

# PALADINI'S ACTIVITY IN VIZZINI (CATANIA): CONSTITUENT MATERIALS AND EXECUTIVE TECHNIQUES\*

**Mauro Sebastianelli, Adriana Alescio**  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"

## 1. Introduction

Up to now, the interest in the knowledge and reevaluation of the works of Filippo Paladini has always been nurtured by purely historical-artistic discourses, and has gradually evolved towards an interesting stylistic comparison with the numerous representative figures in Italy and Sicily between 1500s and 1600s. A complete revisiting of the whole art works of the artist clearly expresses the predominant characteristics of his pictorial activity that remains the embodiment of the Tuscan and Tuscan-Roman manneristic culture with a decisive move towards the new expressionistic style introduced after Caravaggio emerged [1].

Specific interesting reflections could, moreover, be expressed and have an important weight if, in parallel to such studies and to the interest focused on the acknowledgement of all the Palladian production, comments and thorough technical analysis were introduced together with some discussion on the executive modality of the artist.

The study of the execution techniques of art works remains a prevailing stage in terms of historical-artistic research, because the information may provide important specific data on the nature of the used substances and, as a consequence, on the mode of use of such materials, distinguishing in many cases the *pictorial style* of an artist.

An adequate investigation of the study of the execution techniques of a work necessarily requires some knowledge of all the pictorial production of the artist, in order to grasp the overall message that the artist wished to convey at that time, by means of the use of specific constitutive materials thanks to which the work is created.

In some of Paladini's works, the discovery of autographic dates certainly constitutes an important reference for possible technical researches and new attributions, supplying clear

---

\* The present paper is the result of revision and ulterior thorough analysis of the degree thesis of Adriana Alescio, titled *Filippo Paladini. Tecniche esecutive*, a.a. 2005-2006.

information concerning the travels, the various stays of the artist and concerning the purchasers that contributed through their orders to guide his work. Some technical information concerning Paladini's executive modalities were emphasized through the careful supervision of some paintings dating back to the mature life period of the artist. It is one of the three significant works carried out in Vizzini, remaining today in a fair conservation state.

The analyzed paintings respectively depict: the *Madonna della Mercede* (Madonna of Mercede), the *Martirio di San Lorenzo* (Saint Lorenzo Martyrdom) and the *Deposizione* (Deposition). The latter one owned by the Capuchin Fathers, was transferred, after the closing of the Vizzini fraternity, to the church of the Caltagirone friary. The works display aesthetic and composition differences, insofar as they present a different pictorial language and some heterogeneity of style that can be linked to contact with artists from the island like Antonio Catalano and else to the requirements of a purchase according to the considerable changes against which the counter-reformed art was striving [2].

The information we have for the first analytic stage don't allow an exhaustive survey on the chemical-physical characteristics of the used materials, that could only be studied by an accurate analysis that requires complex technologies.

A technical analysis by direct observation has allowed us to discover great affinity, both at an executive and matter level, thanks to the observation of some details that proved to be central. Such results based on what is perceived and supposed have arisen the importance to face the argument with greater attention.

The documents, i.e two work notebooks kept at the Regional Museum of Bellomo Palace in Syracuse, which represent a first reference point for the comprehension of the executive methods, have allowed us to link some drawings to the respective painted works, with a particular reference to the Sicilian ones (1601-1616). The importance of the drawing as a preliminary stage of the pictorial execution was deduced from this wide graphical production, together with the academic influence that arises from the secular Tuscan-Roman tradition and the platonic conception of the drawing as a form that evolves from the idea to the material expression of it.

Thanks to the wide and well-known artistic production, it may be understood that Paladini preferred the cloth as exclusive pictorial support, except for the Maltese frescos that present early works and for the wooden board portraying the Madonna di Streda (Vinci) considered to be the first work by the artist. On the occasion of the 1967 exhibition, Brandi thought that a small painting on copper board inside a wooden reliquary frame, portraying the *Saints Placido, Vittorino, Eutichio* and *Flavia*, exhibited in the Diocesano Museum of Palermo, was by Paladini, but was subsequently linked to Paolo Bramé [3] (fig. 1).



Figure 1. Paolo Bramé, Saints Placido, Vittorino, Eutichio and Flavia, Palermo, Diocesan Museum. Oil painting on copper board.

As is well-known, the greater part of the artists of the XVII century preferred to use for oil paintings a textile support. Because of undeniable mechanical properties and the particular resistance to thermo-hygrometric fluctuation that suggested its use in the pictorial field, raw linen was usually used rather than *rensa* linen, particularly thin and weakened by the bleaching process. If the use of linen has been remaining across the centuries and despite a blooming commerce of hemp or cotton textiles, considerable changes happen in its weaving and in the structure of the yarn [4]. Indeed he passed from fabric support with *cloth* framework (in a thick, neat and regular way useful to a pictorial technique characterised by a detailed drawing of the colour and by a layer of very thin colour), to the use of textiles called damasks<sup>1</sup> that are typical of the manufacture of a specific time or location of production, with diagonal, lozenge or fishbone frameworks, useful to meet the new technical requirements demanded by paintings of greater sizes and by swift and dense colour brush depiction [5].

The experimentations concerning the choice for the textiles to be used as pictorial supports stimulated the curiosity of the painters, and the artistic references of the XVI and XVII century offer much information on art practice and on the variety of the most demanded and appreciated textiles by the artists [6].

In Paladini's paintings, it was possible to highlight the presence of different types of support, starting from the most common *cloth* framework, to those characterised by the most complex weaving that can be appropriate support for greater sized works.

The availability of the materials influenced a lot the technical choices of the painter. The latter had to conform to the market of the XVII century and had to answer at the same time the requirements of a well-off laic and ecclesiastical purchasers.

Thanks to the direct observation of the paintings in Vizzini, it was possible to check the morphologic characteristics of the constitutive materials and their respective application.

## 2. Studied works

### ***Jesus-Christ Deposition from the Cross***

The first studied art work is the *Jesus-Christ Deposition from the Cross*, the overall interpretation of which results rather difficult owing to the huge pictorial lacks and to the several existing cracks (fig. 2).

The painting has a rectangular form (298 x 198 cm) and thanks to the restoration intervention carried out in the 1950s, it is still possible to enjoy the beauty of this painting of poor conservation quality and bearing the horizontal marks along which it was cer-



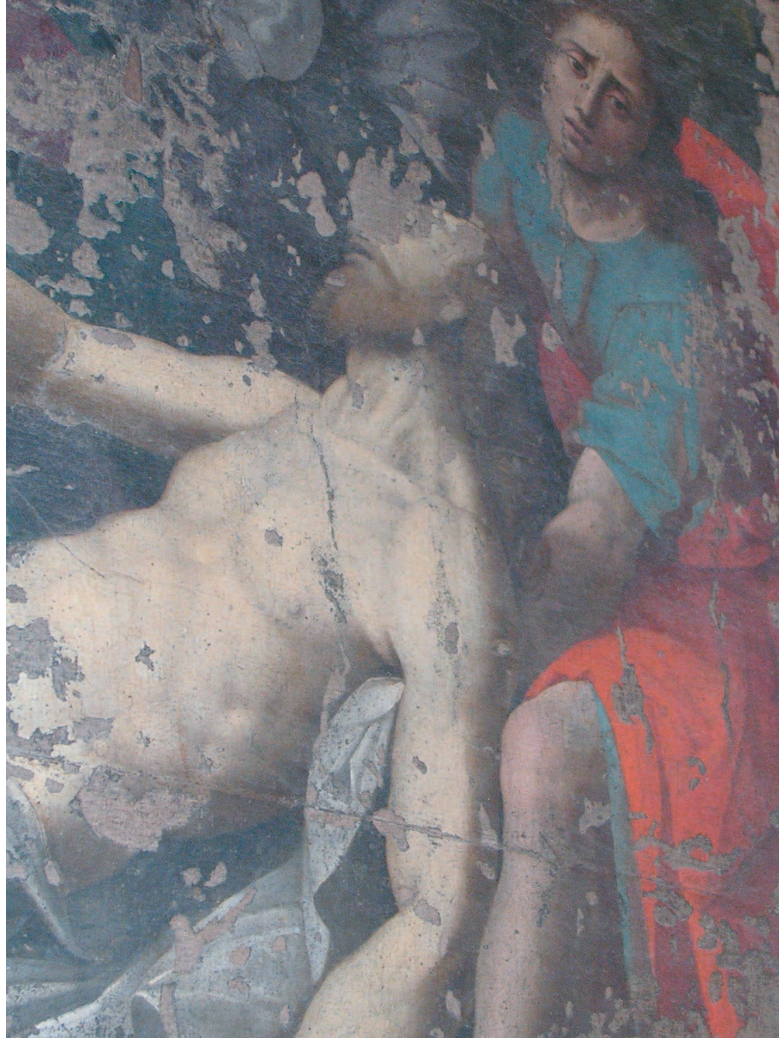


Figure 2. Deposition, Caltagirone, Church of the Capuchin. Detail of Christ deposed.

tainly leant. The typology of pictorial restoring allows to see the original painting, only covered with a veil of neutral and light coloration, and permits to observe the use of a strong linen support characterised by a thick *cloth* framework with reduction of the yarn at about 11 thread/cm<sup>2</sup> of weft and warp appropriate to bear a non very thick preparation (fig. 3).



Figure 3. Deposition, detail of the signature and of the original cloth fabric with cloth weave.

### ***Madonna of Mercede***

In the past, the work portraying the *Madonna of Mercede* was placed on a marmoreal altar constructed on purpose in 1606, and even though the altar doesn't exist any longer, the painting maintains its original location. Beginning with the understanding of the work, it is possible to grasp the sense of a much smaller representation when compared to the previous one, with technical and composition innovations that correspond to the execution date, that is to say 1608 (fig. 4).

The painting has a rectangular form (255 x 159 cm): the kind of used textile support shows in this case a weave close to lozenge deriving from the sole linen fibre.

The formation of a particular kind of superficial crack of mechanical origins was discovered thanks to the observation with grazing light. It is linked to the complex weave of the cloth to be found below<sup>2</sup>.

The *craquelure* [7] spread in correspondence with the orientation of some yarns can be noticed under the form of repetitive and regular lines with vertical trend on the whole pictorial surface. It is necessary to report that an adequate study on the nature and on the process of this particular kind of deterioration could help future scholars recognize the kind of used cloth and the orientation on the supporting framework according to the painter's requirements (height or width, depending on the sizes of the work to be realized and on the available support), and may also contribute to providing further indications regarding the technology of the preparatory and pictorial layers.





*Figura 4. Madonna of Mercede, Vizzini, Cathedral. Oil painting on cloth.*

Studying the lacks of the pictorial layers and of the preparatory layers gathered in the bottom part of the painting, it was possible to carefully observe the weave of the yarn that can receive a thin preparation aimed at a fluid, bright and not much dense colour pictorial drafting as Paladini loved it. The particularly refined and demanded cloth in comparison with common weaves is indeed able to bring particular luministic effects to the pictorial surface.

In this case too, the painter was most probably obliged to assemble several parts of the fabric because of the great dimensions of the painting.

### ***Saint Lorenzo Martyrdom***

As was brought about, some information confirmed observations made on the Saint Lorenzo Martyrdom (fig. 5); art work carried out in 1614 showing the same typology of fabric and yarn (lozenge form) of the *Madonna of Mercede*, with the same deterioration of the pictorial surface (fig. 6).

It has a rectangular form (273 x 177 cm) and shows at 20 cm away from the left edge, a clear vertical mark of the overcast binding because of the junction of the two used fabrics similar in terms of weave and reduction. In this case too, the two paintings may be associated with the conformation with small regular lines of the microcraquelures; the latter process is developing horizontally in the Saint Lorenzo (fig. 7).

Considering further visual comparison with other works existing on the territory of oriental Sicily, it is possible to suppose that the choice for the typology of used material was made with careful criteria in order to try new luministic effects, insofar as works of the same size and similar from the point of view of the pictorial and composition significance were carried out on different supports.

### **3. Results and further remarks**

From the second half of the 1500s, the evolution of oil pictorial technique permitted the introduction of new mixture of inert elements, binding agents and pigments most appropriate to satisfy new formal and stylistic style and striving towards a better conservation of the works [8]. The use of oily paint mixture, ground highly coloured leading to use different grounds and pigments finely milled and diluted with oily binders, replaced the preparations exclusively based on chalk and glue. It was how the use of mixtures usually composed of grounds, oil and lead white directly spread on the support – giving a greater elasticity to the painted surface and increasing the resistance of the cloth to humidity, usually sized with animal glue<sup>3</sup> – became popular.





*Figura 5. Saint Lorenzo Martyrdom, Vizzini, Cathedral. Oil painting on cloth.*



*Figura 6. Saint Lorenzo Martyrdom, detail from back side of the lozenge form fabric of the tissue board.*



*Figura 7. Saint Lorenzo Martyrdom, microcrackles with horizontal development widespread on the whole surface.*



The preparations of Paladini's paintings reveal the execution methodologies of that time, because they appear thin and pigmented. The surface often shows a colouration that shades from grey to amber, they are thus able to shade the dark tone of the shades and of the background, and the light tone of the final highlighting [9]. This pictorial technique to be noticed in several works of the seventeenth century, is patent in Paladini's works: it is enough remembering the *Caino and Abele* of Palermo and the *Saint Lorenzo Martyrdom*, two works that perfectly express the pictorial influence exerted by Caravaggio on the Tuscan master<sup>4</sup>.

The composition of the preparatory layers does not seem to be the same in the three paintings, if we take into consideration the different colouration to be seen on the abrasions of the pictorial film and on the thickness of empty space, even though it always results small.

It is probable that Paladini may have made a wide use of pigmented inert elements diluted in siccativ oil and spread on the support in a thin and homogeneous manner. His intention was probably to create a thin pictorial base as regular as possible, without employing an excessive quantity of binding agent that would have caused in time the elasticity reduction of the film, inevitably leading to the loss of adhesion of the pictorial layers. If we consider the textile of the works in Vizzini, the use of such preparations is even more appropriate if the purpose was to take advantage of the quality of the weave.

Besides, the thickness of the priming determined the kind of pictorial drafting, always the same in all his works, both in terms of fluidity and chromatic choice.

The pictorial manner with which Paladini liked to execute his works seems to be recurrent in the whole artistic production.

The brush-stroke fluidity is the same on the whole pictorial surface, the mixture with the binding agent is never excessively dense and the shades of the drapery, as these of the flesh, are executed through a superimposition of glazing that are absorbed without creating neat or marked delimitations. The use of a pigmented background preparation capable of conciliating the different chromatic shades constitutes an escamotage of great effect to obtain this kind of final result. From the background, the composition that gets clearer or darker is created, and the outline is not too evident, as Caravaggio taught it.

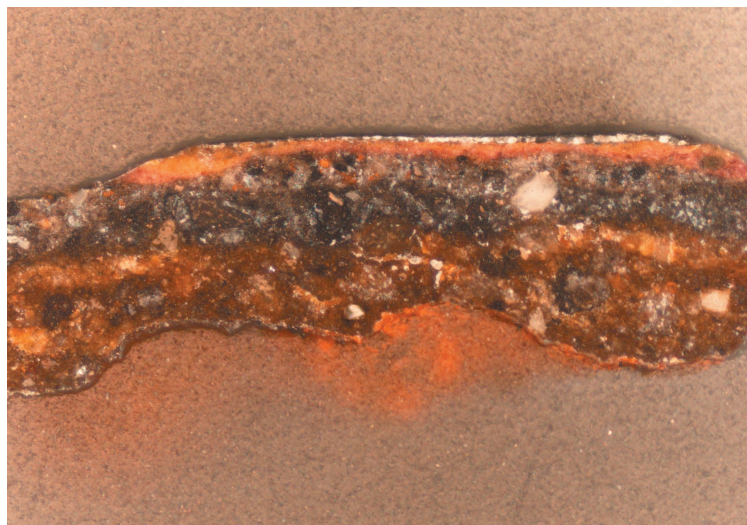
The painter doesn't seem to use pictorial artifices (as for instance engraving), which is probably due to the painter's talent. The colour painting of the background are large, also in the output of the highlighting, where thin strokes of lead white sometimes appear in order to make tones clearer. A greater attention for luministic effects is displayed by the artist in the very depiction of the rosy faces and hands, almost showing the sacredness



of the attitudes and movements. He prefers using ochre, yellows and greenish rather than rosy tones, and the outlines have warm and brown shades merging with the background tones. He seems less meticulous for ornamental and decorative parts, such as flowers or laces, where the brush-stroke appears swifter and concise and the outline appears more decisive to put the light touch into evidence. The continuous light and shade has a great influence on the final touch of every work of his, where remarkable technical gifts can be emphasized, even though he keeps a rigid and formal, yet personal and original style.

Considering the limited surveys that were carried out, it is however possible to say that Paladini used the executive modality like contemporary artists. This technique includes for the preparation of the painting the spreading of two layers made of earths, oils and siccativ pigments, as well as linseed oil as the binding element of the pictorial layers. The observation of the surface by ultraviolet light has indeed put into evidence a fluorescence that is typical of a painting mixture based on oil.

The observations carried out with optic microscopy on some fragments<sup>5</sup> of the three works realized in Vizzini have put into evidence some data regarding the morphology of the constitutive materials<sup>6</sup>. In the *Madonna of Mercede*, it was possible to check the pres-



*Figura 8. Madonna of Mercede, sample of red pigment. (MM1-F1, Nicols x, 10x). The section allows us to put into evidence a double preparatory layer: the first one with mixed granulometry results to be composed of red earth, black of bones grout; the second one with a small thickness and with a thinner granulometry shows an similar composition in comparison to the former.*



Figure 9. Madonna of Mercede, sample of sky-blue pigment (MM1-F2, Nicols x, 10x). The section shows in this case a division between the two preparatory layers that is more marked, and a pictorial spreading composed of grout, azurite and particles of black of bones.

ence of a double preparatory layer: the first one has a mixed granulometry (thickness of 140 mm) made of red earth, grout and black of bones, while the second one has a similar composition and shows a reduced thickness and a thinner granulometry (fig. 8-9).

The observations carried out on a sample of the *Deposition* also show the presence of a preparation made of two layers and pigmented with the same modalities.

The possibility to detect the presence of grout is however considerable; indeed, several books from the Vasari [10] to De Mayerne suggest the use of such a pigment for its capacity to increase the siccative power of the linseed oil. The constant use of black of bones was noticed both in the preparatory layers where its function was prevalently to darken the tone of the red earth, and in the pictorial layers.

The pigments used for the sky-blue and red painting of the background were clearly distinguished thanks to the analysis conducted on the fragments of the *Madonna of Mercede*. The identified pigments for the tones sky-blue were azurite, grout and particles of red ochre; the earth of Siena, cinnabar, grout, black of bones and massicot were highlighted for the reds.

The presence of tin yellow, cinnabar, grout and black of bones was detected for the



Figure 10. Deposition, sample of yellow pigment (DC3, Nicols //, 40x). Detail of the pictorial film, made up with yellow of tin and cinnabar, with particles of grout and black of bones.

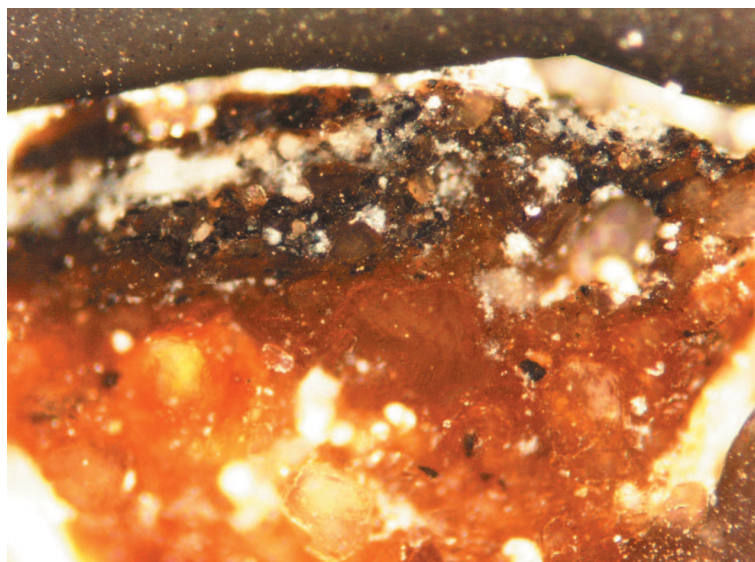
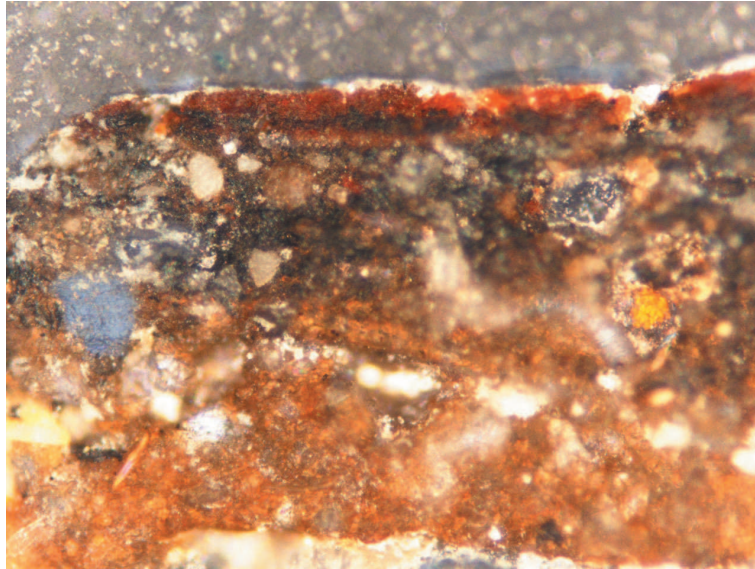


Figure 11. Saint Lorenzo Martyrdom, sample of brown pigment (MSL01, Nicols x, 20x). Preparatory layer composed of grout, earth pigments and disperse particles of chalk.





*Figura 12. Saint Lorenzo Martyrdom, sample of red pigment (MSL02, Nicols x, 20x). In this case the stratigraphy shows the presence of particles of chalk, quartzitic sand, fossils and oil, while for the more superficial layer the presence of grout, cinnabar, black of bones and oil.*

realisation of yellow tones in the *Deposition* (fig. 10), while cinnabar, grout, earth of Siena and black of bones were detected for the red tones (fig. 11).

The sections of the *Saint Lorenzo Martyrdom* have highlighted a richer stratigraphy of the used materials that is characterised by calcium sulphate, quartzose and fossils minerals. The pictorial composition, probably of the red painting of the background, has revealed the presence of burnt ochre, red ochre and red earth, applied in a reduced number of layers (fig. 12).

The identification of the colours used in Vizzini has therefore pointed out a rather rich palette of colours, containing all the colours used in the late sixteenth century [11]; this ensures a glazed effect by a very thin and uniform brush-stroke. As concerns the cold shades, we can find the sky-blues and greens, that the artist skilfully weighs through the use of dark shades of the earths and blacks, exclusively used for the backgrounds and the shadows. The pigments all appear finely ground, as though this were part of Paladini's artistic identity, and all mixed together in several following layers and rarely used as such.

On the pictorial surface a resinous paint was always detected, and was certainly due to the last restoration interventions very alike the Copale of Zanzibar or *cached gum*, with particles of black of bones scattered in the film. This could be interpreted as an original pigment lacking cohesion after the cleaning operation, but included in the painting phase.

### Notes

- <sup>1</sup> The term "damask" refers to the textiles created with geometric designs or with several colours for weft and warp, with cotton, hemp or linen fibres. Recent surveys have pointed out the presence of such supports in painting of 1500s-1600s: Tiziano, the *Paolo III*, Naples, Capodimonte Museum; Caravaggio, *Bacco*, Florence, Uffizi; *Il Riposo dopo la fuga in Egitto*, Rome, Doria Pamphilj Gallery. Taking into account the wide diffusion, economic reasons were excluded, but they were probably chosen for particular technical reasons. Indeed the thick and strong weft present them as a suitable pictorial support, insofar as the textiles were not whitened or dyed, these operations were necessary for their primary domestic use.
- <sup>2</sup> The morphologic and comparative study of this characteristic type of deterioration that can usually be divided into two categories of origin, i.e mechanics and drying process, allows to acquire indispensable information on the following aspects: technical-executive data (used support, thickness and number of preparatory layers, kind of binders, granulometry of the inerts and pigments); data on the work's story (falsification of the work, lining or aggressive cleanings, transport interventions from wooden supports to textile supports); data on the trigger causes (elasticity and porosity coefficients of the materials, microclimatic conditions, material's incompatibility with the pictorial experimentations).
- <sup>3</sup> De Mayerne advise against the use of glue for cloth proofing, he suggests that the whole surface be spread with linseed oil cooked with the litharge. The sizing displayed most and most frequently red-brown colorations obtained by the innumerable combinations of the pigments: red, brown, lead white, coal black, earth of amber and Armenian bolus, always bound by oil and litharge; formulas that described sizing obtained by the so-called *scraping* of palette diluted in oil and litharge are described in other passages.
- <sup>4</sup> We thank the doctor Vincenzo Abbate as he wholeheartedly allowed us to see Paladini's paintings conserved in the Regional Gallery of Abatellis Palace.
- <sup>5</sup> The microscopic analyses were carried out thanks to a sampling campaign that was executed using some fragments already removed from their original site and collected at the bottom of the works. The microscopic observations were carried out by the professor M.L. Amadori and by the doctor S. Barcelli, using the equipment of the Institute of Geodynamics and Sedimentology of the University of Urbino "Carlo Bo".

<sup>6</sup> In order to characterize the material collected at the bottom of the three works, analytical techniques were used and planned observation with optic microscope, with scanning electronic microscope and relative microanalysis EDS, with Fourier Transform Infrared (FT-IR) spectroscopy; microchemistry analysis of the inorganic pigments was also aimed at.

## Bibliography

- [1] PAOLINI M.G, BERNINI D. 1967, *Mostra di Filippo Paladini*, Catalogo Mostra (Palermo, Palazzo Reale, May-September); ABBATE V. 1999, *La città aperta. Pittura e società a Palermo tra Cinque e Seicento*, in ABBATE V., *Porto di mare. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero. 1570-1670*, Catalogue exposition (Palermo, church of San Giorgio dei genovesi, May the 30th-October the 31th 1999), Naples, pp. 46-51, fig. 34-35.
- [2] PUGLIATTI T. 2002, *Di Antonio Catalano e di Filippo Paladini*, in BARBERA G., CAMPAGNA CICALA F., *Omaggio ad Antonio Catalano l'Antico*, Catalogo mostra (Messina, Museo Regionale di Messina, 20 april-20 June 2002), Messina, pp. 46-51, fig. 34-35.
- [3] DI NATALE M.C. 1998, *Capolavori d'arte al Museo Diocesano di Palermo*, in DI NATALE M.C. *Capolavori d'arte del Museo Diocesano di Palermo. Ex sacris imaginibus magnum fructum...*, Catalogue exposition (Palermo, Palazzo Arcivescovile, Salone Filangeri, 27 April-31 May 1998), Palermo, pp. 95-96, fig. 86-87; EADEM, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2006. We thank the Doctor Giovanni Travagliato and the Doctor Pierfrancesco Palazzotto for their availability and suggestions that were fruitful.
- [4] TORRIOLI N. 1990, *Le tele per la pittura*, in MALTESE C., *I Supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro*. Parte seconda, Milan, pp. 71-75.
- [5] FALCUCCI C. 2002, *Le metodiche della diagnostica*, in CARDINALI M., RUGGERO M.B., FALCUCCI C., *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma, p. 142-145, fig. 56.f.
- [6] ARMENINI G.B. 1587, *De' verii precetti della pittura*, Ravenna; BALDINUCCI F. 1681, *Vocabolario Toscano*, Firenze; MALVASIA C.C. 1971, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, in BUSCAGLIA M., rist. anast. Bologna.
- [7] BUCKLOW S. 1997, *The description of craquelure patterns*, in *Studies in conservation*, The journal of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic works, vol. 42, n. 3, p. 129-140.
- [8] ORLANDI P.A. 1704, *Abecedario Pittorico dei Professori più illustri in pittura, scultura e architettura*, Bologna.
- [9] DE MAYERNE T.T., *Pictoria, scultoria, tinctoria et quae subalternarum artium*, a cura di FAIDUTTI M. e VERSINI C., rist. anast. Lyon 1965-67; DUNKERTON J., SRING M. 1998, *The Development of Painting on Coloured Surfaces in Sixteenth-Century Italy*, in ROY A., SMITH P., *Painting Techniques. History, Materials and Studio Practice*, London, p. 120-130.



- [10] VASARI G. 1906, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, in MILANESI G., Firenze, vol. I, cap. IX, p. 188. Many other comments on preparatory layers can be found, edited by the Italian thinkers of the Cinque-Seicento, as the Volpato, in which miscellaneous references that advise to pigment the preparations mixing siccativ ceruse, earth of bell and mud. (VOLPATO G.B. 1966, *Modo da tener nel dipinger* [end XVII - beginning XVIII ], in MERRIFIELD M.P., *Original treatises on the art of painting*, New York).
- [11] AA.VV. 1997, *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristic*, in FITZHUGH E.W., vol. III, Washington; FASSINA V., MATTEINI M., MOLES A. 1990, *Studio dei leganti pittorici in sette dipinti a Venezia*, in Tiziano, Catalogo mostra, Venice, p. 388-392.

### **L'ATTIVITÀ PALADINIANA A VIZZINI (CATANIA): MATERIALI E TECNICHE ESECUTIVE\***

#### **1. Introduzione**

*L'attenzione fino ad oggi rivolta alla conoscenza e alla rivalutazione delle opere di Filippo Paladini è stata sempre sostenuta da un'argomentazione di carattere prettamente storico-artistico, in un interessante confronto stilistico con i numerosi esponenti dell'arte tra '500 e '600 in Italia e in Sicilia. Una compiuta rivisitazione dell'intero repertorio dell'artista esprime con chiarezza i caratteri predominanti della sua attività pittorica, espressione insigne della cultura manieristica toscana e toscano-romana, con una decisiva puntualizzazione sulle nuove soluzioni espressionistiche introdotte a seguito della conoscenza delle opere caravaggesche [1].*

*Particolari e interessanti considerazioni potrebbero inoltre aver luogo se accanto a tali studi, e all'interesse rivolto al riconoscimento di tutta la produzione paladiniana, si introducessero annotazioni ed approfondimenti da un punto di vista più tecnico, comprensivi di una discussione sulle modalità esecutive adottate dall'artista.*

*Lo studio delle tecniche di esecuzione di un'opera d'arte costituisce un momento particolare della ricerca storico-artistica, in quanto le informazioni grazie ad esso deducibili riescono a fornire importanti dati specifici sulla natura delle sostanze utilizzate e, di conseguenza, sulle modalità di impiego di tali materiali, contraddistinguendo, in molti casi, il fare pittorico proprio di un artista.*

*Un adeguato approfondimento sullo studio delle tecniche di esecuzione di un'opera necessita senza dubbio della conoscenza di tutta la produzione pittorica dell'artista, per comprendere in maniera complessiva, innanzitutto, il messaggio che l'artista intendeva trasmettere in quel preciso periodo storico, attraverso l'utilizzo di specifici materiali costitutivi con cui l'opera prende forma.*

*Il ritrovamento, in alcune opere del Paladini, delle datazioni autografe costituisce di certo un riferimento essenziale per eventuali ricerche tecniche e nuove attribuzioni, fornendo chiare informazioni in merito agli spostamenti, ai diversi*

---

\* Il presente lavoro è il frutto di rielaborazione ed ulteriore approfondimento della tesi di laurea di Adriana Alescio, dal titolo Filippo Paladini. Tecniche esecutive, a.a. 2005-2006.

soggiorni dell'artista e, possibilmente, anche riguardo alla committenza che guidava il suo operato.

Alcune informazioni tecniche in merito alle modalità esecutive del Paladini sono state dedotte a seguito di un'attenta supervisione di alcune tele risalenti alla produzione matura dell'artista. Si tratta delle tre significative opere eseguite a Vizzini, ancora oggi in discreto stato di conservazione.

Le tele prese in considerazione raffigurano rispettivamente: la Madonna della Mercede, il Martirio di San Lorenzo e la Deposizione: quest'ultima, di proprietà dei Padri Cappuccini, fu trasferita nella chiesa annessa al convento di Caltagirone, in seguito alla chiusura della fraternità vizzinese.

Le opere presentano sostanzialmente differenze compositive ed estetiche, in quanto rivelano un diverso linguaggio pittorico ed una eterogeneità di stile, sicuramente riconducibile alle contaminazioni con artisti isolani come Antonio Catalano e alle esigenze di una committenza, attenta ai notevoli mutamenti cui l'arte controriformata stava andando incontro [2].

Gli elementi in possesso in questa prima fase analitica non permettono uno studio esauriente sulle caratteristiche chimico-fisiche dei materiali impiegati, analizzabili solo tramite indagini puntuali che richiedono tecnologie complesse.

Analizzate da un punto di vista tecnico, mediante osservazione diretta, è stato comunque possibile riscontrare notevoli affinità sia a livello esecutivo, sia a livello materico, grazie all'osservazione di alcuni particolari che si sono rivelati fondamentali, tanto da porre la necessità di affrontare l'argomento con maggiore attenzione, sulla base di quanto percepito ed ipotizzato.

Le testimonianze documentarie rappresentate essenzialmente dai due taccuini di lavoro pervenuti al Museo Regionale di Palazzo Bellomo a Siracusa, che costituiscono un primo punto di riferimento per la comprensione dei metodi esecutivi, ci ha permesso inoltre di collegare alcuni disegni alle rispettive opere dipinte, con particolare riferimento a quelle siciliane (1601-1616). È da questa vasta produzione grafica, infatti, che si evince non solo l'importanza che poteva rappresentare il disegno come fase preliminare dell'esecuzione pittorica, ma soprattutto l'influenza accademica che derivava dalla secolare tradizione toscano-romana e la concezione platonica del disegno quale forma che assume l'idea passando a materia.

Dalla vasta produzione artistica nota, si evince che il Paladini preferisse come esclusivo supporto pittorico la tela, ad eccezione degli affreschi maltesi che risalgono all'attività giovanile ed alla tavola raffigurante la Madonna di Streda (Vinci), considerata la prima opera attribuibile all'artista. In occasione della Mostra del 1967, Brandi ipotizzò l'attribuzione al Paladini di un piccolo dipinto su rame entro cornice reliquiaria lignea, raffigurante i Santi Placido, Vittorino, Eutichio e Flavia, esposto nel Museo Diocesano di Palermo, riferito invece successivamente a Paolo Bramé [3] (fig. 1).

Come è noto, la maggior parte degli artisti del XVII secolo preferivano utilizzare per la produzione ad olio il supporto tessile. In genere si trattava di lino grezzo – date le indubbe proprietà meccaniche e la particolare resistenza alle variazioni termoigrometriche che ne consigliavano l'impiego in ambito pittorico – piuttosto che di lino tipo renna, particolarmente sottile e indebolito dalle operazioni di sbiancamento. Se l'uso del lino permase incontrastato nel corso dei secoli, per quanto si diffonda un fiorente commercio di tessuti in canapa o cotone, sensibili modifiche si riscontrano invece nella sua tessitura e nella struttura del filato [4], passando da supporti tessuti ad armatura tela (in maniera serrata, ordinata e regolare adatti ad una tecnica pittorica caratterizzata da una stesura detagliata del colore e da uno strato di colore sottilissimo), all'utilizzo di tessuti cosiddetti damascati<sup>1</sup>, caratteristici della manifattura di una data epoca o di un dato luogo di produzione, con armature diagonali, a losanghe o a spina di pesce, adatte a rispondere alle nuove esigenze tecniche che prevedevano dipinti di sempre maggiori dimensioni e pennellate rapide e corpose [5].

Le sperimentazioni riguardanti la scelta dei tessuti utilizzabili come supporti pittorici stimolarono la curiosità dei pittori, e la letteratura artistica del XVI e del

XVII secolo offre non poche informazioni sulla pratica dell'arte e sulle varietà dei tessuti particolarmente ricercati ed apprezzati dagli artisti [6].

Nei dipinti del Paladini è stato possibile riscontrare la presenza di diversi tipi di supporto, dalla più comune armatura tela a quelli caratterizzati da intrecci più complessi, maggiormente adatti a sostenere opere di così grande formato.

La reperibilità dei materiali influì molto sulle scelte tecniche del pittore, il quale, oltre ad adeguarsi alla disponibilità che offriva il mercato del XVII secolo, doveva far fronte alle richieste di un'agiata committenza laica ed ecclesiastica.

Dall'osservazione diretta dei dipinti vizzinesi, è stato possibile verificare le caratteristiche morfologiche dei materiali costitutivi, e la loro rispettiva applicazione.

## **2. Opere oggetto di indagine**

### **Deposizione di Cristo dalla Croce**

La prima opera indagata è la Deposizione di Cristo dalla Croce, la cui lettura complessiva risulta alquanto disagiata per via delle vistose lacune pittoriche e delle numerose lacerazioni presenti (fig. 2).

La tela ha un formato rettangolare cm 298 x 198 ed è grazie all'intervento di restauro degli anni '50 che si riesce ancora a fruire della bellezza di questo dipinto particolarmente maltrattato, tale da mostrare ancora i segni orizzontali lungo i quali era stato sicuramente ripiegato. Il tipo di reintegrazione pittorica che lascia la tela originale a vista, velata soltanto da una colorazione neutra e leggera, permette di constatare l'utilizzo di un supporto di lino resistente, caratterizzato da una fitta tessitura ad armatura tela con riduzione del filato a circa 11 fili/cm<sup>2</sup> di trama e ordito, adatta ad accogliere una preparazione non molto spessa (fig. 3).

### **Madonna della Mercede**

Anticamente il dipinto, raffigurante la Madonna della Mercede, era posto sopra un altare marmoreo, fatto costruire appositamente nel 1606 dove, tuttora, malgrado l'altare non esista più, mantiene la sua collocazione originale. Dalla lettura dell'opera si coglie il senso di una rappresentazione molto più raccolta rispetto alla precedente, con novità compositive e tecniche che ben si accordano alla data di esecuzione, ovvero il 1608 (fig. 4).

La tela ha un formato rettangolare cm 255 x 159: il tipo di supporto tessile utilizzato in questo caso presenta un intreccio piuttosto serrato a losanghe ottenuto dalla sola fibra di lino.

Dall'osservazione a luce radente è stata riscontrata la formazione di un particolare tipo di cretto superficiale di origine meccanica, riconducibile unicamente al complesso intreccio del tessuto sottostante<sup>2</sup>. La crettatura (o craquelure) [7], sviluppatasi in corrispondenza dell'orientamento di alcuni filati, si manifesta sotto forma di tratti ripetitivi e regolari con andamento verticale sull'intera superficie pittorica. Occorre infatti segnalare che un adeguato studio sulla natura e sulla conformazione di questa particolare forma di degrado potrebbe agevolare in futuro lo studioso nel riconoscimento del tipo di tessuto usato e del suo orientamento sulla struttura di sostegno in funzione delle necessità del pittore (per altezza o per larghezza, a seconda delle dimensioni dell'opera da realizzare e del supporto a disposizione) e fornire ulteriori indizi riguardo la tecnica degli strati preparatori e pittorici.

Sfruttando le lacune degli strati pittorici e degli strati preparatori, concentrate maggiormente nella parte inferiore del dipinto, è stato osservato attentamente l'intreccio del filato, adatto a ricevere una preparazione sottile in vista di una stesura pittorica fluida, luminosa e poco corposa come era quella amata dal Paladini. Il tessuto particolarmente elegante e ricercato rispetto alle comuni armature è infatti in grado di conferire particolari effetti luministici alla superficie pittorica. Anche in questo caso, per via delle grandi dimensioni della tela, il pittore con molta probabilità dovette ricorrere all'assemblaggio di più porzioni di tessuto.

### **Martirio di San Lorenzo**

Un'ulteriore conferma di quanto sostenuto è riscontrabile dalle osservazioni compiute sul Martirio di San Lorenzo (fig. 5): opera eseguita nel 1614, che presenta lo stesso tipo di tessuto e di filato (losangato) della Madonna della Mercede, con analogo degrado della superficie pittorica (fig. 6).

Di formato rettangolare cm 273 x 177 mostra, a 20 cm dal regolo sinistro, un'evidente impronta verticale della cucitura a sopragitto determinata dalla giunzione di due teli simili per armatura e riduzione. Anche in questo caso i due dipinti sono accomunati dalla conformazione a piccoli tratti regolari delle microcraquelature, che nel San Lorenzo si sviluppano orizzontalmente (fig. 7).

Da ulteriori confronti visivi con altre opere presenti sul territorio della Sicilia orientale, si ipotizza che la scelta del tipo di tessuto utilizzato sia stata effettuata con criteri ben precisi nella volontà di sperimentare nuovi effetti luministici, in quanto opere di medesimo formato e simili a livello compositivo e pittorico sono state eseguite su supporti di tipo diverso.

### **3. Risultati e ulteriori considerazioni**

L'evoluzione della tecnica pittorica ad olio comportò, dalla seconda metà del '500, l'introduzione di nuove miscele di inerti, leganti e pigmenti maggiormente adatte a soddisfare i nuovi gusti formali e stilistici, in vista anche di una migliore conservazione delle opere [8]. All'utilizzo di preparazioni esclusivamente a base di gesso e colla subentrò l'uso delle mestiche oleose, imprimiture fortemente colorate che implicavano l'impiego di diverse terre e pigmenti finemente macinati e stemperati con legante oleoso. Si passò così all'utilizzo di impasti generalmente composti da terre, olio e bianco di piombo, applicati direttamente al supporto, capaci di conferire maggiore elasticità alla superficie dipinta e di aumentare la resistenza della tela all'umidità, generalmente apprettata con colla animale<sup>3</sup>.

Le preparazioni delle tele paladine risentono delle metodologie di esecuzione dell'epoca, in quanto appaiono sottili e pigmentate: spesso la superficie presenta una colorazione che sfuma dal grigio all'ambrato, in grado così di mediare le tonalità scure delle ombre e degli sfondi e le tonalità chiare delle lumeggiature finali [9]. Questa tecnica pittorica, riscontrata in diverse opere seicentesche, è ben visibile nelle opere del Paladini: basti pensare al Caino e Abele di Palermo ed al Martirio di San Lorenzo, opere che meglio esprimono l'influenza pittorica esercitata dal Caravaggio sul maestro toscano<sup>4</sup>.

La composizione degli strati preparatori non sembra essere uguale nei tre dipinti, data la differente colorazione percepibile dalle abrasioni della pellicola pittorica e dallo spessore delle lacune.

È verosimile che il Paladini abbia fatto largo uso di inerti pigmentati, stemperati in oli siccativi e stesi in maniera sottile ed omogenea sul supporto. Probabilmente, il suo intento era quello di creare una base pittorica sottile quanto più regolare possibile, senza adottare una quantità eccessiva di legante che nel tempo avrebbe comportato la riduzione di elasticità del film, provocando inevitabilmente la perdita di adesione degli strati pittorici. Se si pensa ai tessuti delle opere di Vizzini, risulta ancora più idoneo l'utilizzo di simili preparazioni, se l'intento era quello di sfruttare le qualità dell'intreccio.

Lo spessore dell'imprimatura determinava inoltre il tipo di stesura pittorica, sempre identica in ogni sua opera, sia come fluidità che come scelta cromatica.

La modalità pittorica con cui il Paladini amava eseguire le sue opere sembra ripetersi in maniera costante per tutto l'arco della sua produzione artistica.

La fluidità della pennellata rimane invariata su tutta la superficie pittorica, l'impasto con il legante non è mai eccessivamente corposo e le sfumature dei



pannaggi, così come quelle degli incarnati, sono ricavate mediante sovrapposizione di velature che si inglobano a vicenda senza creare delimitazioni nette e marcate. L'utilizzo di una preparazione pigmentata di fondo in grado di accordare le diverse tonalità cromatiche costituisce un escamotage di grande effetto per ottenere un risultato finale di questo tipo. Dal fondo si crea la composizione che man mano va a schiarirsi o a scurirsi, senza che i contorni rimangano troppo evidenti, così come la lezione caravaggesca insegna.

Il pittore non sembra utilizzare artifici pittorici (ad esempio incisioni), dati gli indiscussi meriti di disegnatore. Le campiture di colore sono larghe anche nella resa delle lumeggiature, in cui talvolta emergono sottili tocchi di bianco di piombo per schiarire i toni. Nell'esecuzione degli incarnati dei volti e delle mani, mostra invece una maggiore attenzione per gli effetti luministici, quasi ad indicare la sacralità dei gesti e delle movenze. Predilige l'uso di ocre, gialli e verdacci piuttosto che tonalità rosate, e i contorni, caldi e bruni, sfumano fondendosi con le tonalità del fondo. Meno puntiglioso si dimostra per le parti ornamentali e decorative, quali leggi, fiori o merletti, in cui la pennellata sembra più veloce e sommaria e i tratti a biacca più decisi a evidenziare i tocchi di luce. Il continuo gioco tra luci e ombre influisce molto sulla resa finale di ogni sua opera, dove si evincono comunque notevoli doti tecniche pur mantenendo un'impostazione rigida e formale, ma a suo modo originale.

Dalle limitate indagini effettuate, è possibile comunque affermare che il Paladini si sia attenuto alle modalità esecutive consone agli artisti suoi contemporanei, prevedendo per la preparazione la stesura di due strati realizzati con terre, oli, pigmenti siccativi e olio di lino come legante degli strati pittorici. L'osservazione della superficie mediante luce ultravioletta ha evidenziato infatti una fluorescenza tipica di un impasto pittorico a base di olio.

Le osservazioni al microscopio ottico, effettuate su alcuni frammenti<sup>5</sup> delle tre opere realizzate a Vizzini, hanno evidenziato non pochi dati sulla morfologia dei materiali costitutivi<sup>6</sup>. Nella Madonna della Mercede è stato possibile constatare la presenza di un doppio strato preparatorio, il primo dei quali, a granulometria mista (spessore di 140  $\mu\text{m}$ ) è composto da terra rossa, biacca e nero d'ossa, mentre il secondo, simile nella composizione, mostra uno spessore ridotto e una granulometria più fine (fig. 8-9).

Le osservazioni effettuate su un campione della Deposizione indicano anche in questo caso la presenza di una preparazione eseguita su due strati e pigmentata secondo le stesse modalità.

La possibilità di riscontrare la presenza di biacca è comunque notevole, dati i diversi ricettari, dal Vasari [10] al De Mayerne, che suggeriscono l'uso di tale pigmento per la sua capacità di aumentare la siccatività dell'olio di lino. Si è potuto inoltre verificare l'impiego costante di nero d'ossa, sia negli strati preparatori, in cui la funzione era principalmente quella di scurire la tonalità della terra rossa, sia negli strati pittorici.

Dalle analisi effettuate sui frammenti della Madonna della Mercede si sono potuti chiaramente distinguere i pigmenti utilizzati per le campiture azzurre e rosse. I pigmenti identificati per le tonalità azzurre sono risultati l'azzurrite, la biacca e particelle di ocre rossa; per i rossi la terra di siena, il cinabro, la biacca, il nero d'ossa e il massicot.

Per la realizzazione delle cromie gialle nella Deposizione, è stata riscontrata la presenza di giallo di stagno, cinabro, biacca e nero d'ossa (fig. 10), mentre per le cromie rosse sono stati individuati cinabro, terra di siena, biacca e nero d'ossa (fig. 11).

Nel Martirio di San Lorenzo le sezioni hanno evidenziato una stratigrafia dei materiali impiegati più ricca e caratterizzata da solfato di calcio, minerali quarzosi e fossili. La composizione pittorica, probabilmente delle campiture rosse, ha rivelato la presenza dei pigmenti ocre bruciata, ocre rossa e terra rossa, applicati in un numero ridotto di strati (fig. 12).

L'identificazione dei colori impiegati a Vizzini ha evidenziato quindi una tavolozza abbastanza ricca, provvista di tutti i colori impiegati nel tardo Cinquecento [11], tale da consentire attraverso la stesura di pennellate molto sottili ed uniformi un sicuro effetto smaltato. Per le tonalità fredde, troviamo gli azzurri e i verdi, che abilmente il pittore bilancia tramite l'uso dei toni scuri delle terre e dei neri, riservati esclusivamente agli sfondi e alle ombre. I pigmenti appaiono indistintamente macinati finemente, tanto da configurarsi come una peculiarità del Paladini, mescolati tra loro in più strati successivi e raramente impiegati puri.

Sulla superficie pittorica è stata sempre riscontrata una vernice resinosa, sicuramente riconducibile agli ultimi interventi di restauro, simile alla Copale di Zanzibar o cashew gum, con particelle di nero d'ossa disperse nel film, da interpretarsi come pigmento originale decoesionato in seguito alle operazioni di pulitura, quindi inglobato in fase di verniciatura.

#### Note

- <sup>1</sup> Con il termine Damascati sono indicati i tessuti realizzati a motivi geometrici o con diversi colori per trama e ordito, con fibre in cotone, canapa o lino. Recenti studi hanno evidenziato la presenza di tali supporti in dipinti del '500-'600: Tiziano, Paolo III, Napoli, Museo di Capodimonte; Caravaggio, Bacco, Firenze, Uffizi; Caravaggio, Riposo dopo la fuga in Egitto, Roma, Galleria Doria Pamphilj. Data la diffusione è esclusa una scelta legata a ragioni economiche. Probabilmente tali tessuti erano selezionati per particolari ragioni tecniche: la trama fitta e robusta li qualificava infatti come un idoneo supporto pittorico, in quanto i tessuti non venivano sbiancati o tinti, operazioni necessarie per la loro primaria destinazione domestica.
- <sup>2</sup> Lo studio morfologico e comparativo di questa caratteristica forma di degrado, distinta generalmente in due categorie di origine meccanica e da essiccamento, permette di acquisire informazioni indispensabili sugli aspetti: tecnico-esecutivi (supporto utilizzato, spessore e numero degli strati preparatori, natura dei leganti, granulometria degli inerti e dei pigmenti); sulle vicende dell'opera (falsificazione del dipinto, foderature o puliture aggressive, interventi di trasporto da supporti lignei a supporti tessili) e sulle cause di innesco (coefficienti di elasticità e porosità dei materiali, condizioni microclimatiche, incompatibilità di materiali nelle sperimentazioni pittoriche).
- <sup>3</sup> Il De Mayerne sconsiglia l'uso di colla per l'impermeabilizzazione delle tele e propone di passare sull'intera superficie olio di lino cotto con il litargirio. Le apprettature presentavano sempre più frequentemente colorazioni rosso-brune ottenute dalle innumerevoli combinazioni dei pigmenti: rosso, bruno, bianco di piombo, nero di carbone, terra d'ombra e bolo armeno sempre legati ad olio e litargirio; in altri passi sono riportate ricette che descrivono apprettature ottenute dalla cosiddetta raschiatura di tavolozza stemperata in olio e litargirio.
- <sup>4</sup> Ringraziamo il dott. Vincenzo Abbate per averci cordialmente consentito la visione dei dipinti di Paladini conservati presso i depositi della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.
- <sup>5</sup> Le analisi microscopiche sono state eseguite grazie ad un campionamento effettuato utilizzando alcuni frammenti già distaccati dalla loro sede originaria e raccolti alla base delle opere.
- <sup>6</sup> Le osservazioni al microscopio sono state eseguite dalla prof. M.L. Amadori e dalla dott.ssa S. Barcelli, utilizzando la strumentazione in dotazione all'Istituto di Geodinamica e Sedimentologia dell'Università di Urbino "Carlo Bo".
- <sup>7</sup> Per la caratterizzazione del materiale raccolto alla base dei tre manufatti, sono state impiegate tecniche analitiche che hanno previsto osservazioni al microscopio ottico, al microscopio elettronico a scansione e relativa microanalisi EDS, in spettroscopia all'infrarosso in Trasformata di Fourier (FT-IR) e analisi microchimica dei pigmenti inorganici.

### Summary

The present study aiming at defining the constituent materials and understanding the executive techniques used by Filippo Paladini during his painting heyday, perfectly displays the main characteristics of the painter's ability – famous expression of the manneristic Tuscan and Tuscan-Roman culture with a clear emphasis on the new expressionist style and methods introduced after Caravaggio's works.

Some technical information in terms of Paladini's technique were gathered, focusing the attention on some depictions corresponding to the mature period of the artist. We here refer to three important and relevant art works executed in Vizzini (Sicily, Catania) – respectively the *Madonna of Mercede*, the *San Lorenzo Martyrdom* and the *Deposition* – in a fair conservation state.

### Riassunto

Il presente studio volto a indagare le procedure tecniche e i materiali impiegati nell'attività pittorica di Filippo Paladini, esprime con chiarezza i caratteri predominanti del suo fare pittorico, espressione insigne della cultura manieristica toscana e toscano-romana, con una decisiva puntualizzazione sulle nuove soluzioni espressionistiche e metodologiche introdotte a seguito della conoscenza delle opere nello stile di Caravaggio. Alcune informazioni tecniche in merito alle modalità esecutive del Paladini sono state elaborate a seguito di un'attenta supervisione di alcune tele risalenti alla produzione matura dell'artista. Si tratta di tre significative opere eseguite a Vizzini (CT), in discreto stato di conservazione. Le tele prese in considerazione raffigurano rispettivamente: la *Madonna della Mercede*, il *Martirio di San Lorenzo* e la *Deposizione*.

### Résumé

La présente étude qui vise à définir les matériaux constituants et comprendre les techniques d'exécution utilisées par Filippo Paladini au cours de son apogée artistique, présente parfaitement les caractéristiques principales des capacités de l'artiste – expression du style maniériste toscan et de la culture toscano-romaine avec une insistance particulière sur le nouveau style expressionniste et sur les méthodes mises en avant par Caravaggio.

Des informations techniques relatives à la technique de Paladini ont été récoltées en attirant l'attention sur des portraits de l'artiste datant de sa période de maturité artistique. Nous faisons ici référence à la *Madonna of Mercede*, le *San Lorenzo Martyrdom* et la *Deposition* – présentant un bon état de conservation.

### Zusammenfassung

Diese Studie, die technischen Prozeduren und die von Filippo Paladini verwendeten Stoffe erkennen will, drückt mit Deutlichkeit die vorherrschenden Merkmale seiner Malerei aus-bedeutende Ausdruckung der manieristischen toskanischen und tosko-römischen Kultur-mit einer entscheidenden Präzisierung über die neuen expressionistischen und methodologischen Prozeduren, die von Caravaggio eingeleitet wurden. Man hat einige technischen Auskünfte über die exekutiven Bedingungen von Paladini verarbeitet, nach einer sorgfältigen Oberaufsicht einiger Gemälde der erwachsenen Periode des Künstlers. Es handelt sich um drei bedeutungsvollen Werke, ziemlich erhalten, die in Vizzini (CT) durchgeführt wurden. Die Gemälde stellen beziehungsweise dar: die Madonna von Mercede, das Martyrium von San Lorenzo und die Kreuzabnahme.

### Resumen

El presente estudio tiene el objetivo de investigar los procedimientos técnicos y los materiales empleados en la actividad pictórica de Filippo Paladini y expresa con claridad los caracteres predominantes de su técnica pictórica, que son ilustre expresión de la cultura manierista toscana y tos-



cano-romana, con un particular énfasis en las nuevas soluciones expresionistas y metodológicas introducidas después de conocer las obras en el estilo de Caravaggio. Se han elaborado unas informaciones técnicas sobre las modalidades ejecutivas de Paladini a la luz de una cuidadosa supervisión de unas pinturas de su madurez artística. Se hace referencia a tres significativas obras realizadas en Vizzini (Catania, Sicilia) en discreto estado de conservación. Los lienzos que se han tomado en consideración representan respectivamente la *Virgen de la Merced*, el *Martirio de San Lorenzo* y la *Deposición*.

### **Резюме**

Представленное исследование было направлено на изучение манеры письма и материалов, использованных при написании полотен художником Филиппом Паладини (Filippo Paladini). Это исследование полным образом выявляет превалирующие характеристики искусства этого художника, бывшего ярким выражением культуры маньеризма в Тоскане, а также на смежных территориях между Тосканой и Римом. Особое внимание уделено новым выразительным средствам и методам, выявленным в ходе изучения картин in the style of Караваджо. Некоторая техническая информация о манере написания картин Паладини была получена при внимательном изучении полотен, написанных художником в зрелом возрасте. Речь идёт о трёх значительных полотнах, выполненных в Виццини (Vizzini (СТ)) и находящихся в достаточно хорошем состоянии. Изученные картины представляют «Вознаграждающую Мадонну», «Мучение святого Лаврентия» и «Снятие с креста».