. 3, p. 116, fig. 1.

60 VETERE 2006, pp. 3-24.

61 Sono grata a Mario Cazzato per l'interpretazione di questa iscrizione e per le riflessioni sui polittici, avute nel corso del restauro.

62 D'ELIA 1964, pp. 56-57.

63 2016 G. ROMANELLI (a cura di), *I Vivarini. Lo splendore della pittura tra Gotico e Rinascimento*. Cat. Mostra, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 20 febbraio - 5 giugno 2016, Verona.



GRE

GORD

UNA POLEMICA OTTOCENTESCA SU UN POLITTICO TRECENTESCO

Mario Cazzato

Era il 1871. La Commissione Conservatrice dei Monumenti Storici e di Belle Arti di Terra d'Otranto, aveva incaricato il barone

– viene sempre apostrofato così – Francesco Casotti di redigere un “rapporto” sul “dipinto” che lo stesso aveva rintracciato «quando più nessuno il sapeva, ma lo conservava in sua casa, non potendosi ancora nel Museo tanto questo è stretto locale, tanto quello è di mole»¹.

Lorenzo Veneziano e aiuti,
San Gregorio, scomparto
superiore, [politico di
San Giovanni Evangelista],
1370 circa, Lecce, Museo
Castromediano, particolare

Fu proprio il Casotti a rintracciare il “dipinto” ossia il politico e a custodirlo provvisoriamente – lo custodirà per diversi anni – nel suo palazzo di fronte al convento dei Celestini. Nel “rapporto” il Casotti descrive quello che definisce sia per il «magistero non meno che per le date storiche... un prezioso lavoro di



arte bizantina... La mano vi è ignota; ma per me indubbiamente greca»². Con queste due perentorie affermazioni il Casotti non immaginava certo la tempesta che suo malgrado stava per addensare sul suo capo e che doveva coinvolgere lo stesso Castro-mediano che di quel Museo si dichiarava semplicemente e con modestia “conservatore” quando invece, ne era stato il curatore e ne sarà, per oltre due decenni ancora l’anima.

Ma torniamo al “rapporto”. «L’età del lavoro è incerta» continua il Casotti «ma si dee necessariamente restringere tra il 1133 ed il 1190 cioè tra la data di fondazione e quella di maggiori doni fatta alla chiesa e convento di S. Giovanni Evangelista. Accardo conte di Lecce lo fondò, Tancredi... l’arricchì di preziosi doni»³. La circostanza che l’opera in questione fosse, possiamo affermare inedita, nonostante l’età, il Casotti la spiega col radicale restauro che nel 1607 interessò tutta la chiesa quando «questa tavola... come vecchio arnese... fu appesa in uno dei corridoi terreni del convento dove ha avuto a patire dell’intemperie quei guasti che la sola lunghezza del tempo non le avrebbe altrimenti arrecato»⁴. Ma si sbagliava perché dopo il rivolgimento edilizio del 1607 il polittico ancora nel 1648 si trovava non già abbandonato alle intemperie ma appeso sopra le grate del coro, come ricaviamo da questo frammento di *santa visita* del 29 febbraio

Particolare della
litografia della tavola
annessa all’articolo
dell’Angelucci, 1877

1648: «et primum visitavit chorum ipsium... in anteriore parte ipsus chori extant crates ligneae... et supra dictos crates extat Cricifixus magnus ligneus... necnon substus Crucifixum *tabula lignea antiqui operis cum Imagine Beate Virginis et aliorun Sanctorum...*»⁵. Nel corridoio dove il Casotti lo recuperò deve essere stata collocata assai dopo e tale recupero rappresenta il suo vero merito e non fu certo trascurabile.

Il nostro polittico era ancora ospitato nel palazzo del Casotti quando nell'ottobre del 1872 lo vide Demetrio Salazaro allora Ispettore del Museo Nazionale di Napoli che lo credette del XIV secolo e che era opportuno, storicamente parlando, «anzi tutto allontanare l'idea di attribuire la stessa opera a pennello bizantino bizantino»⁶ alle cui parole dobbiamo immaginare la faccia che fece Casotti strenuo difensore a oltranza, della *bizantinità* dell'opera.

Correva in difesa del Barone il Castromediano (i due erano tra l'altro parenti) nella *Relazione* del 1873 – 74 con queste pacate parole: «Accardo... avea fondato... il convento di S. Giovanni Evangelista... che Tancredi arricchì. E dono di quest'ultimo il Casotti suppone il quadro. È un parere codesto che giunge nuovo nel campo delle discussioni, il quale ambizioso, s'attenta dimostrare d'aver noi preceduti nell'arte della pittura gli altri italiani»⁷. E mai ambizione fu tanto sbagliata. Alla fine del 1874 il polittico era ancora del Casotti e fu visto ed esaminato dall'ingegnere e archeologo di origini laziali ma naturalizzato piemontese, ottimo studioso, Angelo Angelucci, che doveva rivelarsi come il più aspro censore del Casotti⁸ e che a sua volta difese sempre la sua prima – e giusta – impressione che, cioè, il polittico appartenesse al XIV secolo⁹.

Ma subito dopo il Casotti, nella speranza di circostanziare meglio la sua opinione e di trovare illustri appoggi, dava alle stampe negli *Opuscoli di Archeologia, Storia ed Arti Patrie* (Firenze 1874 – 5), la cui terza parte è dedicata al polittico¹⁰, aprendo «così un abisso tra le sue (del Casotti) personali opinioni di dotto e le mie di *ignorante* in materia di pittura»¹¹.

E, come si dice, volarono gli stracci e in questo rincorrersi e ribaltarsi di accuse si unirono altri personaggi, qualcuno volle pure togliersi qualche sasso dalla scarpa e comunque quest'atmosfera di accelerata litigiosità, descrive un vivace ambiente culturale fatto pure di ripicche, invidie e dispetti. E in quell'opera il Casotti ripete, ampliandole, le considerazioni svolte nella

Relazione del 1871 quando annunciò la “scoperta” del polittico. Ripete che il tempo di esecuzione doveva essere compreso tra il 1133 e il 1190 al tempo, cioè, di Accardo o di Tancredi. Si avventura in un terreno scivolosissimo quando afferma che «sopra l'incrostatura d'oro veggonsi condotte ad olio le pitture»¹², considerazione che sarà uno dei punti più dibattuti dalla polemica. Individua i santi del registro superiore: i quattro evangelisti e, rispettivamente due a destra e due a sinistra, quattro famosi dottori della chiesa, S. Gregorio, S. Girolamo, S. Ambrogio e S. Agostino. Nel registro inferiore, a destra, S. Pietro senza le chiavi, Paolo e il Battista; a sinistra S. Benedetto, Placido e Mauro; le figure alle estremità sono individuate come S. Margherita di Antiochia e Maria sorella di Lazzaro¹³. Poi, relativamente alla tecnica usata ritiene che la stessa «confermerebbe che fin dall'epoca normanna era in Sicilia e in Puglia adoperato l'olio nella pittura»¹⁴. L'Angelucci rispose con due lettere del 17 e del 24 gennaio 1875 nel giornale “La Capitanata di Foggia” col titolo *Pitture del XII (!?) in Lecce ed anticaglie ecc. Lettere*¹⁵. Sentendosi attaccato il Casotti rivolse al Castromediano una *Lettera* a stampa, scritta a Lecce nell'Ottobre del 1876 ma pubblicata a Firenze nel 1877¹⁶. Così esordisce il Casotti: «Sapete (rivolgendosi al Castromediano) già come il terzo dei miei *Opuscoli di Archeologia, Storia ed Arti patrie* (Firenze 1874 – 75) abbia porto ad un tal Angelo Angelucci da Torino, Maggiore di Artiglieria a riposo, materia di aspra censura contro di me, per averlo scritto, contro di Voi per averlo pubblicato, contro il Gregorovius per non averlo capito o neanche letto ed infine contro l'Accademia delle Scienze di Monaco di Baviera solo per essere stato deposto nel tavolo della Presidenza»¹⁷. E senza mezzi termini afferma che la qualità delle critiche e dello stesso Angelucci lo dispenserebbero da una replica ma vuole cogliere qui l'occasione per dimostrare ancora una volta che le sue conclusioni in merito al polittico «non restano per nulla scosse né infeeolite da una critica sì irosa e soldatesca» che dimostrano una sola cosa «la compiuta ignoranza del critico nella materia sovra cui ha preteso farla da maestro». Passa poi a difendere l'indifendibile cioè che la pittura ad olio risalirebbe almeno al XII secolo e che il polittico leccese ne costituiva la prova. L'Angelucci aveva osservato, giustamente, che le mitre di alcune figure del polittico appartengono al XIV secolo così come alcuni abbigliamenti e lo stesso triregno di S. Gregorio. Ovviamente il Casotti difende anche contro l'evidenza, le sue opinioni fino ad affermare una frase che è un perfetto *nonsense*: «il



preteso triregno, non è triregno... ma è un Regno cinto da due sole corone...»¹⁸ e che quindi potrebbe ben risalire al periodo nel quale aveva collocato il polittico (1133 – 1190)¹⁹. Tra tutte queste ipotesi destinate ad essere smentite Filippo Palizzi che a Lecce ebbe modo, nel Museo, di analizzare il polittico, notava «che allo stato della pittura si osservano guasti non pochi e vari ritocchi e pennelli qua e colà di tempo posteriore, che peraltro non hanno saputo cancellare il disegno e il colorito primitivo». Il segno che l'opera aveva subito dei restauri, nient'altro; restauri che secondo il Palizzi dovevano concentrarsi «intorno al manto della Vergine»²⁰. Altro non aspettava l'Angelucci che quello stesso anno rispondeva con lunghe *Osservazioni* stampate a Torino²¹. Avanti di aprire la discussione l'Angelucci offre alcuni esempi del frasario usato dal Casotti e conclude «Questo saggio di stile baronale ti avrà fatto concepire la più vantaggiosa opinione delle cavalleresche maniere dell'onorevole feudatario da Lecce, e ti avrà dato un'idea della *critica più calma ed illuminata* ch'egli farà nella lettera. Il signor barone è in collera con me, perché *alla soldatesca* gli ho detto che ha sostenuto la sua opinione sulla età della tavola delle Benedettine, per l'ambizione di annunziare *Urbi et Orbi* che la prima tavola dipinta ad olio sta nella sua Lecce, e che le pitture eguali a quelle che nel resto d'Italia si fecero soltanto nel secolo XV, colà si sapeano operare tra il 1133 e il 1190»²². Poi smonta una dopo l'altra tutte le affermazioni testardamente difese dal barone e nel far questo allega alla sua opera una tavola litografica in bianco e nero (vedi Appendice) dove cerca di confermare in maniera più articolata, attraverso

Il polittico in una foto degli anni '30 del Museo Provinciale

sottili comparazioni, il suo giudizio sull'epoca – quattrocentesca – del politico. Quello stesso 1877 il Castromediano pubblica *La chiesa di S. Maria di Cerrate nel contado di Lecce*²³, a cui fece seguito, ovviamente polemicamente, l'Angelucci con *Sulle ricerche intorno alla chiesa di S. Maria di Cerrate*. Osservazioni, del 1878²⁴, che sembra un'altra questione ma che verte, come quella delle Benedettine, sull'origine e sullo sviluppo delle arti nelle provincie napoletane che veniva dibattuta negli ultimi decenni del XIX secolo. La questione sembrava momentaneamente appianandosi, anche se l'Angelucci, attraverso il Botti²⁵ il 1881 aveva chiesto «una fotografia della nostra tavola delle Benedettine» confessando al Casotti di non sapere come comportarsi «senza il vostro parere e la vostra decisione»: la prova che tra i due c'era una profonda e duratura complicità, quasi un mutuo, tacito, sostegno²⁶. Ma la richiesta dell'Angelucci non era, come poteva sembrare, casuale, perché un'altra polemica, ancora più aspra, si stava concretizzando addirittura nelle pagine del prestigioso "Archivio Storico Italiano". Ne era autore Ermanno Aar che sotto lo strano pseudonimo nascondeva il nome di Luigi Giuseppe De Simone, il giudice, lo storico più acuto di "cose" leccesi-salentine, autore del più importante libro su Lecce finallora pubblicato, ossia la *Lecce e i suoi monumenti* del 1874 (rist. Lecce 1964), libro osannato in patria e fuori, che non piacque al Castromediano, circostanza che il giudice non gli perdonò mai²⁷. Dopo alcuni anni il De Simone sempre sotto lo scudo dello pseudonimo riunì quelle pagine in un grosso volume che pubblicò a Firenze nel 1888 a sue spese come ebbe cura di sottolineare nel frontespizio²⁸. E già in una delle prime pagine chiarisce il portato polemico del suo lavoro quando in riferimento agli *Opuscoli di Archeologia* del Casotti afferma che «non francano la spesa della carta sulla quale furono scritti»²⁹. E in molti passi di quest'opera al Casotti viene di volta in volta rivolta l'accusa di leggerezza o di *molta leggerezza*³⁰, ovvero di non avere capito «confondendo la cronologia» e di «aver fatto pepe di luglio»³¹. Ma il passo dell'opera col quale il De Simone demolisce definitivamente la figura di Casotti studioso è proprio quello che intitola, per non equivocare, *La tavola delle Benedettine di Lecce*³². Per primo descrive l'opera «Per procedere con maggiore chiarezza, descriveremo la Tavola. È di legno, dipinta ad olio, divisa in 9 scompartimenti maggiori in basso ed 8 minori in alto, tutti ornati di colonnette spiraliformi che li separano e li sostengono archi acuti a trifoglio, scolpiti e messi ad oro come lo sono tutti i fondi degli scompartimenti. La Tavola, come oggi è, misura

A. Angelucci,
Lettera al
Castromediano,
Torino, 1877

A. Angelucci,
Osservazioni,
Torino, 1877

SULLA
LETTERA
AL
DUCA SIGISMONDO CASTROMEDIANO
INTORNO ALLA TAVOLA DIPINTA
DELLE
BENEDETTINE DI LECCE
PEL BARONE
FRANCESCO CASOTTI

OSSERVAZIONI
DI
ANGELO ANGELUCCI

TORINO
TIPOGRAFIA FODRATTI
Via Gaudenzio Ferrari, 5

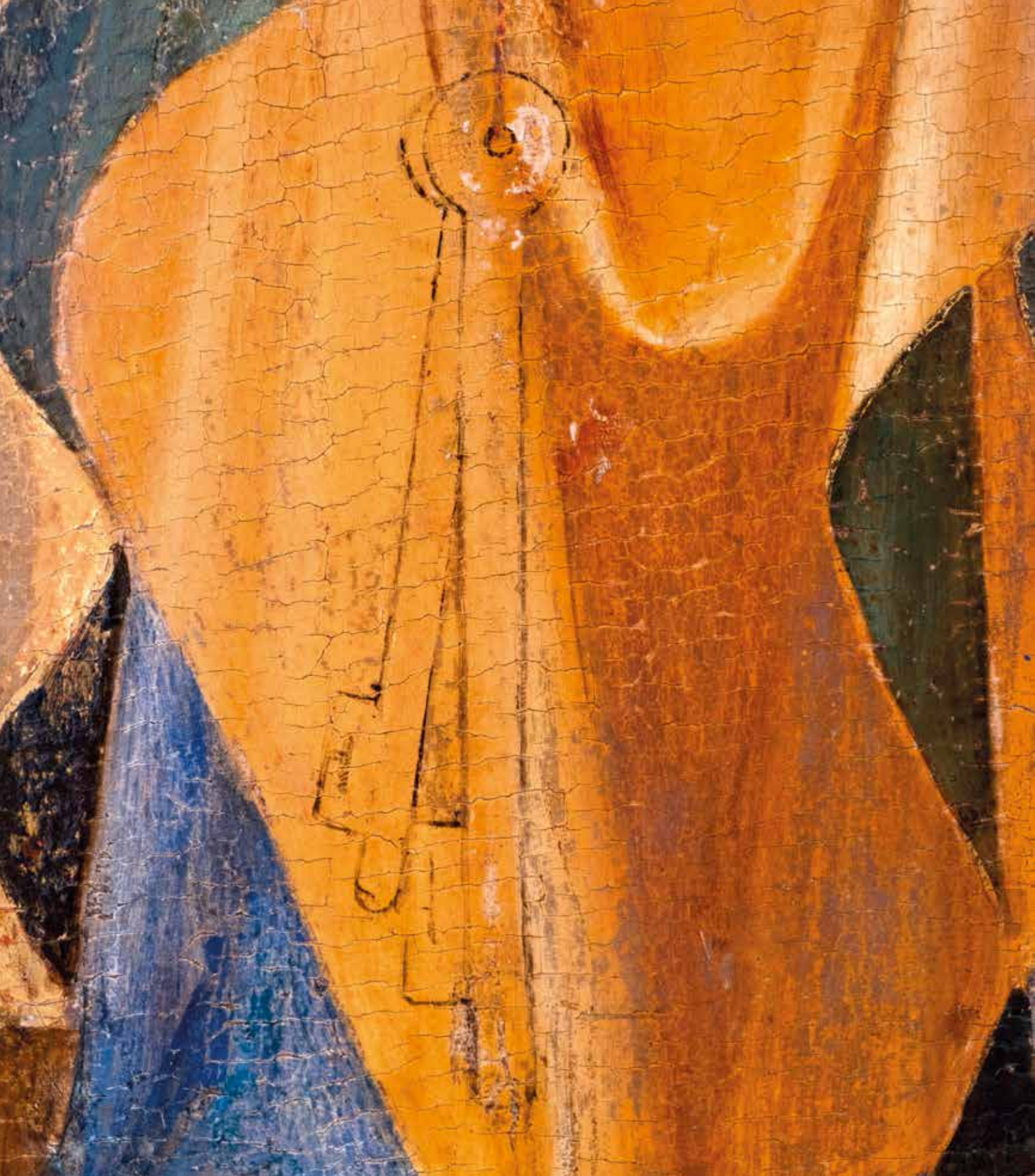
1877

ALLE OSSERVAZIONI
SULLA
LETTERA
AL
DUCA SIGISMONDO CASTROMEDIANO
INTORNO ALLA TAVOLA DIPINTA
DELLE
BENEDETTINE DI LECCE
PEL BARONE
FRANCESCO CASOTTI

APPENDICE
DI
ANGELO ANGELUCCI

TORINO
VINCENZO BONA
Tip. di S. M. e RR. Principi

1877.



in lunghezza m. 2,5, in altezza m. 1,268»³³. Poi individua le figure poste in basso: al centro la *Vergine col Bambino*, a sinistra *S. Margherita, S. Paolo, S. Pietro e S. Giovanni Battista*, come appare, scrive «dai loro nomi che in caratteri romani imbastarditi comunissimi nel XIV secolo, portano scritti sopra capo». Dall'altro lato la prima figura la ritiene indecifrabile, segue *S. Bernardo, S. Ludovico, S. Maria* sorella di Lazzaro.

Più facile l'identificazione delle figure della parte posteriore: i *quattro evangelisti* e i quattro dottori della chiesa (*S. Gregorio, S. Girolamo, Sant'Ambrogio e Sant'Agostino*). Detto questo e passati in rassegna gli illustri autori che si espressero sulla cronologia dell'opera, il De Simone sentenzia: «la narrazione del Casotti si riduce ad una novella svolta di fantasia sopra fondo storico»³⁴. Dopo il De Simone la *querelle* non ebbe più seguito e non ne rimase il ricordo quando si ricordava il polittico, ormai da tutti ritenuto opera del XV secolo come il De Giorgi, che nel 1896 in un articolo che descriveva il Museo Provinciale ebbe a dire: «in questa seconda sala si ammira la tavola dipinta delle Benedettine di Lecce, del secolo XV, notissima ai cultori dell'arte italiana per la vivace polemica che suscitò venti anni fa, tra il barone Francesco Casotti e il maggiore d'artiglieria Angelo Angelucci»³⁵, polemica nella quale egli non intervenne, certamente per non dispiacere il *barone* ma soprattutto il Castromediano³⁶.

Lorenzo Veneziano e aiuti, *San Pietro*, scomparto del registro principale, [*polittico di San Giovanni Evangelista*], 1370 circa, Lecce, Museo Castromediano, particolare

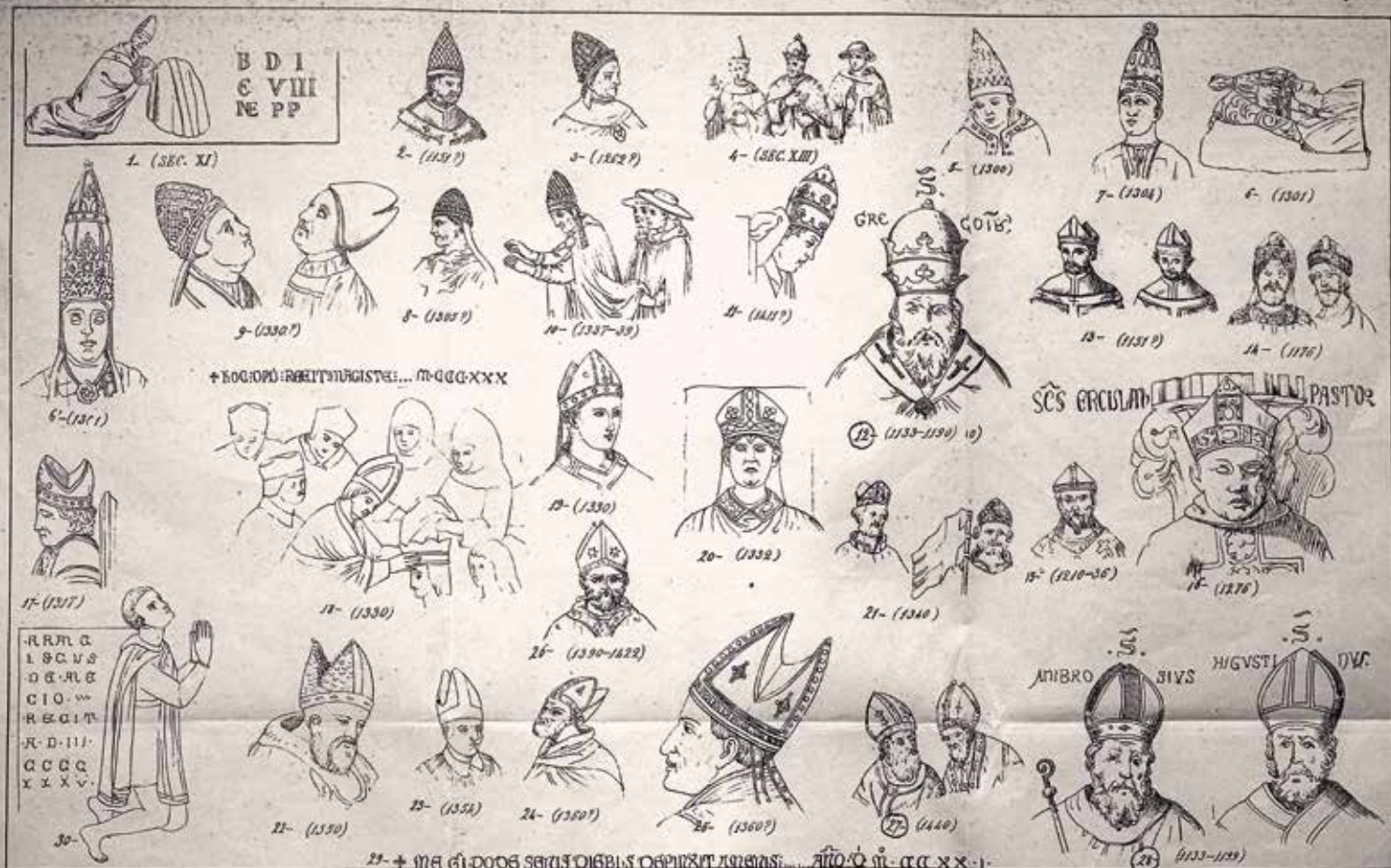


APPENDICE

Quasi in risposta al Casotti che in appendice ai suoi Opuscoli del 1874 – 5 aveva pubblicato una cromolitografia a colori del polittico delle Benedettine eseguita dall'originale dal pittore Giovanni Grassi, l'Angelucci in appendice alla sua *Lettera al Duca S. Castromediano*, a sua volta inserisce una litografia in bianco e nero nella quale, a forza di esempi, specialmente relativi ai copricapi di eminenti personaggi della storia ecclesiastica, vuole dimostrare che la tiara che appare nella figura di S. Gregorio Magno della tavola leccese non poteva essere del XII secolo come pretendeva il Casotti.

G. Grassi, cromolitografia del polittico
(da Casotti 1874-75)

p. 87 Litografia
della tavola annessa
a Angelucci, 1877



Ecco la lunga didascalia che accompagna la tavola e la tavola stessa:

Fig. 1. Affresco del secolo XI nella basilica di San Paolo in Roma, opera di scuola greca, secondo il D'AGINCOURT. Vol. III, pag. 334 e tav. XCVI.

" 2. Parte della figura ad alto rilievo dell'arcivescovo di Benevento nella porta di bronzo della cattedrale, che gli storici locali credono operata nel 1151, ed io credo della prima metà del XIII secolo. BORGIA, *mem. istor. di Benevento*, Vol. I, pag. 328.

" 3. Parte della figura del papa, seduto, nella pittura di una tavoletta che adornava il feretro del beato Egidio. Il Mariotti la stima del 1262, il Rosini (*stor. della Pittura ital.* I, pag. 263) impugna questa opinione.

" 4. Affresco nel portico delle Tre Fontane, di scuola italiana del XIII secolo, rappresentante Leone III, Carlomagno ed alcuni Cardinali. D'AGINCOURT, III, pag. 235, tav. XCVIII, fig. E.

" 5. Bonifacio VIII, affresco di Giotto dell'anno 1300, ora in San Giovanni in Laterano, D'AGINCOURT, *op. e vol. cit.* tav. CXV.

" 6. Bonifacio VIII, statua giacente sul monumento nelle grotte Vaticane. CICOGNARA, *Stor. scult. ital.* I, tav. XXI.

" 7. Bonifacio VIII, statua fatta per la facciata di Santa Maria del Fiore da Andrea Pisano, ora in casa Strozzi in Firenze. CICOGNARA, *ivi*, tav. XXXII.

Fig. 6* Bonifazio VIII, bassorilievo con l'anno 1301, già nella sua cappella nelle Grotte Vaticane. CICOGNARA, ivi.

- " 8. Benedetto XI, morto nel 1304, testa copiata da una pittura del prof. Domenico Braschi che la ritrasse dal monumento esistente nella chiesa di S. Domenico in Perugia, scolpito da Giovanni Pisano.
- " 9. Nicolò III degli Orsini. Bassorilievo, nelle Grotte Vaticane fatto eseguire da Giovanni Gaetano Orsini, cardinale, morto nel 1334, che vi è rappresentato a destra del riguardante. LITTA, *famiglia Orsini*, tav. IV.
- " 10. Urbano IV (1261–64) in una storia del reliquiario del corporale in Orvieto; lavoro di Ugolino di Vieri, da Siena, (1337 a 1339). ROSINI, *Stor. pitt. ital.* II. pag. 54.
- " 11. Alessandro V, del quale è il monumento nella Certosa di Bologna. Morì nel 1410. Eletta di monumenti bolognesi.
- " 12. S. Gregorio Magno della Tavola leccese, operata tra il 1133 e il 1190?!
- " 13. Vescovi nella porta di bronzo della Cattedrale di Benevento, creduta opera del 1151. BORGIA, *op. e loc cit.*
- " 14. S. Clemente e l'abate Leone, nella lunetta sulla porta della chiesa di S. Clemente sul Pescara. L'abate Leone ricostruì la chiesa nel 1176, e di questo tempo dev'essere il bassorilievo, HEINRICH WILHELM SCHULZ, *Monum, ital.*, tav. LVI.
- " 15. Vescovo, da una tavola attribuita a Giunta Pisano, 1210–1236. ROSINI, *op. cit.*
- " 16. S. Ercolano, statua nella fontana di Perugia, scolpita da Giovanni e Niccola Pisani nel 1276. VERMIGLIOLI e MASSARI.
- " 17. Cassone Torriani, morto nel 1317. Monumento nel chiostro di Santa Croce in Firenze, attribuito ad Agostino da Siena. LITTA, *famiglia Torriani*.
- " 18. L'Arcivescovo Guido Tarlati corona in Sant'Ambrogio a Milano Lodovico imperatore e la moglie il 31 di maggio 1327. Bassorilievo nel monumento del Tarlati in Arezzo di m.° Agostino, e m.° Angelo da Siena, del 1330.

" 19. Santo vescovo nel Refettorio di Santa Chiara in Napoli; dipinto di Giotto del 1330, SCHULZ, tav. LXXXIX.

" 20. Pagano della Torre, Patriarca d'Aquileja, morto nel 1332. Monumento. LITTA, *fam. Torriani*.

" 21. Statue del monumento di Azzo Visconti, morto nel 1339, presso la famiglia Trivulzio. LITTA, *fam. Visconti*.

" 22. Vescovo nel fresco di Spinello Aretino, nato nel 1308, morto nel 1400. ETRURIA PITTRICE, I, tav. XII.

" 23. Ottone Visconti, arcivescovo e signore di Milano, morto nel 1354, Monumento nella metropolitana. LITTA, *famiglia Visconti*.

" 26. Santo vescovo in una tavola di Taddeo Bartoli, nato nel 1363, morto nel 1422. ROSINI, *op. cit.*, tav. XXIX.

" 25. Fra Angelo Acciajuoli, vescovo di Firenze, morto nel 1357; dipinto, nel cappellone degli Spagnuoli in S. M. Novella, della seconda metà del XIV secolo, LITTA, *famiglia Acciajuoli*.

" 24. S. Vescovo, in una tavola di Angelo di Taddeo Gaddi, nato nel 1324, morto nel 1387. ROSINI, *op. cit.* II, tav. a pag. 166.

" 27. Santi Vescovi in una tavola di Giovanni e Antonio Vivarini da Murano dell'anno MCCCCXXX.

" 28. I vescovi S. Ambrogio e S. Agostino nella Tavola leccese, dipinta tra il 1133 e il 1190?!?!

" 29. Iscrizione in una tavola di Guido da Siena dell'anno 1221. L'ETRURIA PITTRICE, vol. I, tav. III.

" 30. Iscrizione sopra una pittura di Francesco da Arezzo nella chiesa di S. Caterina, in S. Pietro in Galatina (Puglia) dell'anno MCCCCXXXV. LITTA, *famiglia Orsini*.

- 1 CASTROMEDIANO 1875, p. 13. Questa gloriosa Commissione fu istituita con Regio Decreto emanato da Firenze il 21 febbraio 1869 n. 4906. Le relative Relazioni furono pubblicate dal 1869 al 1875, ora consultabili in edizione anastatica a cura di M. Paone: S. CASTROMEDIANO, *Scritti di storia e di arte*, Galatina 1996, dove sono riportate altre opere dell'illustre studioso.
- 2 *Relazione*, cit., p. 13.
- 3 *Ibid.*, pp. 14-15.
- 4 *Ibid.*, p. 15.
- 5 Cfr. DE LEO, POSO 1985, p. 489, il corsivo del documento è mio. Nessun elemento utile al nostro scopo in PASTORE 1970.
- 6 Era chiaramente una bordata indiretta, educata, a quanto aveva affermato e andava affermando il Casotti; il brano della lettera è in ANGELUCCI 1877, p. 27.
- 7 CASTROMEDIANO 1875, p. 40.
- 8 Angelo Angelucci (Roccalvece 1816, Torino 1891) fu tra l'altro Direttore del Museo Nazionale di Artiglieria di Torino dal 1862; di particolare interesse il suo *Arte e artisti in Piemonte: documenti inediti*, Torino, 1878; sulla visione del polittico che ancora alla fine del 1874 era in casa del Casotti cfr. ANGELUCCI 1877, p. 3.
- 9 Cfr. CASOTTI 1877a, p. XV.
- 10 CASOTTI 1877b, pagine numerate in numeri romani; l'opera è corredata da interessante litografia a colori di P. Grassi del polittico, sulla quale ritorneremo.
- 11 ANGELUCCI 1877, cit., p.8.
- 12 CASOTTI 1877a, cit.
- 13 *Ibid.*, p. XLII.
- 14 *Ibid.*, p. XLV.
- 15 Ristampate, con aggiunte, nelle *Ricerche preistoriche e storiche dell'Italia Meridionale*, Torino 1876, poi ristampate, nel *Cittadino Leccese*, XV, nn. 4 e 7.
- 16 CASOTTI 1877a.
- 17 *Ibid.*, p. V.
- 18 *Ivi*.
- 19 CASOTTI 1877a, *op. cit.*, pp. XIII-XIV.
- 20 *Ibid.*, p. XV.
- 21 ANGELUCCI 1877.
- 22 *Ibid.*, p. 6.
- 23 Lecce, Tip. Garibaldi 1877. Nel titolo aggiunge, Edizione fatta a spese dell'autore!
- 24 Torino, V. Bocca, 1878.
- 25 Su Ulderico Botti (1822 - 1906) vedi la voce bibliografica di I. BIDDITTO nel 13° vol. (1971) del *Dizionario Biografico degli Italiani*.
- 26 Cfr. PELLEGRINO 1960, p. 73. La lettera è del 26 Luglio 1881, indirizzata al Casotti.
- 27 Cfr. CASTROMEDIANO 1875, p. 4, in nota.
- 28 AAR 1888.
- 29 *Ibid.*, p. 35.
- 30 *Ibid.*, p. 121.
- 31 *Ibid.*, p. 159.
- 32 *Ibid.*, da p. 104.
- 33 *Ivi*.
- 34 *Ibid.*, da p. 107.
- 35 DE GIORGI 1896; in questo scritto il C. ricorda la visita al Museo di re Umberto I avvenuta il 23 Agosto 1889. Il re era accompagnato dal principe di Napoli e dai tre ministri Crispi, Brin e Lacava.
- 36 Dalla *Relazione* del Castromediano del 1871 (Lecce 1972) si ricava un dato importantissimo fin qui trascurato che cioè, il polittico fu regolarmente acquistato con fondi del museo per ben 637,50 lire (p.28).



LE SCELTE METODOLOGICHE D'INTERVENTO

Chiara Puglisi

La Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Brindisi, Lecce e Taranto ha ritenuto opportuno autorizzare l'intervento di restauro dei polittici di Lorenzo Veneziano e di Antonio e Bartolomeo Vivarini, proposto dal Polo Biblio-museale di Lecce - Museo Sigismondo Castromediano, considerando di estrema importanza la salvaguardia delle opere, testimonianze importanti per il territorio salentino e certamente di primario rilievo per il contesto museale in cui oggi sono conservate.

L'intervento risultava estremamente urgente a causa dei problemi conservativi degli strati preparatori e pittorici, interessati da numerose deadesioni che mettevano a rischio l'integrità della policromia. Si palesava, quindi, come una importante occasione per comprendere le cause scatenanti dei fenomeni di degrado riscontrati, approfondire la ricerca storico artistica, indagare sui materiali costitutivi grazie anche al supporto della diagnostica, analizzare la tecnica esecutiva e le tracce degli interventi precedenti.

Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti, *Santo Vescovo*, scomparto del registro principale, [politico di Galatina], terzo quarto del XV secolo, Lecce, Museo Castromediano, particolare

Proprio attraverso l'incrocio dei dati raccolti e il bagaglio di conoscenze acquisite man mano, la Soprintendenza, per mezzo del funzionario restauratore responsabile dell'alta sorveglianza e degli ispettori onorari che hanno seguito i lavori, è stata in grado di condurre le scelte metodologiche che hanno guidato l'intervento passo dopo passo, di concerto con il direttore tecnico e i restauratori incaricati, con i quali c'è stato un costante e proficuo confronto.

Sin dal principio la situazione conservativa di entrambi i dipinti risultava estremamente complessa, a causa della natura dei materiali costitutivi e della loro storia conservativa. Infatti, entrambi furono oggetto di interventi di restauro precedenti (l'ultimo dei quali è riferibile al 1934 ad opera del restauratore fiorentino Riccardo de Bacci Venuti) che hanno, di fatto, stravolto l'assetto della struttura di sostegno dei due supporti lignei e alterato la lettura estetica tramite puliture aggressive, reintegrazioni plastiche e numerose ridipinture. Nel tentativo di ristabilire una planarità della superficie che evidentemente all'epoca si stava incurvando, furono avvitate al tavolato nuove traverse in sostituzione di quelle originali. In prossimità degli spacchi furono invece applicate, in maniera piuttosto anomala, delle piccole tavolette in legno di pioppo, visibili ancora sul verso.

Questo tipo di intervento risulta, purtroppo, del tutto errato da un punto di vista metodologico. La causa dei sollevamenti degli strati preparatori e pittorici, infatti, è stata individuata proprio in questi sistemi di traversatura di restauro. Essi, infatti, hanno creato un vincolo estremamente rigido che ha bloccato ogni tipo di movimento naturale di imbarcamento che di solito avviene in

seguito alle variazioni termoigrometriche, specialmente nei periodi con bassi valori di umidità relativa e in maniera ancora più accentuata nelle numerose tavole tangenziali presenti in questi polittici. Quindi la rigidità delle traverse inibendo tali movimenti, ha generato continue tensioni all'interno dello spessore delle tavole, tensioni che si sono ripercosse proprio sugli strati preparatori e pittorici attraverso sollevamenti.

Nello specifico il polittico opera dei Vivarini è sostenuto da tre traverse a destra e da tre a sinistra che collegano i pannelli laterali a ponte e da altre due sul pannello centrale, tutte di grandi dimensioni e avvitate al supporto. Il polittico del Veneziano, invece, ha traverse di restauro di minori dimensioni montate per forzare le singole assi in posizione piana ma non per vincolare le une con le altre, motivo per cui probabilmente è stata aggiunta la cornice perimetrale.

Nel registro superiore, in corrispondenza di fessure profonde e passanti, sono stati applicate delle tavolette di pioppo, fissate al legno originale con colla animale e con viti. Le assi, in particolar modo quella centrale con la Madonna col bambino, riportano sul verso tagli superficiali, anch'essi realizzati nel restauro precedente per favorire lo spianamento del supporto.

Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti, *San Paolo*, scomparto del registro principale, [polittico di *Galatina*], particolare durante la pulitura



Non potendo approntare in questa fase il delicato intervento di rimozione delle attuali traverse, insieme al risanamento ligneo e alla progettazione di un nuovo sistema di sostegno elastico idoneo, è stato ritenuto comunque indispensabile intervenire sui dipinti. Da un lato dichiarandoli inamovibili per mantenerli in un ambiente conservativo stabile da un punto di vista microclimatico, dall'altro procedendo con un immediato pronto intervento di riadesione e consolidamento degli strati preparatori e pittorici.

Un altro aspetto molto importante è stato quello della presentazione estetica. Sin dal principio l'intento era di alleggerire le vernici alterate e rimuovere i ritocchi maggiormente deturpanti esteticamente, attraverso una pulitura selettiva e graduale.

Tramite l'osservazione dei dipinti sia ad occhio nudo che per mezzo di lenti di ingrandimento, supportata da indagini diagnostiche non distruttive multispettrali, è emerso come aree estese di ridipinture appesantissero le campiture e rendessero in alcuni casi impossibile la lettura di alcuni dettagli, motivo che, per altro, ha mantenuto gli studiosi incerti sull'attribuzione del polittico di Galatina.

La superficie pittorica di entrambe le opere, infatti, oltre ad essere ricoperta da uno strato di vernice invecchiata che alterava i toni delle cromie sottostanti, presentava, soprattutto in corrispondenza delle stuccature risalenti all'intervento del 1934, estese aree di ritocco pittorico, anch'esso ormai alterato cromaticamente e del tutto fuori tono rispetto alle cromie originali. In particolar modo per il polittico dei Vivarini, il restauratore fiorentino si ritrovò ad affrontare il problema di lacune di grandi

dimensioni e adottò, seguendo i principi a lui contemporanei, una linea ricostruttiva per facilitare la lettura e ripristinare l'unità estetica. Si deve riconoscere a quest'ultimo il merito di aver messo in pratica il criterio della riconoscibilità, stendendo il colore a tratti così da rendere la reintegrazione di aspetto ben lontano da quello della pellicola pittorica originale e semplificando, inoltre, le linee e i dettagli. Nei punti in cui l'estensione delle lacune era tale da dover intraprendere una certa inventiva ricostruttiva, ha preferito soluzioni infelici quali contorni sfumati e passaggi indefiniti tra una campitura e un'altra.

Inoltre, le abrasioni diffuse, le aree di micro lacune, i segni di incisioni e le lesioni, erano state ricoperti con ritocchi debordanti, che di fatto si estendevano su gran parte della pellicola pittorica originale nascondendone il cretto e alterando dettagli figurativi.

Di conseguenza, dopo una attenta riflessione e valutazione dei dati a disposizione, si è optato per la rimozione delle vecchie ridipinture e delle stuccature di grandi dimensioni, per ritrovare la freschezza di una pellicola pittorica che, nonostante lo stato lacunoso, avrebbe sicuramente riacquisito autenticità.

Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti, *San Pietro*, scomparto del registro principale, [polittico di Galatina], particolare dopo il restauro con la rimozione delle vecchie integrazioni e stuccature



In seguito alla fase di pulitura e di rimozione delle stuccature, una volta eseguita l'equilibratura cromatica e chiuse le micro lacune e le abrasioni, si è posto il problema della reintegrazione delle lacune medio grandi, che sono state risolte cercando di non alterare l'autenticità ritrovata, lasciando il supporto ligneo a vista nel caso delle grandi aree corrispondenti ai bordi di ciascuna tavola o in tutti i casi in cui qualsiasi tentativo ricostruttivo sarebbe stato un atto di fantasia, quindi un falso estetico e storico. Le lacune di medie e piccole dimensioni che si trovavano all'interno delle campiture pittoriche originali e che ne interrompevano la continuità, sono state stuccate e reintegrate con tratteggio ad acquerello, garantendone la rimovibilità e la riconoscibilità.

Questo intervento di restauro è stato fondamentale per la conservazione e la conoscenza dei polittici veneti, importantissime opere del nostro patrimonio culturale, ed è stata un'occasione indispensabile per identificare le criticità conservative, che dovranno essere affrontate con una serie di azioni necessarie e imminenti, quali il successivo intervento sui supporti lignei e il costante monitoraggio dei parametri termigrometrici degli ambienti espositivi.

Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti, *San Giovanni Battista*, scomparto del registro principale, [*polittico di Galatina*], particolare dopo il restauro



FUE. AGNS.



L'INTERVENTO DI RESTAURO

Ianuarina Guarini, Gaetano Martignano

I dipinti provengono l'uno dal convento delle Suore Benedettine di San Giovanni Evangelista di Lecce e l'altro dalla chiesa di Santa Caterina d'Alessandria di Galatina; entrambi vennero acquisiti dal Museo Provinciale Sigismondo Castromediano di Lecce nel 1871 e nel 1872. Dopo l'acquisizione la storia conservativa delle due opere è stata sostanzialmente la stessa. Furono

sottoposti ad un primo intervento nel 1876 da parte del restauratore e pittore romano Domenico Primavera, che secondo i dettami dell'epoca sostanzialmente le ridipinse. Successivamente le pessime condizioni di conservazione della carpenteria portarono, nel 1934, ad un altro intervento conservativo ad opera del restauratore fiorentino Riccardo de Bacci Venuti.

Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti, *San Michele Arcangelo*, scomparto del registro principale, [*polittico di Galatina*], particolare dopo il restauro




Lorenzo Veneziano e aiuti, [*polittico di San Giovanni Evangelista*], totale del verso dopo il restauro

p. 101 Lorenzo Veneziano e aiuti, [*polittico di San Giovanni Evangelista*], 1370 circa, Lecce, Museo Castromediano, totale del polittico prima del restauro



Polittico di San Giovanni Evangelista

Il polittico di San Giovanni Evangelista è in legno policromo e raffigura una Madonna con Bambino e Santi. È stato datato alla seconda metà del XIV secolo ed è attribuito a Lorenzo Veneziano. Le dimensioni totali sono 154x218 cm. L'opera è realizzata a tempera su tavola con dorature a guazzo. Proviene dalla chiesa di San Giovanni Evangelista di Lecce ed oggi è conservato nel Museo Castromediano di Lecce.



Restaurato nel 1934 - XII° E.F.
da Riccardo de Bacci Voragine di Firenze

Precedenti interventi di restauro

Analogamente al polittico di Galatina, il polittico di San Giovanni Evangelista venne ampiamente rimaneggiato nel 1876 dal pittore-restauratore romano Domenico Primavera e fu poi oggetto di un intervento più radicale nel 1934 ad opera del fiorentino Riccardo de Bacci Venuti. Nel dettagliato progetto di restauro e nella descrizione dell'opera de Bacci Venuti sostiene che il polittico doveva essere costituito da 18 scomparti¹⁵, constatando la mancanza della tavola centrale dell'ordine superiore, ed afferma che le "tavole" andavano attribuite a Jacobello di Bonomo e che risultavano "tarlate" e "in diverse parti lesionate da spaccature, specialmente più forti quelle dello scomparto ove è rappresentata la Vergine". Afferma poi che era necessario "smontare completamente il polittico per togliere tutte le antiche traverse nonché i chiodi, onde eliminare il rigonfiamento dell'imprimatura prodotto dall'ossidazione delle teste dei chiodi medesimi, quindi, dopo aver eseguito la tassellazione ad intarsio in tutte le spaccature, e la parziale foderatura di legname nelle zone tarlate, riarmare il polittico con traverse di sostegno, spianando le tavole e ricostruendo tutti i sostegni del corniciame". Oggi si rilevano sul retro di alcune tavole originali, tra le quali quella centrale dove è raffigurata la Madonna con Bambino, una serie di incisioni parallele lungo le venature del legno (cosiddette sverzature) che avevano la funzione di indebolirlo per riportare a planarità le tavole imbarcate.

Lorenzo Veneziano e aiuti, [polittico di San Giovanni Evangelista], particolare del verso dopo il restauro

Afferma ancora che in molte zone "l'imprimatura dipinta" era sollevata e prossima alla caduta, mentre la superficie pittorica si presentava "aridissima" e "in molte parti sfarinata e caduta". Ritiene infine opportuna "la pulitura diligente delle parti dipinte molto scurite per effetto delle vernici, specialmente quelle dell'ordine superiore ... la riparazione dell'imprimatura in tutte le parti mancanti e la reintegrazione di colore omogeneo a doppia tempera in tutte le parti sciupate ed abrase" ed una finitura con "vernice generale medio lucida". A restauro ultimato il de Bacci rilevava l'inopportunità di presentare entrambi i polittici con le cornici tarlate e lacunose. Al fine di restaurarle egli stesso scelse la Ditta Salvatore Ammassari, di Lecce, specializzata nella produzione di arredi sacri in legno, in dorature, lavori di intaglio e stucchi. La Ditta si impegnò ad eseguire le cornici di entrambi i polittici "in legno intagliato, seguendo i modelli esistenti e le indicazioni e disegni forniti a parte" ed inoltre a procedere alla loro doratura "a foglia d'oro zecchino su bolo"; la doratura che riguardò solo gli elementi integrati, mentre la patinatura andava "eseguita nei modi concordati e a completo assetto definitivo e sistemazione sul dipinto di ogni parte antica e nuova".

Descrizione e stato di conservazione

Anche la struttura del polittico del Veneziano ripete uno schema tradizionale: due ordini sovrapposti a più scomparti realizzati in legno di pioppo, con figure di Santi dipinti a tempera su fondo in oro zecchino. Il registro inferiore è composto da uno scomparto centrale, di cm 77x39, dove è raffigurata una Madonna con Bambino e da otto scomparti laterali, dove sono raffigurati, a figura intera,

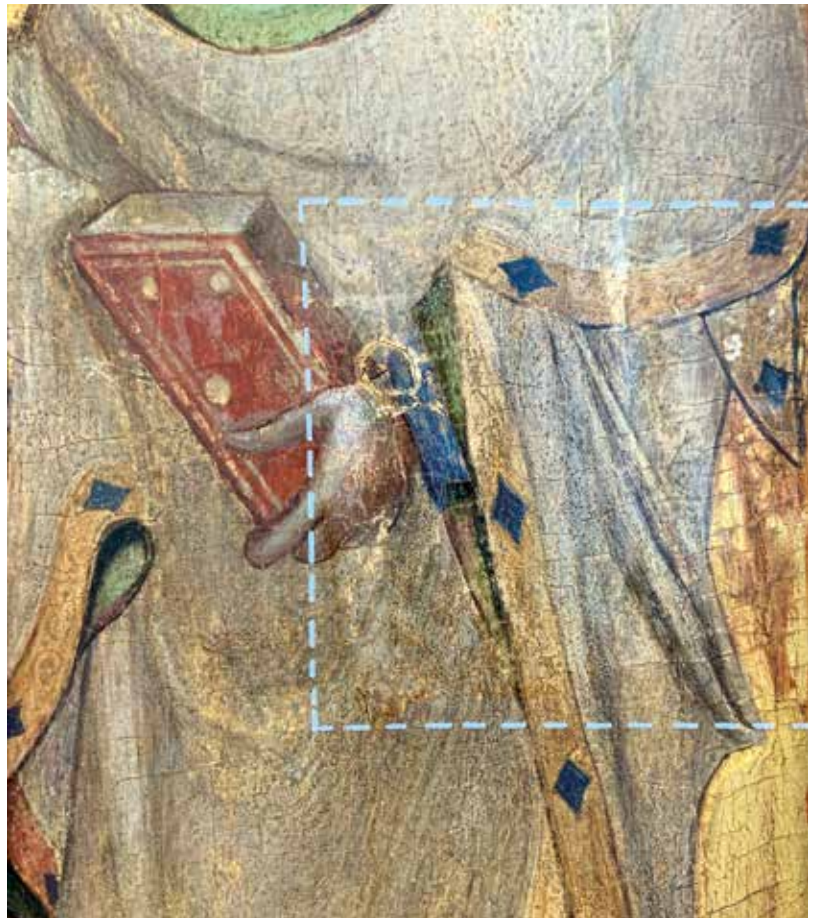


da un lato i santi Margherita, Paolo, Pietro e Giovanni Battista, e dall'altro lato la Maddalena, ed i santi Nicola, il più venerato in Puglia, Benedetto e Giovanni Evangelista. Il registro superiore riprende il medesimo schema di quello inferiore, solo che lo scomparto centrale è mancante. Negli otto scomparti laterali, di cm 29x15, sono raffigurati, questa volta a mezzo busto, da un lato gli Evangelisti (Giovanni, Luca, Marco e Matteo) e dall'altro i Padri della Chiesa (Agostino, Ambrogio, Girolamo e Gregorio). In ogni scomparto è riportato in rosso su oro il nome del santo in latino; in sede di restauro sono apparse nella parte superiore degli scomparti coperte dalle cornici delle altre scritte a grafite che riportavano il nome del santo con gli stessi caratteri e costituivano evidentemente il modello che i pittori dovevano ricopiare. Gli scomparti sono tenuti insieme da una cornice realizzata in oro a guazzo, che scansiona le figure dei santi con delle esili ed eleganti colonnine tortili come fosse una struttura architettonica, questa è stata reintegrata nelle parti mancanti, durante l'intervento di restauro del 1934. Sul retro, precisamente sulla traversa superiore, vi è la scritta "Restaurato nel 1934 XII^A da Riccardo de Bacci Venuti di Firenze".

Dal progetto di restauro di de Bacci Venuti abbiamo notizia dello stato di conservazione in cui versava il polittico nel 1934: i dati più rilevanti che ci vengono riferiti sono che il supporto ligneo si presentava tarlato ed in diverse parti lesionato da spaccature e che la pellicola pittorica era in più punti "sollevata" e in generale "arida" e "sfarinata e caduta", quindi l'opera doveva mostrarsi con vaste aree nelle quali era conservata la sola preparazione.

Lorenzo Veneziano e aiuti,
[polittico di *San Giovanni Evangelista*], particolari durante la pulitura e prima del ritocco finale

Quanto allo stato di conservazione dell'opera al momento del nostro intervento di restauro, si rilevava la presenza sia dei residui della pittura ad olio del Primavera sia delle ridipinture vaste e diffuse del de Bacci Venuti: queste ultime ricoprivano quasi tutte le vesti delle figure, senza interessare visi, mani etc. che conservano la cromia originale, solo offuscata da vernici alterate. Ancora si rilevava che il supporto ligneo appariva "costretto" a causa della applicazione delle strutture fisse: gli assi di contenimento delle singole tavole, gli inserti di recupero delle fessurazioni e in generale tutta la nuova parchettatura erano infatti fissati con viti e con colla animale. Sempre a proposito del supporto ligneo si rilevava che esso non versava in buone condizioni, perché al di sotto dell'ampio ed omogeneo strato di stucco posteriore, vi erano i segni di un diffuso e generalizzato attacco di rosura da parte di insetti xilofagi e vi erano fessurazioni malamente chiuse. Anche a causa della nuova parchettatura del supporto ligneo, non più libero nei suoi movimenti naturali, l'opera presentava alcuni danneggiamenti sia pure non gravi, infatti vi erano fessurazioni e sollevamenti sia del colore che della preparazione, in più punti staccati e pericolanti (molto danneggiata risultava la figura di *San Giovanni Evangelista* a causa del movimento di uno dei rinforzi lignei, applicato sul retro in una zona particolarmente ammalorata). Per ovviare agli stessi risultava essere stato eseguito in tempi più recenti un intervento di messa in sicurezza della superficie pittorica proteggendo le zone più a rischio con carta giapponese. L'oro dei fondi si presentava in alcune zone consunto con bolo e preparazione a vista. Le dorature delle cornici erano in buono stato di conservazione anche se presentavano alcuni sollevamenti in zone circoscritte e se si mostrava di colore e tonalità diverse a seconda che si riferissero alle parti originali o a quelle integrate. Le cornici erano in più punti distaccate e pericolanti.



Tecnica esecutiva

PITTURA. La tecnica pittorica di Lorenzo Veneziano, come quella dei Vivarini, è molto tradizionale. L'indagine diagnostica ha fornito alcuni dati specifici a proposito di questo polittico: il legno è in pioppo come riconosciuto dall'esame xilotropico; le tavole sono di medio spessore, probabilmente con uno strato di camottatura; lo strato preparatorio è sottile, dato in un'unica mano, ed è a base di gesso e colla come confermato dalle analisi XRF, che attestano anche l'utilizzo di una tempera con legante organico per la campitura delle figure. Anche i pigmenti sono quelli classici utilizzati all'epoca per la pittura su tavola. Dalle analisi risulta: che i bianchi sono a base di piombo e sono quindi sicuramente riconducibile alla Biacca (carbonato basico di piombo); che per i rossi scuri vi è uso di Lacca di Garanza; che nelle campiture verdi vi è presenza di rame, il che è indicativo di pigmenti tipo Malachite o tipo Verdigris; che anche le campiture di colore blu hanno sempre restituito elevate quantità di rame, il che è indicativo dell'utilizzo della Azzurrite (carbonato basico di rame).

○ In quest'opera è significativamente presente anche il prezioso Blu Oltremare (lapislazzuli) utilizzato per le vesti di *San Pietro* e *San Marco* e, in particolare, per il manto della Madonna, che è ulteriormente impreziosito da eleganti ricami in oro.

○ I bruni sono Terre Naturali, il nero è di origine naturale, Nero Carbone, i gialli sono Massicot (ossido di piombo), Giallorino (ossido di piombo e stagno) e in parte Ocra Gialla.

○ La stesura del colore è per velature successive, dallo scuro al chiaro, con più strati dati a tratteggio ed anche a punta di pennello, secondo una procedura già riscontrata su altri dipinti analoghi come epoca.

○ Il legante, come confermato dalle analisi, è di natura proteica: quindi sicuramente quella utilizzata è una tempera all'uovo, come comunque già lasciava intendere la leggerezza della stesura pittorica.

○ Per i fondi è stato utilizzato oro zecchino su bolo rosso applicato a guazzo.

○ Le aureole dei santi sono decorate con punzoni a punta tonda di differenti misure.

○ I decori a ricamo dei manti e delle vesti dei Santi e della Madonna sono realizzati con oro zecchino applicato a missione.

STRUTTURA. Si è già detto che l'intervento del 1934 ha portato alla eliminazione della parchettatura originale, della quale possiamo approssimativamente intuire la forma per la presenza di alcuni segni lasciati nella parte posteriore del polittico. La nuova parchettatura, con gli altri inserti in legno, è fissata con viti metalliche e colla animale e costituisce una struttura fissa che effettivamente "costringe" innaturalmente il legno dipinto. È interessante notare che i santi dell'ordine inferiore sono dipinti su tavole con venatura verticale, come da norma, mentre gli otto santi dell'ordine superiore sono invece dipinti su due tavole con venatura orizzontale, precisamente quattro per tavola. Per questo le assi della parchettatura dell'ordine superiore sono state applicate verticalmente.

Intervento di restauro

Anche in questo caso l'approccio all'intervento di restauro è stato particolarmente attento e laborioso e si avvantaggiato del confronto con l'Alta Sorveglianza della Soprintendenza, dottoressa Chiara Puglisi, e con la Direzione Tecnica per il Museo Castromediano, dottoressa Brizia Minerva.

L'opera, di notevole valore artistico e storico, presentava infatti problematiche tecniche molto delicate e questo sia per le sue notevolissime dimensioni, sia per i molteplici materiali da trattare (legno, stucco, oro, pigmenti etc.) sia per il suo stato di conservazione compromesso dai due interventi precedenti, sia per le decisioni operative da assumere man mano in modo da rispettare i criteri scientifici del restauro e nello stesso tempo ottenere anche il risultato di restituire all'oggetto, per quanto più possibile, la leggibilità unitaria ed il valore artistico originari.

Come per il precedente polittico, il primo essenziale passo è stata la conoscenza dell'opera e quindi lo studio preliminare dei materiali costitutivi (tipo di essenza legnosa, tipo di legante, tipo di pigmenti etc.) e la mappatura dello stato di conservazione. A questo fine un aiuto fondamentale è venuto dalla esecuzione di indagini diagnostiche non distruttive (luce UV, XRF ecc.) e dalla esecuzione di sezioni stratigrafiche. I dati così acquisiti ci hanno dato conferme importanti, funzionali alle scelte operative. Contemporaneamente si è proceduto alla messa in sicurezza degli strati cromatici, fragili e pericolanti in più punti, effettuando dove necessario una velinatura di protezione con carta giapponese, applicata con resina acrilica in soluzione, propedeutica e necessaria per

la esecuzione delle lavorazioni successive. Si è poi proceduto al secondo passo, pure essenziale per capire lo stato in cui si trovava l'opera e per mettere a punto la giusta metodologia di intervento, e cioè la esecuzione dei tasselli di ricerca sia sulla pellicola pittorica che sul legno di supporto.

RECTO. È stata posta in essere un'accurata campagna di tasselli di ricerca stratigrafica sulla pellicola pittorica. La superficie dipinta, come detto, era quasi completamente ricoperta dagli strati di colore sovrapposti dovuti ai precedenti restauri, mentre solo nei volti e nelle mani delle figure si era conservata la cromia originale al di sotto di una vernice oramai alterata, che appiattiva i volumi. Al di sotto dello sporco e delle vernici alterate si sono rinvenuti gli strati di colore sovrapposti, che in parte sono risultati eseguiti ad olio e molto tenaci, attribuibili all'intervento ottocentesco di Primavera, e che in altra parte preponderante sono risultati eseguiti con legante a vernice, attribuibili al de Bacci Venuti.

Già i primi tasselli hanno rivelato la raffinatezza della stesura originaria del Veneziano, con colori molto freschi dati per velature successive a tratteggio ed a punta di pennello. Contemporaneamente alla tassellatura si è dato corso, per le zone pericolanti e già messe in sicurezza con la velinatura, ad un intervento per ristabilire la coesione e l'adesione tra supporto, strati preparatori e pellicola pittorica: prima si è proceduto ad eseguire micro iniezioni di Degalan del CTS (una resina sintetica scelta in quanto priva di acqua e quindi particolarmente indicata al caso di specie essendo tutti gli strati costituenti il dipinto molto sensibili all'umidità), poi si è proceduto ad esercitare la necessaria delicata pressione con un termocauterio

a temperatura controllata e con piccoli pesi localizzati, ed infine si è proceduto alla rimozione della velinatura di protezione provvisoria mediante applicazione di solvente idoneo. Sulla base dei dati acquisiti dalle indagini conoscitive e dai tasselli di ricerca stratigrafica si è intervenuti sugli strati soprammessi all'originale, rimuovendo le ridipinture ormai cromaticamente inadeguate ed a base di sostanze di diversa natura e pulendo la pellicola pittorica da vecchie vernici alterate: sono state usate miscele solventi a bassa tossicità, rifinendo il tutto meccanicamente con bisturi per eliminare i residui particolarmente compatti e aderenti al substrato.

Dopo le fasi di pulitura della superficie pittorica si è proceduto all'applicazione a pennello di uno strato protettivo di vernice mastice al 50% in trementina; alla stuccatura e micro stuccatura delle lacune, delle lesioni e mancanze degli strati pittorici applicando, a spatola e con rasatura a bisturi, stucco a base di gesso di bologna e colla lapin; al riempimento delle lacune del legno di supporto mediante applicazione a spatola di stucco a base di colla animale e segatura di legno della stessa essenza del supporto originale.

La reintegrazione delle lacune e della pellicola pittorica è stata affrontata, vista anche l'epoca dei polittici, con tecnica mimetica a rigatino, utilizzando colori ad acquarello e, in alcuni casi, colori a vernice per ottenere la ricostituzione del tessuto cromatico molto discontinuo e la riduzione dell'interferenza visiva delle lacune.

La protezione finale della pellicola pittorica è stata effettuata mediante applicazione per nebulizzazione di vernice mastice in essenza di trementina; con finalità di protezione e ristabilimento del corretto indice di rifrazione della superficie.

VERSO. I tasselli di ricerca sono stati eseguiti anche sul verso del dipinto. Come la pellicola pittorica anche il legno di supporto, quale risultante dopo l'intervento del 1934, era completamente coperto da polvere, sporco e da spessi strati di stucco a base di colla animale e segatura di legno. Dopo l'asportazione meccanica di tutto quanto soprammesso, si è proceduto alla disinfestazione del legno mediante disinfestazione anossica con Per-xil 10 CTS a base di permetrina, sigillando l'insieme con fogli politilene per circa 30 giorni. Il legname è stato quindi in parte risanato, intervenendo su alcune fessurazioni mediante l'inserimento di listelli in legno stabile e applicando integrazioni lignee sulle mancanze. Anche per questa opera si è posto il problema della parchettatura: nonostante quella attualmente presente sia più o meno storicizzata, essa impedisce i movimenti del legno perché fissa e comunque non è quella originale. Come per il polittico di Galatina, avendo verificato con la Soprintendenza e con la Direzione Tecnica che non si sono determinati in questi anni grossi danni al legno, si è deciso di rimandare ad un secondo intervento la sostituzione con una parchettatura mobile e il lavoro di conservazione del legno di supporto originale.

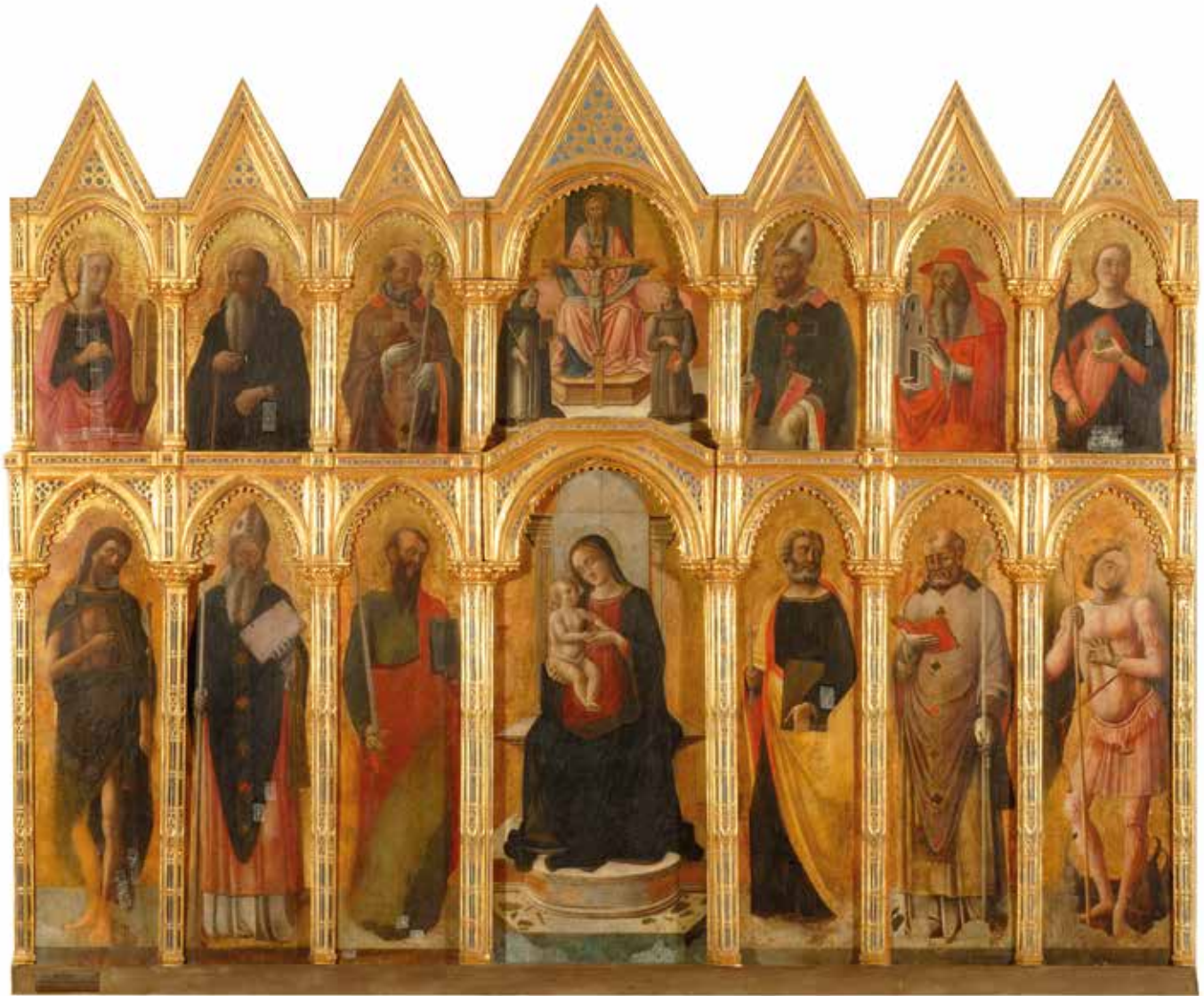
1 A. S. B.a., SS. BB. AA. AA. AA. SS., b.43, fasc. LE I 276

2 Santa Caterina di Alessandria, Sant'Antonio Abate e San Giovanni Battista.



Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti, [*politico di Galatina*], totale del verso dopo il restauro

p. 111 Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti, [*politico di Galatina*], terzo quarto del XV secolo, Lecce, Museo Castromediano, totale del politico prima del restauro



Polittico di Galatina

Il polittico di Galatina è in legno policromo e raffigura una Madonna con Bambino e Santi. In esito alle emergenze dell'attuale restauro, è stato datato alla seconda metà del XV secolo e ritenuto opera di Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti. Le dimensioni totali sono 215x265 cm. L'opera è realizzata a tempera su tavola con dorature a guazzo. Proviene dalla chiesa di Santa Caterina di Galatina ed è oggi conservato nel Museo Castromediano di Lecce.

Precedenti interventi di restauro

Il polittico, restaurato la prima volta nel 1876 dal pittore e restauratore romano Domenico Primavera e successivamente nel 1934 dal restauratore fiorentino da Riccardo de Bacci Venuti, risulta fortemente integrato nelle figure inferiori e nella carpenteria. È interessante la relazione di restauro del 1934¹.

De Bacci Venuti riferisce che *“le tavole necessitavano di rifermature posteriori onde spianarle e consolidarle”* e perciò fu ritenuto opportuno *“smontare il polittico, togliere le parti rimaste dell’antica cornice e rimontarlo completamente con tutti i nuovi travi di armatura dopo aver consolidato ogni tavola e ripreparati i sostegni di tutto il corniciame intagliato”*. Riferisce ancora che le pitture si presentavano *“molto sciupate per la quasi totale ridipintura di tutte le figure a olio e vernice, specialmente in modo grave l’ordine inferiore dei pannelli con tutto lo scomparto centrale della Vergine col Bambino e le figure dei Santi in tutta la loro metà inferiore”*. Le ridipinture erano evidentemente quelle del Primavera. Per le mancanze egli ipotizzò di poter *“rintracciare completamente, sebbene lesionate, ma risarcibili, tutte le figure”* anche se riconosceva che molte di esse mancavano di ampie porzioni. La *Relazione* del de Bacci terminava con un’annotazione sullo stato del *“corniciame molto sciupato perché tarlatissimo e in gran parte mancante oltre ad essere mascherato da una verniciatura di porporina dorata”* per ovviare a questa situazione la cornice fu completamente rifatta, sulla base dell’originale, dalla ditta Ammassari di Lecce specializzata nella lavorazione del legno e della doratura.

Descrizione e stato di conservazione

Il polittico dei Vivarini ripete uno schema tradizionale, consiste infatti di una struttura realizzata in legno di pioppo e suddivisa in due ordini sovrapposti a più scomparti, all’interno dei quali sono raffigurate immagini di Santi realizzati a tempera con legante proteico-oleoso e con fondo in oro zecchino. In particolare esso è costituito da 14 pannelli distribuiti su due ordini: il registro inferiore è composto da uno scomparto centrale con una Madonna con Bambino di cm 107x48 ed ai lati sei altri scomparti più piccoli raffiguranti tre Santi per lato di cm 104x29; il registro superiore riprende il medesimo schema di quello inferiore con al centro la Trinità di cm 57x48 ed ai lati altri sei scomparti con tre figure di Santi per lato di cm 54x29. Durante i secoli di abbandono, senza che ne sia rimasta memoria o documentazione, il polittico da un lato è stato oggetto di episodi di vandalizzazione poiché sono stati sfregiati i visi di tutti i Santi con segni profondi quasi a cancellarne i connotati e dall’altro lato è stato oggetto di una cattiva forma di “conservazione”, probabilmente appoggiato al pavimento in ambiente umido, poiché si è persa gran parte della pittura di tutta la zona inferiore dell’opera.

Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti, *San Paolo*, scomparto del registro principale, [*polittico di Galatina*], prima del restauro con le reintegrazioni del de Bacci, e dopo la rimozione delle vasta stuccatura con il supporto a vista



A parte i danni risalenti nel tempo, va rilevato che lo stato di conservazione del polittico, prima dell'attuale restauro, nonostante gli anni passati in ambiente climaticamente controllato, era comunque caratterizzata da generalizzati e diffusi sollevamenti della preparazione e della pellicola pittorica causati da errori nei precedenti interventi di restauro. I sollevamenti si rilevavano principalmente in prossimità delle stuccature applicate nel precedente restauro, che risultavano spesso poco aderenti ed in alcune zone proprio pericolanti². Si rilevavano altri sollevamenti, poi, per errori nelle operazioni di parchettatura, come l'applicazione sul retro di viti troppo lunghe rispetto allo spessore della tavola o come l'applicazione di rinforzi lignei alle lesioni strutturali che si sono imbarcati dilatando la superficie dipinta. Per scongiurare la perdita di frammenti preziosi, in anni recenti, si era dato corso ad un pronto intervento per la messa in sicurezza proteggendo con carta giapponese le zone a rischio. Sempre a proposito della conservazione, al momento dell'attuale restauro erano evidenti sulla pellicola pittorica i segni dei vecchi interventi di restauro eseguiti in modo abbastanza approssimativo data l'epoca. I segni più rilevanti e impattanti alla vista erano le vaste zone ricostruite a rigatino nel restauro del 1934, che con lo scopo di adeguare cromaticamente le perdite e l'insieme avevano ricoperto tutti i resti ancora presenti della pellicola pittorica originale con numerosi strati di colore, rendendo illeggibile la stesura originale. Il problema dell'asportazione delle ampie ricostruzioni a rigatino è stata la decisione più difficile da prendere perché ormai "storicizzate" e perché sapevamo che sotto non vi era quasi nulla dell'originale, ogni dubbio però si è dissipato appena fatti i primi tasselli stratigrafici di

ricerca, che hanno messo subito in evidenza la raffinatezza della stesura originale, anche se lacunosa e mancante, che risultava del tutto incongrua con il pesante ed arbitrario intervento del 1934. Quanto alle dorature: per i fondi fatti a guazzo su bolo rosso, esse si presentano in alcune zone consunte con preparazione e bolo a vista, mentre per le cornici esse si presentavano con alcuni sollevamenti della preparazione in alcune zone circoscritte e con perdita di frammenti.

Tecnica esecutiva

PITTURA. Con una attenta analisi visiva, supportata da un'accurata indagine diagnostica, si sono potuti riscontrare alcuni dati utili ad intendere la tecnica dei Vivarini:

- il legno è sicuramente pioppo, come riconosciuto dall'esame xilotropico;
- le tavole sono di medio spessore e mostrano la presenza di una mestica o strato preparatorio poco spesso, il che fa ipotizzare una accorta rifinitura del legno;
- lo strato preparatorio, in base alle analisi XRF che hanno registrato gli elementi chimici, è a base di gesso (solfato di calcio bivalente), di colore chiaro e dato in un'unica stesura di spessore medio sottile;
- per la campitura delle figure le analisi attestano l'utilizzo di una tempera con legante organico;
- i pigmenti sono quelli classici utilizzati all'epoca per la pittura su tavola, sia dai Vivarini sia da altri artisti.

Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti, *San Giovanni Battista*, scomparto del registro principale, [*polittico di Galatina*], particolare prima e dopo la rimozione dell'intervento del de Bacci



Dalle analisi risulta che i bianchi contengono piombo e sono quindi riconducibili alla Biacca (carbonato basico di piombo); che i rossi sono Minio (ossido di piombo) e talvolta Cinnabro (solfuro di mercurio), mentre i rossi scuri sono Lacca di Garanza (origine vegetale); che le campiture verdi rivelano la presenza di Rame, indicativo di pigmenti tipo Malachite (idrossido carbonato rameico) e Verdegris (alterazione del rame); che le campiture di colore blu restituiscono elevate quantità di Rame, indicativa dell'Azzurrite (carbonato basico di rame) con una eccezione rappresentata dalla veste blu del Padre Eterno dove è assente il Rame e dove il colore rosso, restituito dal falso colore, fa pensare all'uso di Blu Oltremare (lapislazzuli); che i bruni sono Terre Naturali e che il nero è di origine naturale Nero Carbone; che i gialli sono Massicot (ossido di piombo), Giallorino (ossido di piombo e stagno) e in parte Ocra Gialla.

- la stesura del colore è per velature successive, dallo scuro al chiaro, in più strati in punta di pennello e a tratteggio, secondo una procedura già riscontrata su altri polittici dei Vivarini in area pugliese.

- il legante è di natura proteica, come hanno confermato le analisi effettuate in occasione di questo intervento e come lasciavano supporre alcune caratteristiche della crettatura della pellicola pittorica.

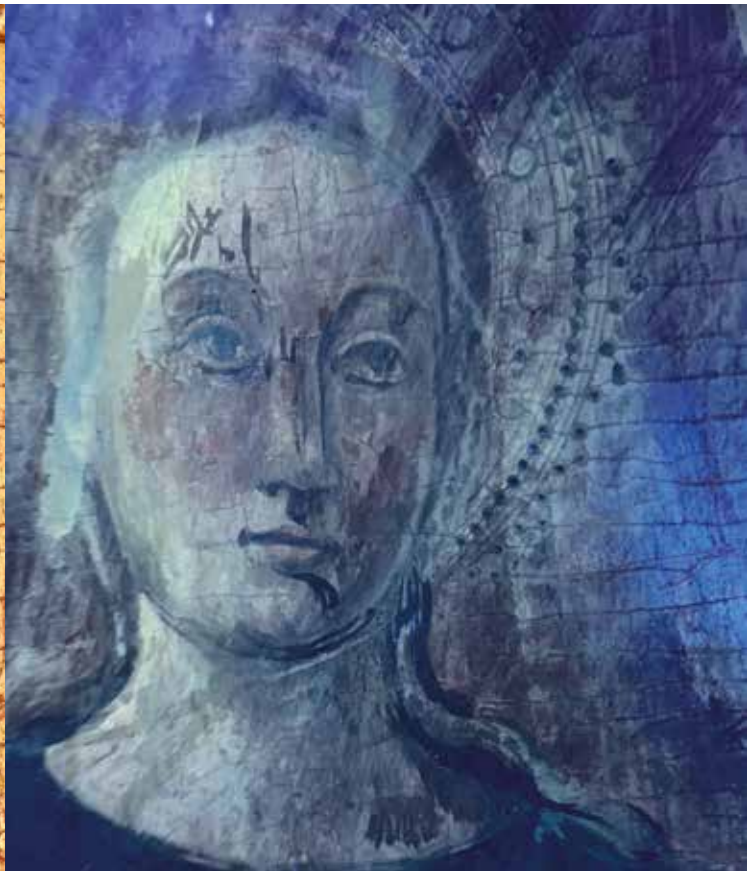
- i fondi sono realizzati utilizzando oro zecchino brunito su bolo rosso applicato a guazzo.

- le aureole dei santi, dato interessante, sono decorate con punzoni a punta tonda di differenti misure.

STRUTTURA. Quanto alla "parchettatura", cioè la struttura portante in legno, che lega tutte le parti del polittico, va rilevato che quella che vediamo oggi non è l'originale, ma quella risalente al secondo intervento del 1934, il dato è certo perché risulta da una

scritta sulla traversa superiore riportante la data di esecuzione ed il nome del restauratore de Bacci Venuti di Firenze. Questa nuova struttura è fissa ed è formata da 5 ordini di travi applicate longitudinalmente con colla proteica e grosse viti a taglio alle tavole originali; il registro superiore è poi ancorato a quello inferiore con 8 placche di ferro avvitate alle due traverse. Solitamente questo tipo di struttura fissa, bloccando qualsiasi movimento del legno, crea grossi danni ai supporti originali: in questo caso la conservazione in ambiente controllato ne ha limitato gli effetti preservando almeno in parte l'integrità dell'opera. Sono presenti alcune fessurazioni del supporto, alcune già precedentemente risanate mediante "inserti" in legno incollati con colla animale, per applicare i quali sono stati scavati degli alloggiamenti nel supporto originale: operazione molto invasiva per l'opera sia dal punto conservativo che visivo e comunque inutile nella sua funzione. Guardando dal retro le cuspidi si riesce a capire l'intervento che è stato fatto sulle cornici dalla ditta Ammassari nel 1934, è evidente che si è proceduto con nuovo legno ad integrare le parti mancanti dell'originale, molto ammalorato ed è evidente che si è proceduto a ridorare a guazzo con oro zecchino tutta la struttura, sia parti originali che nuovo legno, rendendole pressoché indistinguibili. Interessante notare ad esempio come sul retro della colonnina n°7 vicino al *San Michele arcangelo*, sul legno originale, distinguibile solo sul retro, si siano tuttora conservati alcuni schizzi.

Antonio e Bartolomeo Vivarini
con aiuti, *San Nicola e Santa Lucia*, [polittico di Galatina,
particolari al visibile e agli UV



Intervento di restauro

Il nostro intervento di restauro ha richiesto un approccio molto attento ed accurato, che ha visto un continuo e proficuo confronto con l'Alta Sorveglianza della Soprintendenza, dottoressa Chiara Puglisi, e con la Direzione Tecnica per il Museo Castromediano, dottoressa Brizia Minerva per la assunzione delle decisioni operative, a volte anche difficili; né poteva essere diversamente perché l'intervento riguardava opere che presentavano complesse problematiche sia per la vastità della superficie sia per la molteplicità dei materiali impiegati, tutti molto delicati, sia per lo stato di conservazione in cui si trovavano. Il primo passaggio è stato lo studio dell'opera, dei materiali costitutivi e la mappatura dello stato di conservazione. Lo studio preliminare è ovviamente fondamentale quando ci si trova davanti ad un'opera non ben conosciuta e questa fase è stata molto lunga e meticolosa. Un apporto importante si è avuto sicuramente dalla esecuzione di indagini diagnostiche non distruttive (luce UV, XRF ecc.) indagini chimico fisiche e stratigrafiche al fine conoscitivo del tipo di legante e dei pigmenti, indagini conoscitive al fine di stabilire l'essenza legnosa, che ci hanno dato conferme importanti per scelte fondamentali per la conservazione di ogni aspetto dell'opera. Solo successivamente si è proceduto alla esecuzione dei saggi di ricerca propedeutici alla messa a punto della giusta metodologia e alla scelta dei materiali necessari all'intervento. Vista la fragilità in cui si trovavano alcune parti di pellicola pittorica, prima dei saggi è stata anche effettuata, dove necessario, una velinatura di protezione con carta giapponese applicata con resina acrilica in soluzione, al fine di potere svolgere in sicurezza le operazio-

ni successive. I tasselli di ricerca sono stati eseguiti sia sul verso (legno di supporto) sia sul recto (parte dipinta e parte dorata) ed hanno consentito tra l'altro di avere una più chiara visione dello stato conservativo complessivo, poiché sia recto che verso erano completamente offuscati da polvere e sporco sedimentati.

RECTO. Rinvenendosi grossi distacchi di preparazione con formazione di sacche vuote, qualunque altra operazione di restauro è divenuta secondaria rispetto al ristabilimento della coesione e dell'adesione tra supporto, strati preparatori e pellicola pittorica necessario per mettere in sicurezza il dipinto in tutte le sue parti. Si è proceduto con micro iniezioni di Degalan del CTS, una resina sintetica priva di acqua per preservare tutti gli strati costituenti il dipinto (che risultano molto sensibili all'apporto di acqua) e successivamente esercitando delicatamente pressione con termocauterio a temperatura controllata e piccoli pesi localizzati, al fine di ristabilire la coesione tra gli strati e successiva rimozione della velinatura mediante applicazione di solventi. Nella fase successiva si è dato corso ad una generale campagna di tasselli di ricerca stratigrafica: era assolutamente necessario che fosse il più accurata possibile perché la pellicola pittorica, come detto, oltre che molto offuscata dallo sporco era anche completamente ricoperta da numerosi strati di colore, alcuni dei quali ad olio (molto tenaci) erano identificabili come i residui dell'intervento ottocentesco del Primavera, mentre altri con legante a vernice identificabili come residui dell'intervento del de Bacci Venuti. Come detto la superficie presentava ampie zone ricostruite a rigatino che in un primo momento avevamo deciso,

con la Soprintendenza e la DL, di conservare sia come testimonianza storica sia perché si ipotizzava la impossibilità di intervenire scientificamente perché realizzate in modo del tutto arbitrario. Già dai primi tasselli si era intesa la raffinatezza della stesura dei Vivarini, finalmente era visibile la pittura originale con i colori freschi e trasparenti eseguiti per velature successive: questo però ancora di più rendeva evidente quanto gli interventi di restauro a rigatino costituissero ricostruzioni del tutto incongrue. Dopo l'asportazione di tutte le ridipinture si è posta quindi la questione di asportare o meno queste ampie ricostruzioni, oramai evidentemente del tutto incongrue dal punto di vista cromatico e materico. È stata la decisione più difficile da prendere perché gli interventi erano in certo senso "storicizzati" e perché si sapeva che sotto il rigatino non si sarebbe trovato nulla: ogni dubbio però si è dissipato quando si è messo in evidenza la raffinatezza della stesura originale anche se in parte lacunosa e mancante e quando si è potuto capire quanto l'opera avrebbe guadagnato non solo in originalità ma anche in qualità estetica e bellezza. Si è quindi proceduto, in accordo con la D.L. e la Soprintendenza, alla rimozione delle sostanze di diversa natura sovrapposte, mediante applicazione di solventi idonei, tutti a bassa tossicità; è poi seguita una fase finale di rifinitura meccanica mediante rimozione a bisturi dei residui particolarmente compatti e aderenti al substrato, quali residui di colori ad olio, vecchie stucature ad olio molto tenaci residui del restauro del Primavera. Dopo la rimozione delle ricostruzioni a rigatino del de Bacci Venuti è seguita la rimozione meccanica delle stucature anche debordanti, eseguite con colla e gesso, che hanno messo in evidenza il legno sottostante non in ottimo stato

a causa della rosura si insetti xilofagi, ma che ci hanno fatto vedere anche il bel colore del legno che si intonava perfettamente senza interferire con i colori adiacenti. Si è così deciso di pulire bene il legno, trattarlo per la conservazione e lasciare il supporto a vista invece di creare nuove stucature da lasciare a neutro con la tecnica del rigatino. Dopo l'asportazione di tutti i materiali sovrapposti si è proceduto, dopo l'applicazione a pennello di uno strato protettivo di vernice mastice al 50% in trementina, alla stuccatura e micro stuccatura delle lacune degli strati pittorici, delle lesioni e mancanze, con applicazione a spatola e rasatura con bisturi di stucco a base di gesso di bologna e colla lapin, il riempimento delle lacune del legno di supporto al di sotto degli strati preparatori mediante applicazione a spatola di stucco a base di colla animale e segatura di legno della stessa essenza del supporto originale. La reintegrazione pittorica delle lacune degli strati pittorici è stata affrontata visto anche l'epoca dei politici con tecnica mimetica a rigatino mediante l'applicazione a punta di pennello per stesure successive di colori ad acquarello e in alcuni casi a vernice, con finalità di ricostituzione del tessuto cromatico e di riduzione dell'interferenza visiva delle lacune. La protezione finale della pellicola pittorica è stata effettuata mediante applicazione per nebulizzazione di resine naturali in soluzione; con finalità di protezione e ristabilimento del corretto indice di rifrazione della superficie.

VERSO. L'indagine di ricerca sul verso ha svelato la presenza di alcuni schizzi preparatori e di alcune scritte. Si è proceduto quindi alla asportazione meccanica dello sporco sulla intera superficie. Sul registro superiore sono stati trovati e recuperati dietro la Santa Caterina d'Alessandria un

viso di uomo barbuto molto simile al viso del vicino *San Antonio Abate* e dietro *San Nicola* lo schizzo del viso del *San Girolamo* che si trova sullo stesso ordine. Sul registro inferiore sono stati trovati e recuperati dietro il *San Giovanni Battista* una iscrizione con numeri e lettere, probabilmente appunti di misure della bottega, e dietro il Santo Vescovo raffigurato nel penultimo scomparto uno schizzo per il viso di un bambino che non è stato però utilizzato nella composizione pittorica. Resosi possibile un più accurato esame del legno costituente il supporto originale, si è verificato che lo stesso, che pure in apparenza sembrava in discreto stato, presentava all'interno i segni di un intenso attacco di insetti xilofagi. Si è proceduto quindi alla disinfestazione del legno con la procedura della disinfestazione anossica e con Per-xil 10 del CTS a base di permotrina: l'opera è stata chiusa in fogli di polietilene con all'interno il Per-xil per circa 30 giorni. Successivamente si è affrontato con la Soprintendenza e la Direzione Lavori la questione dell'eventuale rimozione e sostituzione della parchettatura, che non è l'originale, ma quella applicata nel restauro del 1934. Accertato che la parchettatura, pur se apparato fisso applicato con colla animale e viti in ferro, non aveva creato in questi anni grossi danni al legno e considerato che la sostituzione, non prevista in progetto, avrebbe comportato una notevole dilatazione dei tempi di esecuzione incompatibile con i termini fissati per la consegna, si è deciso di rimandare questa operazione ad un secondo intervento. Si è quindi proceduto alle altre operazioni di

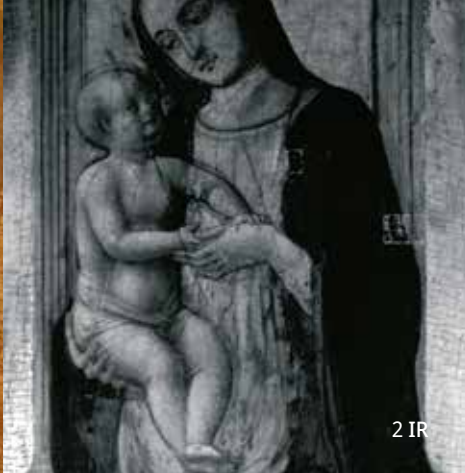
restauro conservativo del supporto ligneo, precisamente con la pulitura meccanica del legno da qualsiasi sostanza sovrammessa, il risanamento di una delle lesioni non risanata nel 1934 mediante l'inserimento di listelli in legno stabile, sono state accorciate le viti che danneggiavano il colore sul davanti ed è stato deciso di lasciare il resto del lavoro da fare sul legno al prossimo lotto.

LE INDAGINI SCIENTIFICHE

Davide Melica e Lucia Bosch Rubio

I due polittici sono stati oggetto di un accurato studio diagnostico che si è avvalso di indagini in sito non invasive e di analisi di laboratorio condotte su piccoli campioni di pellicola pittorica; più precisamente sono effettuate riprese fotografiche nella banda del visibile (VIS) e dell'infrarosso (IR), corredate da elaborazione delle immagini in infrarosso-falso colore (IR-FC), riprese di dettaglio mediante video-microscopio ottico digitale, analisi chimiche elementari mediante fluorescenza di raggi (XRF),

osservazioni microscopiche, su campione tal quale e su sezione lucida stratigrafica, corredate da analisi chimiche molecolari mediante spettroscopia infrarossa (FT-IR). Tale studio ha permesso di identificare la specie legnosa costituente i pannelli lignei, di visualizzare il disegno preparatorio, i pentimenti e le ridipinture e di definire la tecnica esecutiva, verificando la microstruttura delle pellicole pittoriche e identificandone il legante ed i pigmenti.



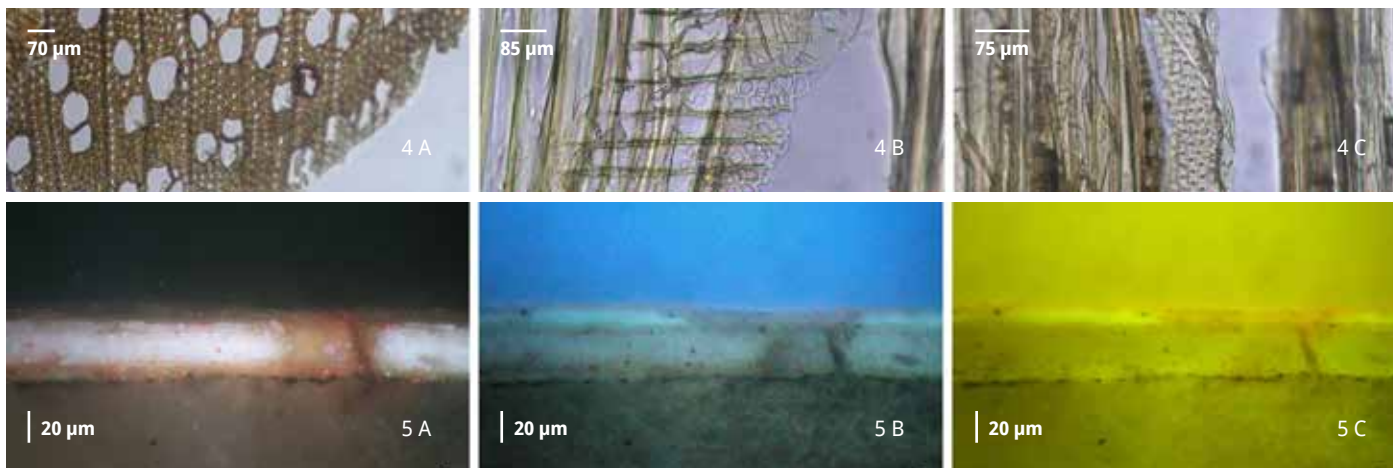
Polittico di Galatina

Il supporto ligneo è costituito da tavole di Pioppo preparate con uno strato bianco a base di gesso e colla animale, in cui non si rileva la classica suddivisione in “gesso grosso” e “gesso sottile”. Il disegno preparatorio è stato realizzato sia a carboncino, ad esempio per definire i contorni e le pieghe delle vesti, sia a pennello, come nel caso del chiaroscuro e dei dettagli della corazza di San Michele Arcangelo. Alcuni pentimenti nell’elaborazione del disegno sono stati rilevati sulla figura del Bambino e sulla mano destra del Santo Vescovo nel registro sinistro; inoltre in tutti i pannelli sono state individuate numerose ridipinture che risaltano perfettamente nelle immagini in IR-FC. La composizione degli strati è stata verificata mediante analisi FT-IR. Il legante delle pellicole pittoriche ha natura lipo-proteica pertanto la tecnica esecutiva è verosimilmente quella della tempera a uovo; i carbossilati di piombo e gli ossalati di calcio dimostrano che il *medium* è parzialmente saponificato e mineralizzato. Nelle misure XRF l’ubiquitaria presenza di piombo viene attribuita alla Biacca [carbonato basico di piombo, $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$] e probabilmente anche al Minio [ossido di piombo, Pb_3O_4]; tuttavia l’impiego di quest’ultimo pigmento di colore rosso non può essere accertato sulla base dei soli dati XRF.

p. 122 [polittico di Galatina], San Michele Arcangelo, Madonna con Bambino, Santo Vescovo, fotografie VIS, IR e IR-FC.

Le campiture verdi contengono rame, elemento caratteristico di pigmenti verdi come il Verdigris [acetato di rame, $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{-COO})_2 \cdot 2\text{Cu}(\text{OH})_2$], la Malachite [carbonato basico di rame, $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$] o il Resinato di rame.

Le campiture di colore blu hanno sempre restituito elevati tenori di rame, indicativi dell’Azzurrite [carbonato basico di rame, $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$], l’unica eccezione è rappresentata dalla veste del Padre Eterno, per la quale si ipotizza l’uso del Blu Oltremare naturale (Lapislazzuli). In alcune campiture rosse il mercurio è indice dell’uso di Cinabro mentre in altre è plausibile l’impiego di Minio. Per gli incarnati sono state impiegate miscele di Biacca e Minio o di Biacca e Cinabro talvolta con aggiunta di Ocra Rossa. La presenza di Biacca e di Minio viene ipotizzata anche per la coperta rosa del libro del Santo Vescovo nel registro sinistro del polittico, mentre nello sfondo rosa della Trinità tali pigmenti sono miscelati a Cinabro. L’uso di una miscela di Biacca e di Cinabro per gli incarnati è stato confermato dallo studio microscopico condotto su un frammento pittorico prelevato dalla gamba sinistra di San Giovanni, che ha anche permesso di accertare la presenza di tre sottili velature sovrapposte. Per le campiture violacee è stato individuato l’uso di Lacche Rosse, non rivelabili con la tecnica XRF, mentre le tonalità gialle più chiare, come quella del manto di San Pietro, sono state probabilmente ottenute con Massicot (ossido di piombo, PbO) e poco Giallorino [stannato di piombo, Pb_2SnO_4 o $\text{Pb}(\text{Sn},\text{Si})\text{O}_3$], con aggiunta di Ocra Gialla, una terra naturale ricca di idrossidi di ferro [$\text{FeO} \cdot (\text{OH})$], nelle ombre. Il bruno dei capelli di San Giovanni Battista è stato ottenuto con una terra naturale. Per le cromie grigie si ipotizza l’uso di Biacca miscelata a Nero di Carbone, un pigmento di ori-

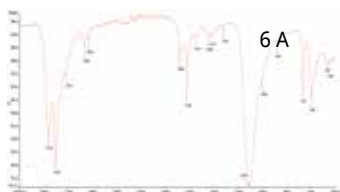


gine vegetale, che prevale nelle campiture nere. Le dorature sono realizzate con foglia d'oro applicata a guazzo. Le stuccature rosse rinvenute sul manto di San Paolo e sotto il manto blu della Madonna hanno restituito elevati conteggi del ferro, da ascrivere a Odra Rossa, una terra naturale ricca di ossido ferrico (Fe_2O_3).

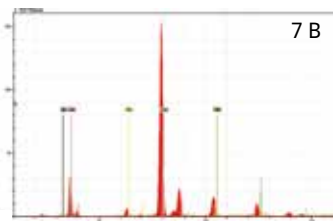
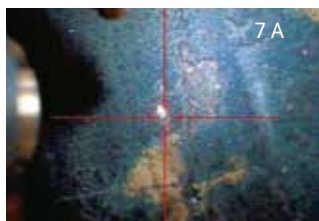
p. 124 /04 Microfotografie del legno di Pioppo: A. Sezione trasversale, B. Sezione radiale, C. Sezione tangenziale, luce trasmessa, N//

p. 124 /05 Microfotografie della sezione lucida stratigrafica: A. Luce bianca riflessa, B. Filtro UV, C. Filtro SWB

In alcune analisi XRF è stata accertata la presenza di zinco, in tracce e solo in pochi casi in quantità più elevate; questo elemento chimico viene generalmente riferito al Bianco di Zinco [ossido di zinco, ZnO], un pigmento artificiale introdotto in pittura intorno al 1830; dati di letteratura riportano tuttavia che può trovarsi anche come impurezza in alcuni pigmenti di rame ed in alcune terre naturali, dove è associato al Ferro. Il Cromo, anch'esso talvolta rinvenuto in minimi quantitativi, rientra nella composizione della Terra Verde, in cui è vicariante del Ferro, e di alcuni pigmenti ottocenteschi come il Verde di Cromo opaco, il Viridian ed i cromati di piombo. Sulla superficie pittorica sono stati individuati resti di una resina vegetale e, in alcuni punti, anche di gomma-lacca.



p. 125 /06 Spettri FT-IR.
A. Strato preparatorio.
B. Pellicole pittoriche



p. 125 /0 A. Punto di
misura XRF su campitura
blu. B. Spettro XRF

p. 126 /08 [*polittico di
San Giovanni Evangelista*],
Madonna con Bambino,
fotografie VIS, IR e IR-FC

p. 126 /09 [*polittico di
San Giovanni Evangelista*],
Santa Margherita e San
Paolo, fotografie VIS, IR
e IR-FC

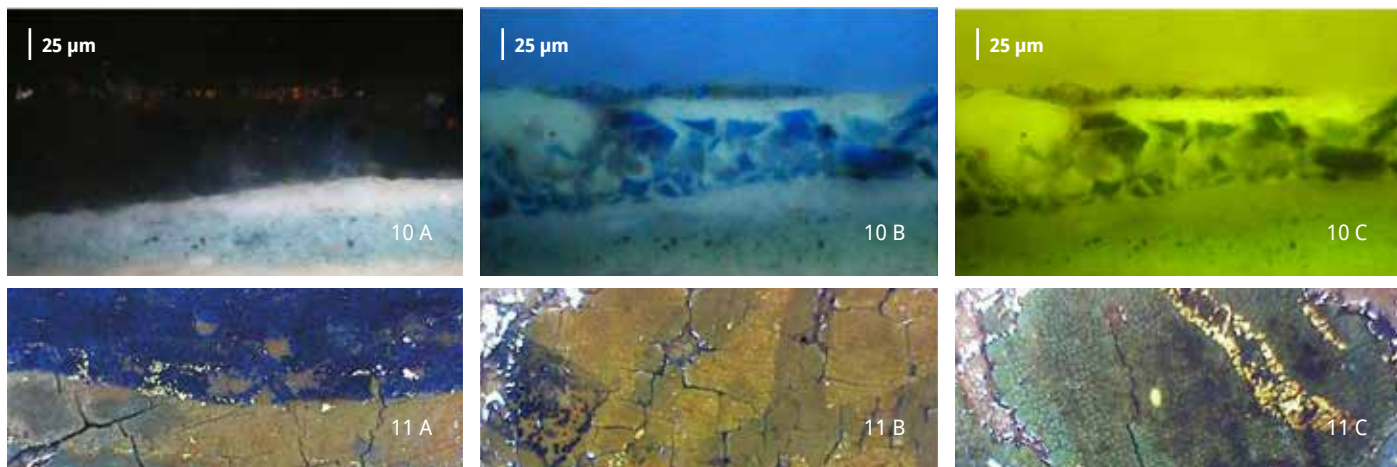
Polittico di San Giovanni Evangelista

L'opera è stata realizzata con tavole di Pioppo preparate con gesso miscelato ad un legante organico di natura lipo-proteica; anche in questo caso non si riscontra la suddivisione in “gesso grosso” e “gesso sottile” né uno strato di finitura. Rispetto al polittico dei Vivarini il disegno preparatorio non è ben distinguibile nelle fotografie IR che invece consentono di individuare facilmente alcune ridipinture, come quelle localizzate sul manto della Madonna e sulle vesti di Santa Margherita e di San Paolo.

La tecnica pittorica esecutiva è con ogni probabilità quella della tempera a uovo; le analisi mediante spettroscopia infrarossa, condotte su due micro campioni di pellicola pittorica, hanno infatti registrato la presenza di una componente lipidica e di una

componente proteica, oltre a carbossilati di piombo e a ossalati di calcio. In tutte le misure XRF eseguite sul polittico è stato rilevato il piombo che, in assenza di elementi chimici caratteristici di altri pigmenti, viene riferito alla presenza ubiquitaria di Biacca e/o di Minio. La veste verde di San Paolo contiene un pigmento a base di rame (Verdigris, Malachite o Resinato di Rame) mentre la veste blu di San Pietro ed il manto della Madonna sono stati realizzati con Blu Oltremare naturale (Lapislazzuli); l'impiego di questo pigmento pregiato, non rilevabile con la tecnica XRF, si deduce sia dal colore rosso ottenuto con l'elaborazione IR-FC sia dall'assenza di rame, elemento chimico riferibile all'Azzurrite. La presenza del Lapislazzuli è stata invece accertata sul manto blu di San Marco dove l'esame microstratigrafico condotto su un





campione di pellicola pittorica ha individuato questo pigmento al di sopra di una stesura azzurra, contenente Biacca e Indaco, che insiste su una discontinua velatura di sola Biacca. Le analisi XRF effettuate sul manto rosso di San Paolo hanno registrato Piombo e Mercurio, elementi chimici caratteristici rispettivamente del Minio e del Cinabro; in alcuni punti della stessa campitura tali elementi sono associati al Ferro, da ascrivere presumibilmente ad una ridipintura contenente Ocra Rossa.

p. 127/10 Microfotografie della sezione lucida stratigrafica: A. Luce bianca riflessa, B. Filtro UV, C. Filtro SWB

p. 127/11 Microfotografie dei residui di doratura

L'incarnato di San Giovanni Battista ha restituito piombo e poco mercurio per cui si ipotizza la presenza di Biacca e di Cinabro; questi due pigmenti si trovano anche nell'incarnato del piede di San Paolo che, dallo studio microscopico effettuato su un piccolo frammento pittorico, risulta costituito da due sottilissime velature. Il manto giallo di San Pietro è verosimilmente reso da Massicot mescolato a tracce di Giallorino e di Ocra Gialla mentre la decorazione bruna sulla manica della veste è a base di una terra naturale. La doratura del fondo è data da oro in foglia applicato a guazzo; tracce di doratura sono state individuate anche sul velo bianco e sul manto blu della Madonna, sul bordo blu della veste del Bambino, sui decori e sul medaglione del manto di San Benedetto e sulla veste verde di Maria Maddalena. Alcune misure XRF hanno infine identificato tracce di zinco e di cromo, elementi chimici che possono essere attribuiti a impurezze delle terre naturali oppure a ridipinture moderne.



ALCUNE RIFLESSIONI SULLA PITTURA VENETA IN PUGLIA

Andrea Fiore

Ancora una volta, nella lunga vita di queste antiche tavole dorate, il restauro coincide con la restituzione alla comunità di un inestimabile tesoro.

Era già accaduto nell'Ottocento, quando la *Commissione Conservatrice dei monumenti storici e di belle arti di Terra d'Otranto*, presieduta da Sigismondo Castromediano, acquisiva i due politici veneziani affidandoli ad un intervento conservativo del pittore Domenico Primavera nel 1875.

Antonio e Bartolomeo Vivarini con aiuti, *Santo Vescovo*, scomparto del registro principale, [*politico di Galatina*], terzo quarto del XV secolo, Lecce, Museo Castromediano, particolare dopo il restauro

Siamo ancora lontani del ricondurre i dipinti a Venezia, ma pare subito significativo il grande interesse degli studiosi salentini – Francesco Casotti, Cosimo De Giorgi e lo stesso Castromediano – a studiare la natura e la cronologia di questi manufatti sottratti all'oblio. Da questo momento il destino dei due dipinti corre in parallelo e nel 1934 entrambe le opere sono sottoposte ad un nuovo e complesso intervento di restauro, eseguito da Riccardo de Bacci Venuti sotto la super-

visione del giovane ispettore alle antichità Bruno Molajoli, già noto per i suoi studi su Gentile da Fabriano.

I due polittici sono accompagnati da un'articolata storia attributiva che li lega rispettivamente alla bottega di Lorenzo Veneziano e a quella dei muranesi Antonio e Bartolomeo Vivarini, portando subito agli occhi una cruciale riflessione sul contesto delle arti figurative in Puglia tra la fine del Trecento e il Quattrocento.

È consuetudine tra gli studiosi ritenere la presenza di capolavori veneti nel territorio pugliese – da Lorenzo Veneziano a Jacopo Palma il Giovane – come un fenomeno fuori contesto che interessa il territorio pugliese in maniera anomala e irregolare. È necessario invece attuare un cambio di registro e pensare alla Puglia del Rinascimento come un territorio tutt'altro che periferico, che trovava nella Serenissima una comune matrice culturale e ne condivideva il debito bizantino nelle tendenze figurative. Parlare di cultura adriatica è quindi doveroso per intendere le esperienze culturali che interessavano una vasta area transfrontaliera, che le antiche cartografie indicavano come “Golfo di Venezia”, di cui la Puglia era parte integrante.

È proprio questo corridoio marittimo che rappresenta un eccezionale *medium* per la diffusione delle arti figurative, partendo dai numerosi polittici che costituiscono il punto di partenza sia per la pittura veneziana che per quella pugliese.

La prossimità culturale era giustificata anche dalla facilità con la quale viaggiavano le opere mobili salpate da Venezia e approdate nei porti pugliesi (viaggiando insieme alle carpenterie per poi essere as-

semblate in loco) e forse anche gli artisti, la cui presenza è raramente considerata plausibile negli studi. Proprio a tal riguardo una più attenta riflessione ci ricorda gli affreschi firmati da Giovanni di Francia nel 1432 – alias Zanino di Pietro (uno tra i pittori più in vista della Serenissima tardogotica) – descritti da Heinrich Wilhelm Schulz nella cripta della Cattedrale di Trani, affreschi che avevano destato anche l'interesse di uno dei padri della storia dell'arte, Bernard Berenson, il quale si era spinto in Puglia più volte per studiare i dipinti veneziani, fino a raggiungere Lecce il 5 maggio 1907 e intuire il collegamento dei polittici in questione alla Scuola Veneta (il polittico di San Giovanni Evangelista) e ad Alvise Vivarini, quello di Galatina. Per avere ulteriore chiarezza sul polittico delle benedettine, dobbiamo attendere un altro gigante della storia dell'arte, Roberto Longhi, che nel 1934 lo assegna all'ambito di Lorenzo Veneziano.

Le parole di Giovan Battista Cavalcaselle ci ricordano invece gli affreschi di Santa Caterina a Galatina e la fonte settecentesca citata, oggi perduta, secondo la quale tra i frescanti del tempio orsiniano era presente un certo Caterino Veneziano, testimonianza che non ha mai trovato un riscontro reale, ma che di certo non si fa mistero, anche nelle più recenti ricognizioni storico-artistiche, che tra i ponteggi del grande cantiere orsiniano, si respirasse una cultura intrisa di umori veneti, tanto da avanzare dei riferimenti a pittori come il Maestro della Madonna Giovannelli, il Maestro del Dossale Correr e lo stesso Lorenzo Veneziano.

Dagli illustri nomi citati e dalla levatura della tematica è chiaro che la questione veneta in Puglia di “periferico” ha ben poco e va trattata con il rigore e la lucidità della

conoscenza del territorio e delle dinamiche storico-artistiche che caratterizzavano l'eccezionale circolazione della cultura figurativa veneta lungo il corridoio adriatico.

Non c'è dunque da stupirsi dei capolavori veneti in Puglia la cui presenza dalla Capitanata alla Terra d'Otranto rappresentava una consuetudine che poteva contare su un eccezionale numero di polittici "indorati alla greca" che riempivano chiese e monasteri, in gran parte andati perduti.

Basta citare solo le più note dispersioni di opere quattrocentesche per comprendere la complessità di questo fenomeno: un crocifisso di Gentile da Fabriano nella chiesa di Sant'Agostino a Bari; la cimasa del polittico di Lorenzo Veneziano oggetto di restauro; il polittico di Santo Stefano a Monopoli ora al *Fine Art Museum di Boston* (un tempo attribuito da Adolfo Venturi a Lorenzo Veneziano); gli scomparti dispersi del polittico di Antonio Vivarini e aiuti proveniente dalla chiesa di Santa Maria d'Aurio a Surbo (ora presso la Pinacoteca Corrado Giaquinto di Bari); l'intero polittico di Bartolomeo Vivarini eseguito per Conversano e dall'Ottocento nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia o altri polittici vivariniani tra Andria e Altamura andati parzialmente dispersi.

Mi astengo dal riportare in questa sede anche le opere venete del Cinquecento disperse che contavano eccellenze del calibro di Lorenzo Lotto, Tintoretto e Veronese, una per tutte il capolavoro che raffigura i "Santi Filippo e Giacomo minore" ora alla *National Gallery of Ireland*, ma proveniente da Lecce, come sostenuto dalle fonti seicentesche.

La domanda lecita da porsi è quindi: conosciamo il nostro territorio? Conosciamo la nostra storia?

Portare all'attenzione del pubblico questi due polittici del Museo Castromediano è l'occasione per riflettere sul Rinascimento in Puglia e nello specifico in Terra d'Otranto, noto se non per pochi e fortunati esempi di opere a noi pervenute. Tali testimonianze figurative ci fanno riflettere sul ruolo della Puglia, centro nevralgico per gli scambi commerciali verso Oriente, tappa obbligata per mercanti e avventurieri che affollavano le nostre città. Questo restauro offre il privilegio di guardare da vicino due opere che sono l'espressione di un mondo culturale ancora poco noto, capace di affiorare grazie alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio storico-artistico pugliese.

IL RESTAURO DEL PATRIMONIO E L'ATTIVITÀ DELLA SOPRINTENDENZA

Luisa Rosato

La Soprintendenza Archeologia Belle
Arti e Paesaggio per le province di
Brindisi Lecce e Taranto

costituisce l'organo periferico del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo ed esercita un'attività complessa e coordinata di tutela, valorizzazione e conservazione dei beni culturali presenti nel territorio di competenza. Sebbene siano quindi molteplici i compiti della Soprintendenza, in questa sede ci si vuole concentrare sull'attività svolta come Alta Sorveglianza di un intervento di restauro

su un bene culturale. Infatti, secondo l'art. 21 del D. Lgs. 42/2004 e s.m.i., Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, l'esecuzione di opere di qualsiasi genere su beni culturali è subordinata all'autorizzazione del Soprintendente. In tal senso, l'obiettivo principale è quello di preservare, salvaguardare e tutelare il bene stesso e, nel caso di un intervento di restauro, che quest'ultimo sia compiuto secondo le

metodologie più adeguate e che sia finalizzato a garantire la conservazione del valore storico artistico e/o architettonico e/o archeologico e/o etnoantropologico che il bene incarna. Nello spirito di quanto appena detto, il soprintendente si avvale dei funzionari tecnici che in occasione di sopralluoghi periodici esprimono pareri e condividono riflessioni con gli addetti ai lavori per un corretto svolgimento dell'intervento.

Se si restringe ancora di più il campo e si parla di interventi di restauro su beni culturali di interesse storico artistico, come ad esempio dipinti su tele e tavola, sculture lignee, statue in marmo o in pietra, stucchi, mosaici, affreschi, dipinti murali, opere in cartapesta, è possibile definire dei momenti in cui la partecipazione della Soprintendenza in qualità di Alta Sorveglianza può definirsi fondamentale. Primo fra tutti, in questo senso, è sicuramente il livello di pulitura da raggiungere. L'operazione di pulitura è infatti da considerarsi una delle fasi più importanti nel restauro di un'opera d'arte, per questo deve essere condotta in modo critico e ragionato. Il rischio di rimuovere irrimediabilmente la patina del tempo o eventuali superfici policrome completamente occultate da depositi secolari compatti o, ancora, la scelta di rimuovere una ridipintura per la ricerca dell'originale, decidere cioè di eliminare un intervento storicizzato perché ritenuto non idoneo, deturpante o mortificante per l'opera, sono tutte problematiche reali, comuni e molto frequenti nell'attuale panorama di interventi conservativi e di restauro nel territorio di nostra competenza.

Altro *step* importante è l'integrazione di parti mancanti, sia che si tratti di una superficie pittorica sia che si tratti di porzioni tridimensionali. Esso rappresenta il punto

cruciale per la cosiddetta presentazione estetica dell'opera in restauro. Ancora una volta, la Soprintendenza può offrire un importante supporto agli addetti ai lavori, fornendo delle indicazioni di metodo a sostegno dei principi fondamentali del restauro, ovvero riconoscibilità, compatibilità e reversibilità, ormai da tempo sostituito dal concetto di ritrattabilità. Semplificando moltissimo, ciò che ormai è andato perso non potrà essere reinventato o ricostruito e ciò che si è conservato dovrà essere recuperato sulla base delle informazioni che l'opera stessa suggerisce nel pieno rispetto del principio del minimo intervento.

Tra i due momenti evidenziati, che nella maggior parte dei casi rappresentano l'inizio e la fine di un intervento di restauro, intercorrono diverse operazioni intermedie, come il consolidamento, la disinfestazione, il trattamento biocida, ed a conclusione, ove necessario, l'applicazione di un protettivo finale. Relativamente a queste fasi, altrettanto importanti per la buona esecuzione di un intervento di restauro, la Soprintendenza si accerta che vengano fatte le giuste valutazioni rispetto alla necessità di una determinata scelta operativa e alla sua congruità con l'opera. I prodotti proposti per ogni fase dovranno essere compatibili con i materiali costitutivi dell'opera e assicurare una soddisfacente durabilità dell'intervento, considerando anche gli aggiornamenti metodologici e tecnologici in materia.

Alla luce di quanto detto, che riassume in estrema sintesi l'operato della Soprintendenza in qualità di Alta Sorveglianza, è importante sottolineare che è stato possibile constatare che molti addetti ai lavori posseggono gli strumenti, conoscitivi e metodologici, per prendere la giusta decisione relativamente agli aspetti critici elencati. Ciò ha dato

l'opportunità di effettuare dei sopralluoghi che, sebbene avessero finalità di controllo, si sono trasformati in piacevoli scambi di opinioni che hanno permesso di raggiungere la giusta soluzione operativa, mettendo in evidenza l'aspetto più importante ovvero che l'interesse delle parti è comune e volge alla tutela e alla salvaguardia del nostro patrimonio culturale.

p. 135 Lorenzo Veneziano e aiuti, *Maria Maddalena*, scomparto del registro principale, [*politico di San Giovanni Evangelista*], 1370 circa, Lecce, Museo Castromediano, particolare del volto,

pp. 136-137 Lorenzo Veneziano e aiuti, [*politico di San Giovanni Evangelista*], 1370 circa, Lecce, Museo Castromediano, particolare dello scomparto del registro superiore con gli Evangelisti *Giovanni, Luca, Marco, Matteo*

pp. 138-139 Lorenzo Veneziano e aiuti, [*politico di San Giovanni Evangelista*], 1370 circa, Lecce, Museo Castromediano, particolare dello scomparto del registro superiore con i dottori della Chiesa *Gregorio, Girolamo, Ambrogio, Agostino*





IOHNS

EVG

EVG





GRE

GOLE

TERO

MOY





Bibliografia

- 1647 D. TAFURO DA LEQUILE, *Relatio historica huius reformationis Sancti Nicolai* (Ripubblicata a cura di L. De Santis, Lecce, 2004).
- 1724 B. QUARTA DA LAMA, *Cronica de' minori osservanti riformati nella della Provincia di S. Nicolò*, parte seconda, Lecce.
- 1854 T. VANNA, *Galatina*, in *Il Regno delle Due Sicilie descritto ed illustrato*, Napoli (ripubblicato in "Urbs Galatina", numero unico, Galatina, 1992, pp. 185 – 257).
- 1874 – 75 F. CASOTTI, *Opuscoli di Archeologia, Storia e Arti Patrie*, Firenze.
- 1875 S. CASTROMEDIANO, *Relazioni della Commissione Conservatrice di Terra d'Otranto, 1869 – 1875, per l'anno 1871 presentate al Consiglio Provinciale relatore Sigismondo Castromediano*, Lecce.
- 1877a F. CASOTTI, *Lettera al duca S. Castromediano intorno alla tavola dipinta delle benedettine di Lecce*. Firenze.
- 1877b F. CASOTTI, *Di un dipinto su tavola della chiesa delle Benedettine di Lecce*, in "Opuscoli di Archeologia, Storia e Arti Patrie", Firenze, pp. 1–39.
- 1877 A. ANGELUCCI, *Sulla lettera al Duca S. Castromediano intorno alla tavola dipinta delle benedettine di Lecce pel Barone Francesco Casotti*, Torino.
- 1888 E. AAR (L. G. De Simone), *Gli studi storici in Terra d'Otranto. Frammenti estratti in gran parte dall'Archivio Storico Italiano* (serie IV), Firenze.
- 1896 C. DE GIORGI, *Il Duca Castromediano e il Museo Provinciale di Terra D'Otranto*, Lecce.
- 1913 O. VALENTINI, *Un dipinto di Jacobello del Floro in Lecce*, in "Bollettino d'Arte" VII, pp. 272 – 274.
- 1914 G. FRIZZONI, *Opere di pittura veneta lungo la costa meridionale dell'Adriatico*, in "Bollettino d'Arte" VIII, pp. 23 – 40.
- 1919 M. SALMI, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in "L'Arte" XXII, p. 149 e sgg.
- 1924 – 25 R. VAN MARLE, *The development of the Italian School of painting*, IV, "The Hague" IV, pp. 43 – 46.
- 1932 P. ROMANELLI, P. BERNARDINI, *Il Museo Castromediano di Lecce*, Roma, p. 103 – 105.
- 1935 S. BETTINI, *Aggiunte a Paolo Veneziano*, "Bollettino d'arte" XXVIII, pp. 474 – 479.
- 1936 M. MEISS 1936, *The Madonna of humility. Origin and development in Painting*, ed. 1978, Torino.
- 1946 R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze.
- 1951 F. BOLOGNA, *Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento*, in "Arte Veneta" V, pp. 21 – 31.
- 1951 P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana II, il Trecento*, Torino.
- 1956 J. PLESTERS, *Cross-sections and chemical analysis of paint samples*, in "Studies in Conservation", 2, pp. 110–157.
- 1957 B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento. Elenco dei principali artisti e delle loro opere con indice dei luoghi. La scuola veneta*, Milano 1936, Firenze 1958, voll.2, edizione italiana di *Italian Pictures of the Renaissance. The Venetian School*, Oxford – London, voll. 2, pp. 158 – 162.
- 1957 – 58 G. URBANI, *Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro*, p. 68.
- 1960 M. PELLEGRINO, *Due lettere inedite di S. Castromediano*, in "Annuario 1959 – 1960. Liceo Ginnasio Statale G. Palmieri" di Lecce, Galatina, p.73.
- 1962 L. PUPPI, *Contributi a Jacobello di Bonomo*, in "Arte Veneta" XVI, p. 19 – 30.
- 1962 R. PALLUCCHINI, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venezia, p. 112, fig. 113.
- 1964 M. D'ELIA, *Mostra dell'Arte in Puglia dal tardo antico al rococò*, Roma.

Lorenzo Veneziano e aiuti, scomparto del registro principale, [politico di San Giovanni Evangelista], 1370 circa, Lecce, Museo Castromediano, particolare con *San Benedetto*

- 1964a R. PALLUCCHINI, *I veneti alla mostra dell'Arte in Puglia*, in "Arte Veneta" XVIII, p. 21.
- 1964b R. PALLUCCHINI, *La mostra "Paolo Veneziano e la sua cerchia" a Zagabria*, in "Arte Veneta" XVIII, pp. 17 – 60.
- 1964c R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento. Lezioni tenute alla facoltà di Lettere dell'Università di Bologna durante l'Anno Accademico 1954 – 1955*, a cura di Mandelli Puglioli, Bologna 1955, Venezia – Roma.
- 1966 R. J. GETTENS, G. L. STOUT, *Painting Materials, A Short Encyclopedia*, New York.
- 1967 B. KLESSE, *Seidestoffe in der italienschen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Bern.
- 1968 I. CHIAPPINI DI SORIO, *Per una datazione tarda della Madonna del Correz*, in "Bollettino dei Civici Musei di Venezia", Venezia.
- 1969 M. SPREMIC', *La repubblica di Ragusa e il principe di Taranto Giovanni Antonio del Balzo Orsini*, in "Rivista Storica del Mezzogiorno", a. IV, fasc. I-IV, Lecce.
- 1970 M. PASTORE (a cura di), *Le pergamene di S. Giovanni Evangelista in Lecce*, Lecce, pp. 43 – 61
- 1976 I. CHIAPPINI DI SORIO, *Note e appunti su Jacobello del Fiore*, in "Notizie da Palazzo Albani" II, 1.
- 1977 C. GELAO, *Il polittico di Surbo nella Pinacoteca Provinciale di Bari. Storia e restauro*, Bari.
- 1981 B. PERRONE, *I conventi della serafica Riforma di S. Nicolò in Puglia (1590 – 1835)*, I, Galatina, pp. 114–119.
- 1983 L. LAZZARINI, *Il colore nei pittori veneziani tra il 1480 e il 1580*, in "Bollettino d'Arte", pp. 135 – 144.
- 1985 F. DE LEO, R. POSO, *Chiesa e monastero di S. Giovanni Evangelista. Lecce*, in "Insediamenti benedettini in Puglia", vol. II, t. II, Galatina, p. 489.
- 1986 P. L. DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Siena, pp. 409–410.
- 1986 R. L. FELLER (Ed.), *Artists' pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, vol. 1, National Gallery of Art, Washington, New York.
- 1988 A. CASSIANO, *Momenti di Arte Gotica nel Salento*, in "Ricerche e Studi in Terra d'Otranto" III, Campi Salentina.
- 1989 M. MATTEINI, A. MOLES, *Tecniche della pittura antica: le preparazioni del supporto*, in "Kermes" n. 4, Firenze.
- 1990 R. B. HOADLEY, *Identifying wood*, London.
- 1992 F. FLORES D'ARCAIS, *Venezia*, in M. Lucco (a cura di), *La Pittura nel Veneto, Il Trecento*, Milano, pp. 74 – 77.
- 1993 C. MALTESE (a cura di), *Preparazione e finitura delle opere pittoriche. Materiali e metodi. Preparazioni e imprimiture–Leganti–Vernici–Cornici*, Milano.
- 1992 R. POSO, *Orientamenti e gusto nel restauro*, in M. M. Rizzo (a cura di), *Storia di Lecce. Dall'unità al secondo dopoguerra*, Bari, pp. 759–814.
- 1993 R. ASHOK (Ed.), *Artists' pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, vol. 2 National Gallery of Art, Washington, New York.
- 1995 AA.VV., *La fabbrica dei colori. Pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria*, Roma.
- 1996 S. CASTROMEDIANO, *Scritti di storia e di arte*, edizione anastatica, Galatina.
- 1996 A. DE MARCHI, *Centralità di Padova: alcuni esempi di interferenza tra scultura e pittura nell'area adriatica alla metà del Quattrocento*, in *Quattrocento Adriatico: fifteenth-century Art of the Adriatic Rim*, atti del convegno a cura di C. Dempsey (Firenze, 1994), Bologna, pp. 58 – 63.
- 1997 E. WEST FITZHUGH (Ed.), *Artists' pigments. A handbook of their history and characteristics*, Vol. 3, National Gallery of Art Washington, New York.
- 1998 R. MAVELLI, *Polittico*, scheda in *Andar per mare, Puglia e Mediterraneo transito e storia, Guida alla mostra (Bari 1997)*, Bari.
- 2000 A. DE MARCHI, T. FRANCO, *Il gotico internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono*, in W. CURSI (a cura di) *Pittura Veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo.
- 2000 F. ISMAN, Venezia, *La Fabbrica della Cultura*, Venezia.
- 2001 D. SPECCHIA, *Basilica di S. Caterina D'Alessandria Galatina (LE), Il Tesoro*, Galatina.
- 2002 ARSIA - Agenzia Regionale per lo Sviluppo e l'innovazione nel settore agricolo-forestale di Firenze, *Progetto Xyloteca: Software di riconoscimento dei legnami italiani per chiavi dicotomiche*, Firenze.
- 2002 A. CASSIANO, *Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente* in F. FLORES D'ARCAIS, G. GENTILI (a cura di), scheda n. 60, pp. 220 e sgg.

- 2002 U. COLELLA TOMMASI, *Lo sguardo che unisce. Occidente e Oriente arabo-islamico nel pensiero di Francesco Gabrieli*, Galatina.
- 2002 F. FLORES D'ARCAIS, G. GENTILI (a cura di) *Il Trecento adriatico*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo.
- 2002 M. MATTEINI, A. MOLES, *La chimica nel restauro*, Firenze.
- 2004 A. FRASCADORE, *Le Badesse del Monastero di San Giovanni Evangelista di Lecce*, in H. HOUBEN, B. VETERE (a cura di), *Tancredi Conte di Lecce Re di Sicilia*, Atti del convegno internazionale di studio (Lecce 19 – 21 febbraio 1998), Galatina, pp. 233 – 286.
- 2004 N. EASTAUGH, V. WALSH, T. CHAPLIN, R. SIDDALL, *The Pigment Compendium: a Dictionary of Historical Pigments*, Amsterdam.
- 2005 K. KEUNE, *Binding medium, pigments and metal soaps characterised and localised in paint cross-sections*, doctoral dissertation, University of Amsterdam. Available from www.archetype.co.uk.
- 2006 A. CASSIANO, B. VETERE (a cura di), *Dal Giglio all'Orso. I principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, Galatina.
- 2006 C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, Milano, pp. 202–204.
- 2006 R. NARDI BERTI, *La struttura anatomica del legno ed il riconoscimento dei legnami italiani di più corrente impiego*. Ed. a cura del CNR IVALSA.
- 2006 J. H. TOWNSEND, K. KEUNE, *Microscopical techniques applied to traditional paintings*, in "In Focus", Issue.
- 2007 B. H. BERRIE, *Artist's Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, vol. 4, National Gallery of Art, Washington, London.
- 2007 P. GIURI, *Alcuni contributi alla storia del restauro del patrimonio storico-artistico nel Salento*, in Poso 2007, pp. 165–208.
- 2007 R. POSO (a cura di), *Riconoscere un patrimonio*, Martina Franca.
- 2009 A. CHASTEL, *Storia della pala d'altare nel Rinascimento italiano*, quarta ristampa, Milano, p. 29.
- 2009 D. PINNA, M. GALEOTTI, R. MAZZEO (Ed.), *Scientific examination for the Investigation of Paintings. A Handbook for Conservator-restorers*, Firenze, pp. 42–43.
- 2010 F. ABBATE (a cura di), *Arte in Puglia dal Medioevo al Settecento. Il Medioevo*, Roma.
- 2010 A. CASSIANO, *scheda n. 40*, in ABBATE 2010, pp.199–201.
- 2010 L. DE LUCA, *La Fabbrica del Mondo. Politica ed Economia della Cultura nell'Epoca della Globalizzazione*, Lecce.
- 2011 C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano e l'ordine dei predicatori: nuove riflessioni critiche attorno alle tre tele con la Madonna dell'umiltà*, in RIGONI, SCARDELLATO 2011, Milano.
- 2011 RIGONI, SCARDELLATO (a cura di), *Lorenzo Veneziano, Le Virgines humilitatis. Tre madonne "de panno lineo" Indagini, tecnica, iconografia*, Cinisello Balsamo, Milano, 2011.
- 2013 C. GELAO, V. BIANCHI, "Puia cum Venexia cum Puia" – *Arte veneta nella Puglia storica dal tardo Medioevo al Settecento*, Bari, pp. 115–321.
- 2014 A. BECCARISI, *Il polittico di Santa Caterina D'Alessandria*, in "Il Titano", giugno, Galatina.
- 2014 P. CONGEDO, *Il polittico veneziano conservato nel museo di Lecce attribuito alla bottega di Alvise Vivarini*, in "Galatina 2000", 11 luglio, Galatina.
- 2014 S. MARINELLI (a cura di), *Aldèbaran*, vol. II, *Storia dell'arte, Pubblicazioni della Fondazione Trivulzio*, Verona.
- 2014 V. OTERO, D. SANCHES, C. MONTAGNER, M. VILARIGUES, L. CARLYLE, J. LOPES A., M. J. MELO, *Characterisation of metal carboxylates by Raman and infrared spectroscopy in works of art*, in "Journal of Raman Spectroscopy", London.
- 2014 D. VALENTI, *Alle origini del polittico veneziano: il motivo a conchiglia*, in MARINELLI 2014, pp. 25–54.
- 2016 C. GELAO, *La Madonna in trono di Alvise Vivarini a Barletta nel contesto degli arrivi di opere dei Vivarini in Puglia*, in "Il caso Vivarini a Barletta", Barletta.
- 2016 G. ROMANELLI (a cura di), *I Vivarini. Lo splendore della pittura tra Gotico e Rinascimento*. Cat. Mostra, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 20 febbraio – 5 giugno 2016, Verona.
- 2019 E. IVETIC, *Storia dell'Adriatico*, Bologna.
- 2019 R. CASCIARO, *La Basilica di Santa Caterina D'Alessandria in Galatina*, Galatina.

STAMPA

Finito di stampare nel settembre 2020

presso

Editrice Salentina
Via Ippolito De Maria, 37
73013 Galatina
LECCE

ISBN

978-88-31964-57-9

© Tutti i diritti sono riservati.

Nessun contenuto di questo libro può essere riprodotto o adattato in alcuna forma e con qualsiasi mezzo, previa autorizzazione scritta degli autori. Qualsiasi violazione del diritto d'autore o dei diritti di proprietà intellettuale sarà perseguita in conformità con la legge in vigore. Nonostante gli sforzi per rintracciare i detentori di copyright, non è stato sempre possibile identificare in modo sicuro l'origine dei materiali riprodotti.

GRAZIE A

Museo Civico
Pietro Cavoti
Galatina

Pinacoteca
Metropolitana
Corrado Giaquinto
Bari

*un ringraziamento
particolare a*

Angela Beccarisi
Alice Bottega
Giuseppe Ciliberti
Marcello Favale
Clara Gelao
Giacomo Lanzilotta
Salvatore Luperto
Andrea Mantovano
Giulia Perrino
Romina Rizzo
Lucas Santa Martin
Francesca Vitali

