

La Riscoperta dei Colori

di Bartolomeo Figuccio

Funzionario direttivo presso la Soprintendenza per i Beni Culturali di Trapani

In virtù delle leggi regionali n. 80 dell'1 agosto 1977 e n. 116 del 7 novembre 1980, entrano in funzione le Soprintendenze Regionali per i Beni Culturali e Ambientali della Sicilia a carattere provinciale, poiché prima di questa data la Soprintendenza per i Beni Storici-Artistici della Sicilia era distinta per territori: una per la Sicilia Occidentale e l'altra per la Sicilia Orientale.

La Soprintendenza per i Beni Culturali viene istituita a Trapani nel 1987, ma inizia la propria attività nel 1988. Uno dei tanti impegni che si prefigge di portare avanti è proprio quello del **recupero** dei sacri gruppi dei "Misteri" che versano in grave stato di degrado sia strutturale che estetico, e quello della **tutela e valorizzazione** di queste opere, quale testimonianza di una tecnica elaborata da artisti trapanesi tra il XVII e il XVIII secolo, per realizzare statue di grandezza naturale, a tutto tondo, con l'utilizzo di materiali poveri, ma che rendevano quella caratteristica che puntava al senso della realtà.

Gli interventi di restauro finanziati dall'Assessorato ai BB.CC. della Regione siciliana, su progetti redatti dalla Soprintendenza ai BB.CC. di Trapani, iniziarono nel 1994, secondo un programma di priorità dettato da esigenze di degrado, e si conclusero nel 2004. Si rammenta che prima del 1994 già due gruppi furono sottoposti a interventi di restauro,

all'epoca diretti dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Palermo: nel 1986 il gruppo "Ecce Homo" e nel 1987 il gruppo "La Flagellazione".

Tra la fine del 1998 e l'inizio del 1999, su progetto redatto dallo scrivente, fu la volta del restauro del gruppo "La Spartenza", opera attribuita allo scultore trapanese Mario Ciotta vissuto tra il XVII e il XVIII secolo.

I lavori, aggiudicati dal Restauratore Concetto Mazzaglia di Corleone (PA), vennero eseguiti nella stessa chiesa delle Anime Sante del Purgatorio, sotto la direzione della Dott.ssa Valeria Patrizia Li Vigni, dirigente in quel periodo della Sezione per i Beni Etno-Antropologici della Soprintendenza di Trapani.

L'opera, a causa di una mancanza di adeguata manutenzione, si presentava in pessimo stato di conservazione. Sporco coerente e incoerente, strati di ridipinture grossolane, nonché vernici ossidate anneriti dal fumo dei ceri, avevano determinato un'alterazione cromatica che aveva coinvolto sia gli incarnati sia i panneggi, i quali, hanno dato al gruppo un aspetto monocromatico. (foto n. 1)

Durante la fase di studio dell'opera si erano sviluppate alcune riflessioni circa la presenza di ridipinture sugli incarnati delle tre statue e soprattutto sui panneggi della Madonna e di San Giovanni Evangelista, – la tunica della Madonna era di colore bianco



foto n. 1: il gruppo prima del restauro del 1998/99

avorio con dei fiorellini a sei petali, distribuiti su tutta la superficie, e quella di San Giovanni Evangelista di colore blu –, tali colori non corrispondevano ai canoni dell'iconografia sacra e alla simbologia dei colori. Le osservazioni di tipo iconografico e le indagini scientifiche avevano confermato l'effettiva presenza di precedenti interventi su tutti i panneggi, mentre risultavano ancora originali le pellicole pittoriche degli incarnati.

Era indubbio infatti, che prima di questo intervento il gruppo era stato interessato nel passato da inter-

venti di restauro e manutenzioni. I primi mirati prevalentemente a restituire alle opere un aspetto sempre nuovo attraverso ridipinture – spesso dettate dall'esigenza di coprire le numerose toppe incollate nei panneggi originali, per il risanamento di strappi e lacerazioni – non sempre rispettosi dell'originaria cromia, ma in relazione al gusto corrente che spesso si alternava nel corso dei secoli. Altri interventi rientrano nella semplice manutenzione, effettuate attraverso spolverature e pulitura dai fumi.

Nello specifico, il gruppo in esame ha subito nel tempo, se pure non documentati, diversi interventi di restauro che hanno interessato sia le strutture interne delle statue sia i panneggi in tela. L'intervento, che probabilmente ha cambiato la cromia delle vesti alla singole statue è stato eseguito tra la fine dell'800 e gli inizi dell'900, periodo in cui diversi gruppi hanno subito molti restauri. Sappiamo che in questo periodo vi erano tra gli artigiani attivi nel trapanese che curavano i restauri, Antonio Giuffrida e Antonio Gianquinto, i quali hanno effettuato diversi interventi documentati sui gruppi dei Misteri: Antonio Gianquinto nel 1879 restaura il 18° gruppo “Il trasporto al Sepolcro”¹, opera originaria di Giacomo Tartaglio; Antonio Giuffrida nel 1902 restaura il gruppo “Gesù nell'orto di Getsemani”² opera di Baldassare Pisciotta e nel 1903 il gruppo “L'Ascesa al Calvario”³. Opera di ignoto scultore trapanese. Mettendo a confronto la metodologia degli interventi che erano stati effettuati sui gruppi “Il Trasporto al Sepolcro” e “Gesù nell'Orto di Getsemani” con quelli eseguiti sul gruppo “La Spartenza”, non è difficile supporre che per affinità di intervento il restauro è stato eseguito da

Antonio Gianquinto.

Da ricerche effettuate, non risulta che il gruppo durante i violenti bombardamenti del 6 Aprile 1943, che distrussero parte dell'oratorio della chiesa di San Michele, sede dei gruppi statuari e con essa alcuni gruppi, abbia subito particolari danni da richiedere un specifico restauro, se non delle manutenzioni.

Nel 1950 Bartolomeo Frazzitta interviene con un lieve restauro⁴, è possibile che tale intervento si limitò alla sola pulitura delle statue dai fumi e ad una verniciatura per ravvivare i colori, poiché non risultavano delle sovrapposizioni di colori al precedente intervento.

Durante l'intervento eseguito dal restauratore Concetto Mazzaglia, non fu necessario intervenire sulle strutture lignee interne, poiché da un punto di vista statico, gli elementi che costituivano le strutture dei manufatti, erano ben solidali tra loro e le singole opere incastravano bene nell'alloggio della vara.

I saggi di pulitura eseguiti, sulle singole statue hanno messo in luce con grande meraviglia, i colori originari che si erano conservati sotto un sottile strato di preparazione di gesso e colla, e uno di colore difforme sia come cromia che come tecnica pittorica, eseguito nel precedente intervento ottocentesco di "rinnovamento" estetico.

Liberati i panneggi dalle numerose toppe in tela – che erano state incollate nei precedenti interventi – e dopo averli risanati e consolidati, si è pianificato l'intervento di pulitura, procedendo alla rimozione di tutte le ridipinture e quindi alla *riscoperta dei colori originali*.

La pulitura in un intervento di restauro è la fase



foto n. 2: Maria - restauro del 1998/99

ché più delle altre necessita di attenzione, poiché una scelta metodologica non idonea potrebbe compromettere irreversibilmente la pellicola pittorica sottostante. Alla luce di quanto sopra, il restauratore in accordo con DD.LL. ha stabilito di non utilizzare solventi o miscele, e di rimuovere le ridipinture mediante la sola azione meccanica con l'utilizzo di bisturi.

L'asportazione dello strato di gesso e il colore bianco avorio dalla tunica della Madonna, ha restituito quel colore rosso che l'artista, sapientemente aveva impiegato per la realizzazione della statua. (foto n. 2) In alcune parti della tunica sono stati recuperati alcuni frammenti di decorazioni a motivi floreali in oro zecchino, testimonianza di come all'origine doveva essere molto ricca la veste di Maria.



foto n. 3: Gesù - restauro del 1998/99

Sulla statua raffigurante Gesù, il mantello era stato ridipinto sia nel recto che nel verso, di colore marrone e bordato lungo il perimetro colore oro, mentre sulla tunica era stata data una tinta blu simile al colore originale con delle sovrapposizioni di decori a motivi floreali (diversi da quelli originali) colore oro. La pulitura delle superfici pittoriche ha permesso di recuperare il colore blu originale della tunica con i relativi decori a ramoscello con foglie in oro zecchino, e i due colori del mantello: il rosso dell'esterno con decori a volute lungo il perimetro del mantello e il giallo oca dell'interno. (foto n. 3)

Per i panneggi di San Giovanni erano stati adoperati gli stessi colori, ma con tonalità differenti, adope-



foto n. 4: San Giovanni Evangelista - restauro del 1998/99

rati per le vesti di Gesù: il marrone per il verso e il recto del mantello e bordatura color oro, e il blu per la tunica. Anche su questa statua la rimozione delle sovrapposizioni ha messo in luce le tinte originali, quali il rosso mattone del mantello sia nel verso che nel recto e il verde della tunica – consoni all’iconografia di San Giovanni Evangelista – con dei decori sparsi in oro zecchino raffiguranti fiori a sei petali. (foto n. 4)

Anche i frontali della vara si presentava pesantemente ridipinti con colore a smalto e modanature dipinte con colore a porporina. La rimozione di ben cinque strati di sovrapposizioni di stucature e successive stesure di colore – che variavano dal bianco all’avorio – ha scoperto il livello originale realizzato in foglia metallica d’argento e i riquadri reticolati che erano stati occultati. (foto n. 5)



foto n. 5: La vara prima e dopo il restauro del 1998/99



foto n. 6: il gruppo dopo il restauro del 1998/99

Nel Marzo 1999, a conclusione del restauro, che ha restituito colori e tonalità originali, il Restauratore e la DD.LL. presentavano il gruppo “La Spartenza” in una veste esteticamente nuova. (foto n. 6)

Gli interventi di restauro hanno messo in luce i colori che l’artista ha steso sulle superfici delle opere, che per il tempo e per l’incuria dell’uomo e per il mutamento di gusto, sono stati offuscati e occultati da sovrapposti ridipinture. Soltanto con le operazioni di pulitura è stato possibile comprendere che si era intrapreso un percorso idoneo nella ricerca sull’importanza dei colori nell’iconografia sacra.

I colori riscoperti nell'iconografia sacra

Importante nell'iconografia sacra è il colore, non soltanto per l'armonia, il gusto del bello, ma anche per il simbolismo. Il colore utilizzato nell'arte sacra non è lasciato alla libera interpretazione dell'artista, ma ha un universale significato teologico. I colori ci parlano.

Già nel Medioevo i colori iniziano ad avere un significato simbolico. Ancora oggi la Chiesa, ad esempio, prescrive per i paramenti d'altare e per le vesti del celebrante i colori liturgici, peculiari di ogni periodo dell'anno e delle varie occasioni rituali.

L'importanza di dipingere i soggetti sacri secondo un ben preciso linguaggio simbolico dei colori è fondamentale, per cui intendo dare una breve descrizione dei due colori riscoperti sul gruppo, il blu e il rosso, colori predominanti di Gesù e della Madonna.

Il colore blu è il più profondo dei colori. Si otteneva dalla polvere dei preziosi lapislazzuli, provenienti principalmente dall'oriente e quindi abbastanza costosi. Dal XIII secolo è il colore che simboleggia il più alto grado di nobiltà. Simbolo della natura divina, del mistero, della trascendenza in rapporto a tutto ciò che è terrestre sensibile. Tra tutti i colori è considerato nell'iconografia cristiana il più spirituale.

Il colore rosso è il colore in assoluto più attivo, il colore che si impone allo spettatore. Il rosso ci fa pensare immediatamente al sangue e al fuoco. Il rosso sangue è anche il colore dell'amore che si dona sino al sacrificio. Fin dagli inizi della cristianità simboleggiava lo Spirito Santo, la passione e il sacrificio di Cristo, ma anche l'umanità del figlio di Dio è simbolo della natura umana. Fin dagli inizi dell'arte cri-

stiana, si dava il colore azzurro alle tre Persone Divine e il colore rosso a quelle umane.

Gesù nel gruppo è raffigurato con due vesti, la tunica e il mantello. La tunica che indossa a contatto con il proprio corpo, di colore blu intenso, simboleggia la natura divina del figlio di Dio, mentre il mantello di colore rosso esprime la natura umana, il figlio di Dio fatto uomo.

Il contrario avviene nel panneggio della Madonna, i colori della veste e del manto sono esattamente opposti rispetto ai colori di Gesù. Maria indossa sulla proprio corpo la veste rossa perché è creatura umana, ma porta sopra il mantello azzurro, cioè il colore della divinità poiché "su di Lei" è sceso lo Spirito Santo e ha steso la potenza dell'Altissimo.

La Statuaria dei Sacri Gruppi dei "Misteri"

Fin dal 1994, quando iniziarono i primi restauri sui gruppi statuari dei "Misteri", diretti dalla Soprintendenza ai BB.CC. di Trapani, ho avuto la fortuna di seguire tutti gli interventi, prima come assistente di cantiere e successivamente come direttore dei lavori.

Durante i vari cantieri, il contatto diretto con la statuaria dei "Misteri", mi ha permesso di condurre uno studio, supportato da indagini scientifiche, che ha messo in evidenza la tipologia dei materiali utilizzati per la realizzazione delle opere e le caratteristiche di assemblaggio dei singoli elementi.

La statuaria dei Sacri Gruppi dei "Misteri" è conosciuta in ambito trapanese, come "scultura in legno, tela e colla", ma è più corretto definire queste opere come "*sculture polimateriche trapanesi*"; - *polimateriche*, perché trattasi di opere composite, realizzate con una

componente lignea, costituita da una struttura interna e da parti scolpite, da una componente tessile, che costituisce il vestiario e da una componente in sughero e/o paglia che costituisce il volume del manufatto; - *trapanesi* perché è stata una tecnica elaborata da artisti trapanesi tra il XVII e il XVIII secolo, per realizzare statue di grandezza naturale, a tutto tondo, con l'utilizzo di materiali poveri. (foto n. 7)

La necessità di raffigurare scene della passione di Gesù Cristo, con statue di grandezza naturale a tutto tondo e l'esigenza di renderli contemporaneamente leggeri, per poterli portare su appositi fercoli a spalla, lungo le vie della città, indusse gli artigiani trapanesi dell'epoca ad elaborare con grande maestria quell'arte di trattare la scultura lignea con materiali "poveri" quali: sughero e/o paglia e tela indurita con colla. La scultura polimaterica trapanese si afferma quindi come alternativa alle pesanti e costose statue in legno o pietra (una statua polimaterica in legno e tela alta circa 158 cm, pesa in media dai 24 ai 27 kg, una similare statua in legno non cava, pesa dalle 85 ai 90 kg). Tale tecnica purtroppo perdura solo fino alla fine del '700 inizi dell'800, quando la committenza, a seguito della diminuzione delle botteghe artigiane e quasi certamente per la mancanza di artisti capaci, volge lo sguardo verso un'altra produzione artistica, ancora più economica e leggera, "la cartapesta" (una statua in cartapesta alta circa 158 cm, pesa meno di 20 kg). Sulle origini, trasformazioni ed evoluzioni subite da questa particolare tipologia di manufatti, poche sono le fonti documentali storico-artistico, poiché dal momento che sono state realizzate prevalentemente per motivi devozionali-processionali, ne

sono sempre stati evidenziati gli aspetti antropologici trascurando di considerare al tempo stesso, il loro valore storico-artistico. Molte notizie sull'origine di questa tecnica, ma soprattutto sulle sue caratteristiche costruttive sono giunte ai tempi nostri, solo verbalmente e spesso in modo inesatto. In alcuni bibliografie di storici locali, questa particolare tecnica di abbinamento legno-tela, viene definita con il termine di *Cachert* o *Carchèt*. (riferito probabilmente alla tecnica di vestizione). Da ricerche effettuate, sembra che questo termine venne coniato da qualche storico, probabilmente nella prima metà del '900 e riutilizzato successivamente. Bibliografie precedenti a tale periodo, riferendosi alla tecnica di costruzione dei "Misteri" la definiscono sempre e solamente "legno, tela e colla". Il termine *Cachert* o *Carchèt* è presumibilmente mutuato dal termine francese "*Papier Maché*" (cartapesta). È noto infatti, che fino ad alcuni anni fa, molti ritenevano che i gruppi statuari dei "Misteri" e in genere i manufatti eseguiti con la stessa tecnica, fossero realizzati in cartapesta.

La scultura lignea (parti anatomiche a vista)

La realizzazione delle parti anatomiche a vista (testa, mani e piedi) (foto n. 8) di una scultura polimaterica trapanese, erano di esclusiva competenza dell'artista, che una volta scelto il legno da impiegare e studiate le caratteristiche iconografiche del personaggio, con grande maestria dava origine alla figura. I legni scelti erano quelli di media durezza, resistenti ai tarli e meno sensibili alle variazioni di temperatura e di umidità, oppure teneri ma resistenti al tarlo perché resinosi. Generalmente il legno scelto per la realizza-

La statuaria dei Sacri gruppi dei "Misteri"

Materiali costitutivi

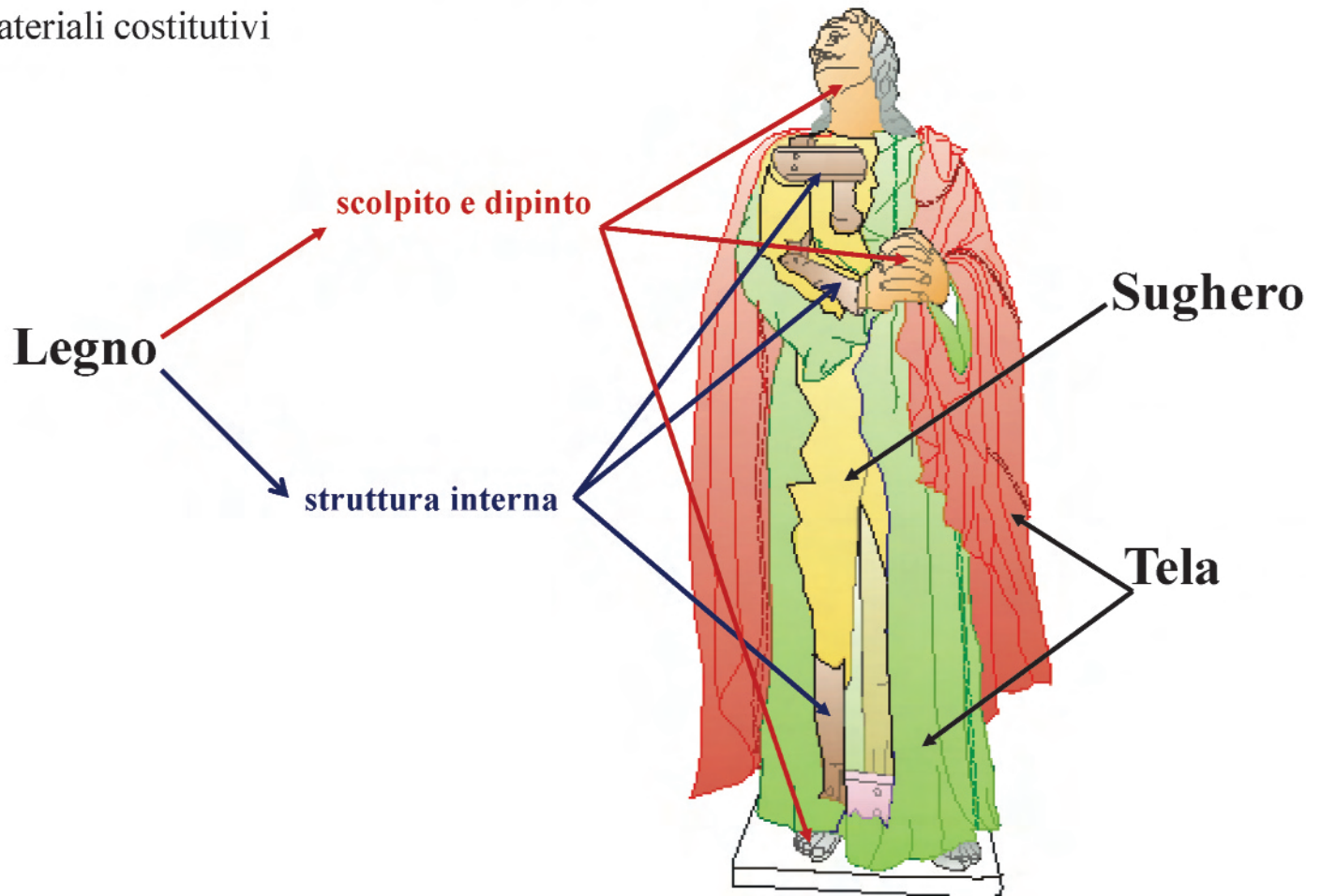


foto n. 7 : i materiali costitutivi di una scultura polimaterica in legno e tela



foto n. 8: parte anatomica di una scultura polimaterica

zione delle parti scultoree era il Cipresso. Le parti anatomiche a vista curate in ogni minimo particolare soprattutto nella realizzazione del volto, evidenziavano la grande capacità del maestro. Meno rifinite e appena sbozzati erano invece le superfici terminali delle parti scultoree che si collegavano allo scheletro, poiché questi venivano ricoperte dal vestiario. Le superficie a vista, previamente lisce, venivano preparate a ricevere la policromia con un sottile strato di gesso miscelato con colla animale, così preparate

venivano poi levigate a perfezione e su di esse si stendevano delle basi di colore a tempera generalmente di colore ocra, mentre successivamente i colori ad olio né rifinivano le superficie pittoriche.

La struttura lignea interna

Ideato il personaggio che si voleva rappresentare e la sua postura, l'artista o spesso allievi della sua bottega, realizzavano lo scheletro della scultura, ovvero una struttura composta da assi in legno che a secondo della loro collocazione avevano delle diverse dimensioni. La struttura interna portante, costituita generalmente in Castagno, legno molto resistente, era realizzata, da un asse principale alle cui estremità veniva connessa la testa nella parte superiore mediante incastro e resa solidale con colla, caviglie e chiodi, mentre la parte inferiore dell'asse veniva bloccata saldamente alla base. (foto n. 9) Se si trattava invece di gruppi con più elementi scultorei, come nel caso dei "Misteri", ogni statua, per essere resa autonoma in caso di movimentazione della stessa dal gruppo, non veniva bloccata in modo definitivo, ma arrestata alla base, mediante incastro a "tenone e mortasa". (fig. n. 10) In questo caso l'asse principale della struttura, terminava con una mortasa, che quasi completamente, attraversava il tavolato della base, mediante un foro avente stessa sezione dell'asse. Al di sotto del tavolato il tenone veniva spinto con forza tra il tavolato e la mortasa, bloccando la statua alla base. Il tenone solitamente veniva realizzato a forma di trapezio rettangolare e veniva inserito nella mortasa con il lato retto poggiato al tavolato. All'asse principale erano fissate mediante incastro a mezzo spessore



foto n. 9: struttura interna di una scultura polimaterica

almeno due traverse saldate con colla e chiodi, la prima, sotto la testa in corrispondenza della spalla, ad essa erano fissate mediante chiodatura gli arti supe-

INCASTRO A MORTASA E TENONE

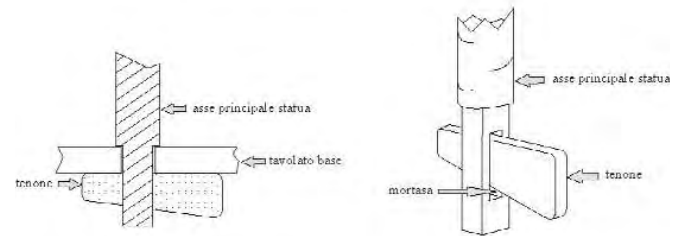


foto n. 10: incastro a mortasa e tenone

riori ovvero le braccia e avambracci alla cui estremità di quest'ultimi venivano fissate all'altezza dei polsi le mani scolpite, la seconda all'altezza dell'addome e a questa erano connesse gli arti inferiori; coscia e gamba alla cui estremità erano attaccati i piedi scolpiti. L'unione tra i vari elementi era eseguita con incastri a "mascella a vista" o più semplicemente mediante l'accostamento delle sezioni dei due elementi e saldati con colle, caviglie in legno e chiodi forgiati artigianalmente a sezione quadrata e testa irregolare. Per dare maggiore sicurezza di stabilità agli elementi principali della struttura, a questi venivano fissate delle assi e/o tavolette di supporto e/o di rinforzo.

Materiale di riempimento

Eseguita la struttura interna della statua e posizionate le parti anatomiche a vista, bisognava dare volume e abbozzare una forma anatomica al corpo, compito che spesso veniva svolto dagli allievi della bottega su precise indicazioni dell'artista. Il sughero e/o la paglia, (foto n. 11) furono i materiali utilizzati tra il XVII e XVIII secolo, per dare volume e forma alle sculture polimateriche. Ad oggi, non si è in grado di



foto n. 11: scultura polimaterica con imbottitura in paglia

affermare se le due metodologie utilizzate, sono coeve o l'una è antecedente all'altra. Il sughero è il materiale che venne maggiormente impiegato nella realizzazione delle sculture polimateriche trapanesi. Da un'indagine, risulta che circa 85% delle statue polimateriche, compresa la statuaria dei "Misteri" di Trapani ed Erice, sono realizzate utilizzando il sughero quale materiale per creare volume e solo il 15% sono realizzate in paglia. Il sughero grezzo e/o a

foglie di diverse dimensione e spessore, scelto, in base alla loro collocazione per dare volume, veniva posizionato sui singoli elementi della struttura lignea e fissato con colla e chiodi fino a ricoprire parte dello scheletro, i singoli elementi sovrapposti erano uniti tra loro mediante caviglie realizzate in cannucciati appuntiti. Successivamente il sughero veniva grossolanamente modellato per dare forma anatomica alla statua. La paglia grezza, disposta a fasci veniva organizzata lungo gli elementi lignei dello scheletro fino a nascondersi completamente. La paglia era tenuta stabile alla struttura mediante corda, realizzata anch'essa con intreccio di paglia, che avvolgeva l'intera struttura. La diversa quantità di paglia collocata attorno agli elementi dello scheletro né determinava il volume e forma anatomica del manufatto.

Il vestiario

Ultimata la fase di imbottitura, il manufatto veniva coperto con vesti realizzate in tela apprettata con colla animale, che modellate direttamente sul supporto scultoreo dovevano accompagnare le pose dei personaggi. Scelte le tipologie dell'indumento e la tela da utilizzare, il vestito veniva prima sagomato su modello e poi assemblato e cucito direttamente sulla scultura. La tecnica di cucitura spesso utilizzata era a punto "sopraggitto", tale punto, produceva una cucitura forte ed elastica. La tela veniva quindi inumidita con colla animale diluita in acqua, stesa a caldo con pennello, quindi, si procedeva a dare forma e movimento al capo mediante la realizzazione delle pieghe, che durante la fase di asciugatura e indurimento del tessuto l'artista andava di volta in volta perfezionan-

do, e quando il caso lo richiedeva, si procedeva di nuovo ad inumidire parte del tessuto e a rimodellarlo, fino ad ottenere quella morbidezza nelle pieghe e leggerezza nel tessuto che donavano sensazione di movimento al personaggio. Dopo avere creato l'indumento, sulla tela veniva realizzato uno strato sottilissimo di preparazione, necessario per rendere la superficie omogenea poco assorbente e idonea a ricevere la policromia. La stuccatura era limitata alla sola superficie visibile, per cui l'interno delle pieghe e quelle superficie coperte da altri elementi venivano lasciate a tela a vista. Tale mestica veniva preparata miscelando del gesso con colla animale, mantenuti a caldo in modo da ottenere, una soluzione molto fluida, che veniva stesa a pennello sulla tela. Lo strato sottilissimo, di preparazione era quindi steso superficialmente in modo da lasciare quasi intravedere l'armatura del tessuto lasciando quella plasticità di movimento. Lo stucco in eccesso veniva immediatamente eliminato e l'intera superficie veniva perfettamente rasata per renderla liscia. È proprio lo spessore dello strato di preparazione un elemento che differenzia cronologicamente l'epoca di realizzazione di un manufatto in legno e tela. La preparazione molto sottile propria del XVII e XVIII secolo, aumenta di spessore nei secoli successivi dando quella sensazione di pesantezza del tessuto che frena quella percezione di movimento del personaggio.

La Policromia

La rifinitura a policromia era la fase conclusiva della realizzazione di un'opera polimaterica trapanese. La tecnica e i materiali utilizzati erano simili a

quelli utilizzati per la realizzazione di un dipinto su tela; il colore veniva steso solamente sulle parti stuccate. Molto diffusa, nei casi di sculture lignee policrome era la collaborazione di due artisti, lo scultore e il pittore. Infatti, nella maggior parte dei casi, la scultura veniva passata al pittore, che aveva il compito di decorare l'opera con metodologie e materiali simili a



foto n. 12: particolari di decorazioni

quelli in uso per le tavole dipinte. Particolare attenzione veniva data sia alla stesura pittorica delle parti anatomiche a vista che sui vestiti. La metodologia prevedeva una prima stesura di colore a base di tempera, mentre la cromia vera e propria veniva eseguita con colori ad olio. La policromia assumeva una certa preziosità nella scelta dei materiali o nella finezza esecutiva, in base alla disponibilità della committenza. Normalmente le vesti erano impreziosite nelle bordure con profili in oro zecchino larghi pochi millimetri applicati a missione e da decorazioni floreali disposte a scacchiera anch'esse in oro zecchino applicate a missione, raffiguranti motivi vegetali o floreali o a volute (foto nn. 12 -14). In alcuni casi la committenza richiedeva una policromia di più elevato pregio artistico, quale il maggiore uso dell'oro zecchino e/o l'utilizzo della tecnica a *estofado*⁵ o a *graffito*⁶ che conferivano una particolare ricchezza alla scultura.

La verniciatura infine conferiva all'opera un sensibile contrasto cromatico.



foto n. 13: particolari di decorazioni



foto n. 14: particolari di decorazioni

- ¹ Mario Serraino, in: *Storia di Trapani*, Trapani 1992 volume III, pag. 262
- ² Mario Serraino, in: *Trapani nella vita civile e religiosa*, Trapani, 1968, pag. 254
- ³ Giovanni Cammareri, in: *La Settimana Santa nel Trapanese Passato e Presente*, pag. 84
- ⁴ Giovanni Cammareri, in: *La Settimana Santa nel Trapanese Passato e Presente*, pag. 81
- ⁵ L'estofado è una tecnica particolare, di ispirazione catalana. Questa speciale policromia, definita *estofado de oro* dalle fonti antiche, conferisce una particolare ricchezza alla scultura. La tecnica consiste nel descrivere sul fondo dorato i preziosi broccati e velluti del tempo e è solidamente apposta su tutta la superficie per consentire una visione totale. I motivi decorativi utilizzati sono riconducibili ad uno schema modulare (a rete, a fornella, a maglia, a motivi geometrici) oppure libero, con motivi vegetali, floreali o a volute. Tali schemi non sono mai ripetuti identici ma liberamente interpretati e reinventati (L.Siddi, *il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel meridione sardo in età moderna*, in *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Cagliari, Janus, 2001, pp.57-65; A Pasolini, *Estofado de Oro tecniche*, in "Arte Finmantiuari" anno X, n. 28/29.
- ⁶ Graffito: tecnica che prevede una stesura uniforme di colore al di sopra della foglia oro, e successivo asporto meccanicamente di parte del colore asciutto, recuperando la doratura secondo uno schema predefinito, così da ottenere il disegno per sottrazione di colore.