

15. Scultore di area veneto-prealpina

Crocefisso

ultimo quarto del XIII secolo (Cristo); primi decenni del XIV secolo (croce)

tecnica/materiali

legno di pioppo, intagliato policromo

dimensioni

283,5 × 226 × 42 × 9,5 cm (croce);
177 × 160 × 24 cm (Cristo)

provenienza

Vicenza, abbazia di San Vito

collocazione

Vicenza, chiesa di Araceli in Cristo Re

relazione di restauro

Aurelia Rampon, Fiorella Soffini

restauro

Aurelia Rampon, Fiorella Soffini
con la direzione di Chiara Rigoni

indagini

CMR-Central Materials Research s.n.c. (analisi chimiche), Diagnostica per l'arte Fabbri di Davide Bussolari (indagine radiografica), Unocad s.r.l. (scansione 3D)

Tecnica di esecuzione

Sia il Cristo che la croce (tavv. 1-2) sono stati realizzati in legno di pioppo. La figura del Cristo (fig. 1) è stata ricavata da una sezione di tronco scavata posteriormente a partire dall'altezza delle scapole fino a tutto il perizoma, al fine di eli-

minare il midollo, presente quindi solo nella testa, nel collo, nella parte superiore delle spalle e al centro dei piedi. La scultura è stata concepita per essere addossata a un piano d'appoggio planare, mentre a tutto tondo sono state realizzate la testa, le braccia e le gambe.

Nel retro sono ben evidenti i segni lasciati dagli attrezzi utilizzati per lo scavo. In quest'area l'artista non si è preoccupato di rifinire l'intaglio, per cui la superficie del legno risulta scabra e irregolare. Le braccia sono unite al corpo tramite l'inserimento di due grandi

tenoni, visibili attraverso le fessurazioni presenti posteriormente. Osservando il retro è ben chiaro che, a parte le braccia, la scultura è stata ricavata da un unico tronco. La radiografia non ha evidenziato altri masselli aggiunti a completare il corpo.

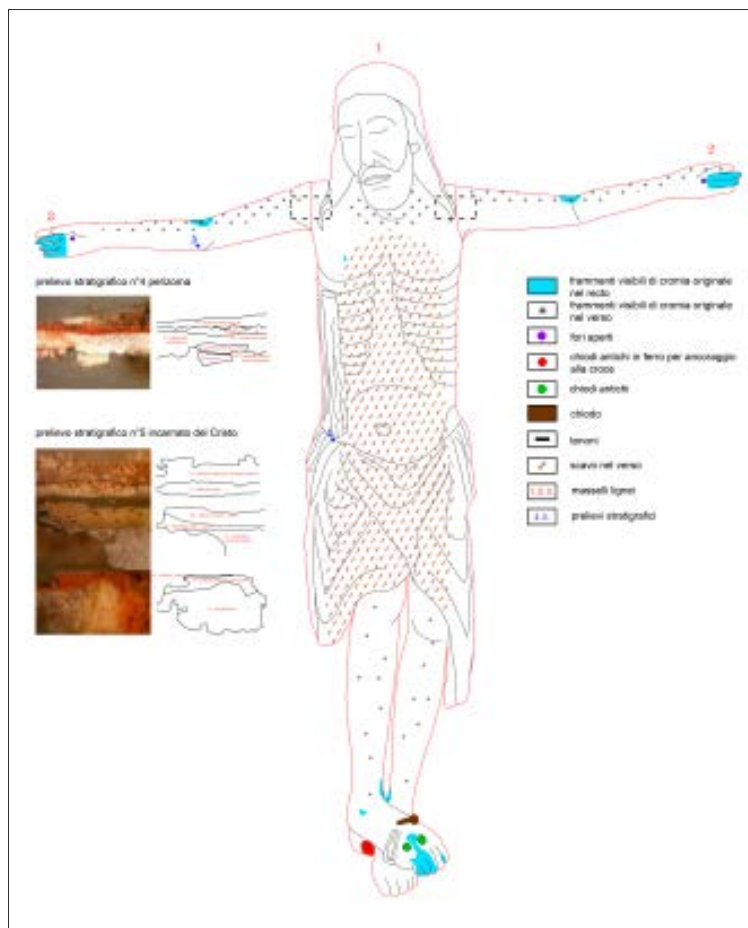


Tavola 1. Rilievo grafico della tecnica esecutiva (Cristo)

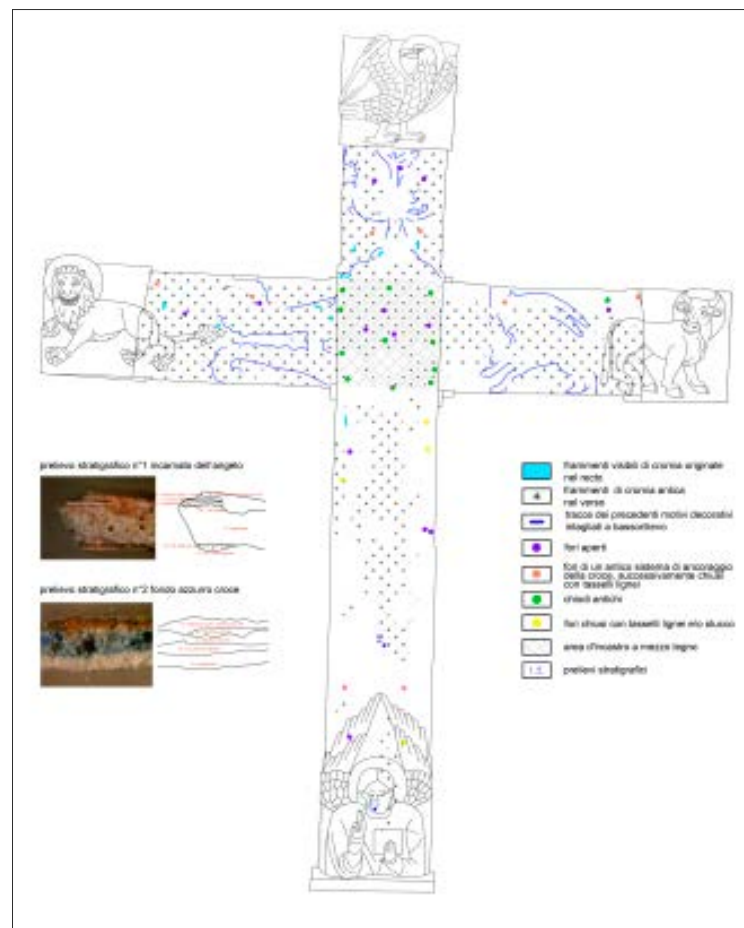


Tavola 2. Rilievo grafico della tecnica esecutiva (croce)

Sulla sommità del capo vi è un foro che probabilmente è servito per bloccare orizzontalmente la scultura al piano di lavoro durante la fase d'intaglio. I capelli sono stati intagliati nel massello e ricadono con due larghe falde appena ondulate sulle spalle.

La calotta è segnata alla base da un'incisione evidente che nell'emisfero posteriore presenta lievi irregolarità nello spessore, mentre sporge di quasi un centimetro sulla fronte, facendo presupporre la presenza originaria di una corona, molto probabilmente in lamina metallica. Dalla ferita del costato esce un cospicuo fiotto di sangue che scende in tre grossi rivoli fino a lambire il perizoma.

Il Cristo è ancorato alla croce tramite i chiodi delle mani, il chiodo del suppedaneo (originale) e quattro grosse viti in ferro, relativamente recenti. Nell'intaglio, da quanto emerso dalle lacune con legno a vi-

sta, si alternano zone piane, levigate e ben rifinite ad altre con intaglio più inciso e meno definito.

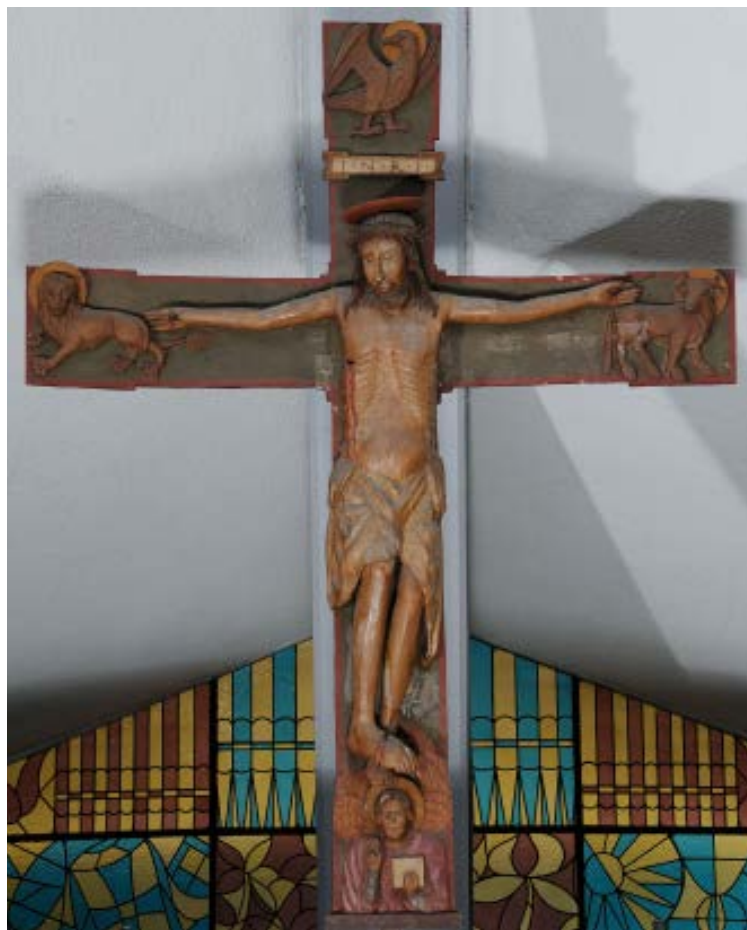
L'incarnato originario del Cristo è costituito da una preparazione a base di gesso e colla, seguita da una cromia rosa acceso composta da biacca, ocra rossa e lacca legate da una sostanza proteica contenente lipidi; presumibilmente si tratta di un legante a uovo. La barba e la capigliatura, su analoga preparazione, si presentavano in origine di colore bruno scuro tendente al nero. Sul perizoma le analisi stratigrafiche hanno evidenziato la presenza, sopra lo strato preparatorio bianco a base di biacca, di una stesura molto sottile di azzurrite e biacca.

La croce è costituita dai due bracci uniti tra loro tramite un incastro a mezzo legno, la cui tenuta è garantita da una serie di grossi chiodi infissi sia dal *recto* che dal *verso* (fig. 2). Alle estremità dei bracci erano

stati ricavati, a bassorilievo, i simboli dei quattro evangelisti.

Attualmente, in seguito alle vicende storiche che hanno interessato l'opera, solo il bassorilievo con l'angelo alla base della croce, simbolo dell'evangelista Matteo, si è conservato integro. I due tabelloni con il leone di san Marco, a sinistra, e il toro dell'evangelista Luca, a destra, sono stati tagliati per più di tre quarti, lasciando *in loco* solo le parti posteriori degli animali; il tabellone superiore con l'aquila, simbolo di san Giovanni, invece, è stato asportato totalmente. Questa modifica strutturale risale probabilmente al 1546, momento in cui, come riportano le cronache, il *Crocefisso* è stato traslato dalla chiesa di San Vito per essere collocato entro la nicchia dell'altare laterale della nuova chiesa parrocchiale di Vicenza, dedicata ai santi Vito e Lucia. La croce è dipinta sia sul *verso* sia sul *recto*. Qui sono emerse

alcune incisioni che interessano il braccio per tutta l'altezza (braccio orizzontale e segmento verticale superiore), visibili ove il colore antico è caduto: si tratta presumibilmente di tracce di elementi a bassorilievo che sono stati grossolanamente rimossi a scalpello in epoca antica. Si individua un motivo a girali (braccio orizzontale sinistro e segmento verticale) molto lacunoso, all'interno di uno dei quali si legge la sagoma di un animale provvisto di corna (braccio orizzontale destro). I rari frammenti della pellicola pittorica primitiva indicano che i bracci della croce in origine erano azzurri (oltremare naturale e biacca) su preparazione a gesso e colla, ed erano delimitati da sottili fasce rosse e bianche lungo il perimetro. Nel punto di sovrapposizione del braccio verticale con quello orizzontale vi sono dei frammenti di pellicola pittorica color ocra con sottili righe diagonali marroni, so-



1. Prima del restauro, fronte



2. Prima del restauro, retro



3. Prima del restauro, particolare del volto di Cristo con ridipinture e sollevamenti di colore



4. Prima del restauro, particolare del perizoma e delle ginocchia, con ridipinture e sollevamenti di colore



5. Prima del restauro, particolare che evidenzia lo stato di degrado

pra una preparazione chiara. L'angelo presentava originariamente un incarnato rosa pallido a base di biacca, oca rossa e lacca, i capelli erano marrone scuro, mentre sulle ali si osserva un'alternanza di colori azzurro, bianco e rosso, il manto rosso infine copre la veste azzurra; l'aureola, molto rilevata, era dorata a guazzo su bolo rosso. Il retro della croce, dipinto in epoca difficilmente precisabile, presenta fasce di uguale misura, dipinte su una preparazione gessosa, che ripropo-

no pittoricamente il motivo della croce: la fascia centrale è azzurro scuro, quella adiacente di colore verde, quella esterna rosso-lacca.

Stato di conservazione

Lo stato di conservazione del supporto del Cristo non presentava problematiche importanti. Osservando la scultura dal retro, infatti, il legno appariva integro e pressoché privo di manomissioni: fatto molto raro, data l'epoca dell'opera. Gli unici segni di degrado osserva-

bili erano le fessure e i cretti verticali presenti nel retro, in corrispondenza della testa, del collo e dell'area cervicale, dovuti ai fenomeni naturali di ritiro del legno. Anche nelle braccia, in corrispondenza dell'attaccatura al corpo, si presentavano due corte fessurazioni da ritiro che seguivano l'andamento orizzontale della fibratura; due altre piccole fenditure da ritiro erano localizzate infine nel lembo destro del perizoma, in corrispondenza di una zona di caduta degli strati di colore.

Si sono rilevate unicamente tre mancanze del supporto ligneo che interessavano l'ultima costola di destra e una piccola porzione nella parte posteriore del braccio sinistro, in corrispondenza del tricipite brachiale, nel punto in cui il braccio si unisce alla spalla, e la parte terminale del suppedaneo.

Sempre nel retro risultavano visibili le tracce di un attacco xilofago, non più attivo, che aveva interessato in particolare modo le parti più esterne del legno, in corrispondenza delle zone ove è presente l'alburno.

Gli strati preparatori e pittorici si presentavano sollevati per quasi la totalità della superficie, dove si è riscontrata la presenza di vecchie veline applicate nei punti di maggior distacco – in particolare nel perizoma – a testimonianza di una criticità di antica data da

imputare, oltre alla fragilità insita nei materiali costituenti gli strati preparatori e pittorici, al fatto che l'opera era ubicata in ambiente non idoneo (figg. 3-4). Esposta all'irraggiamento solare diretto, la scultura risultava infatti sottoposta a frequenti variazioni di umidità relativa e temperatura, che hanno causato brusche variazioni dimensionali del supporto ligneo e il conseguente sollevamento degli strati sovrammessi (fig. 5).

Sulla scultura sono stati individuati almeno cinque strati pittorici (cfr. tab. 1), tuttavia le ridipinture non presentano omogeneità tra l'incarnato e il perizoma. Le indagini radiografiche hanno permesso di evidenziare, in corrispondenza del perizoma, uno strato pittorico antico di colore bianco (C) che si è rivelato tuttavia di esigua consistenza.

Le ridipinture sull'incarnato, costituite prevalentemente da biacca – materiale radiopaco –, non hanno invece permesso la lettura della stesura pittorica originale, che molto probabilmente presentava una velatura superficiale (A1 e A2). In compenso si è potuta osservare la presenza di due strati soprastanti di ridipintura (B1 e B2), riconoscibili grazie a una fitta crettatura, diffusi sulla maggior parte della superficie dell'incarnato. Durante la pulitura (figg. 6-8) è emersa, in



6. Durante il restauro, pulitura del volto



7. Durante il restauro, pulitura del fianco e del perizoma



8. Durante il restauro, pulitura delle gambe

un lembo del perizoma, una doratura a guazzo su bolo rosso-arancio (B3) molto lacunosa (fig. 9).

Sotto questi strati antichi – omogenei sotto il profilo tecnico-conservativo – rilevati sia sull'incarnato (B1, B2) sia sul perizoma (B1), si è riscontrata la presenza di una completa rigessatura (B) che ha interessato tutta la scultura, corrispondente a un importante intervento di rimodellazione che ha pesantemente appiattito l'intaglio, ricoprendo anche l'area della costola mancante, e che, molto verosimilmente, si deve far risalire alla metà del Quattrocento. Sono probabilmente da imputare a questa fase anche le importanti modifiche apportate all'intaglio ligneo che hanno visto risagomate parte del ventre del Cristo e la zona centrale del perizoma, a evidenza ridotto e rimodellato grossolanamente, come dimostrano sia la mancanza di policromia sottostante in questa parte dell'incarnato e del perizoma, sia la scabrosità del legno osservabile in alcune lacune con legno a vista.

A questo stesso momento sono riconducibili infine anche le colature di sangue sgorganti dalla ferita del costato, eseguite con un impasto gessoso contenente della fibra, probabilmente stoppa. Durante la pulitura la presenza di fibra e di stucco rimodellante è emersa

anche nelle larghe ciocche di capelli che scendono sulle spalle, nella parte inferiore della barba e all'attaccatura delle braccia.

Sopra gli strati pittorici dell'incarnato (B1 e B2) si presentava una stesura piuttosto spessa di colore rosa (C), mentre sulla doratura a guazzo del perizoma (B3) è stata individuata una stesura pittorica bianca (C): i due strati risultavano coevi e corrispondenti a un nuovo generale intervento di ridipintura databile al XVIII secolo. A un'epoca successiva, presumibilmente già ottocentesca, va infine riferita la doratura a missione su un'imprimatura rossa e una generale gessatura (D) posta a ricoprire il perizoma (cfr. tab. 1).

Anche la croce presentava vistosi sollevamenti e cadute degli strati pittorici. Nel retro apparivano ben evidenti i segni di un attacco xilofago, non più attivo, molto più esteso rispetto a quello riscontrato nel Cristo. Nella zona centrale, in prossimità dell'incrocio dei bracci, sono state individuate delle fessurazioni longitudinali da ritiro che interessano sia il braccio verticale sia quello orizzontale. La croce presentava quattro strati di ridipintura. Le tre stesure più antiche rilevate sono di colore azzurro di tono diverso, alcune delle quali sono state applicate senza rimuovere il Cristo dalla croce, risparmiando le aree



9. Durante il restauro, strati di colore e doratura antichi

non accessibili al pennello. Alla fine degli anni Cinquanta del Novecento Bruno Vedovato ha realizzato un intervento che ha cambiato in modo radicale l'aspetto della croce. L'artista, infatti, ha riproposto i tre simboli degli evangelisti mancanti o manomessi, realizzando l'intaglio con un legno esotico (fig. 2); infine, per dare unitarietà all'intera opera, ha ridipinto completamente la croce e il Cristo (G).

Intervento di restauro

L'intervento di restauro è stato preceduto da una importante campagna di indagini diagnostiche: in primo luogo è stata effettuata la radiografia completa del Cristo, quindi alcune analisi stratigrafiche mirate, infine la scultura è stata sottoposta alla scansione tridimensionale con laser scanner, che ha fornito ulteriori, dettagliate informazioni relativamente alla volumetria del Cristo. Le indagini diagnostiche, utili per comprende-

Incarnato		Perizoma	
A	preparazione a gesso e colla	A	strato bianco con biacca
A1	pellicola pittorica rosa	A1	strato azzurro originale
A2	velatura rosa chiaro		
B	strato preparatorio a gesso e colla	B	strato preparatorio chiaro
B1	pellicola pittorica grigio-azzurro	B1	sul bordo inferiore del perizoma (lembo chiaro che copre le ginocchia) si evidenziano delle linee alternate rosse e blu
B2	pellicola pittorica giallo-verde (riportata in luce) (strato cretato visibile con radiografia)	B2	stesura aranciata, probabilmente bolo (frammenti)
		B3	doratura a guazzo (frammenti)
C	pellicola pittorica rosa, con sovrammessa sostanza filmogena scura	C	pellicola pittorica bianca
		D	rigessatura
		D1	imprimitura rossa a imitazione del bolo
		D2	doratura a missione
G	pellicola pittorica beige-marron degli anni Cinquanta	G	pellicola pittorica beige-marron degli anni Cinquanta

Tabella 1. Strati preparatori e pittorici riscontrati



10. Durante il restauro, croce, pulitura del simbolo dell'evangelista Luca



11. Durante il restauro, croce, pulitura del simbolo dell'evangelista Matteo

re la tecnica esecutiva dell'opera, si sono rivelate indispensabili per individuare la successione dei diversi strati di ridipintura e l'estensione delle eventuali cromie originali, consentendo di procedere nelle delicate fasi di pulitura. Preliminarmente si sono effettuati alcuni test

finalizzati alla scelta dei materiali più idonei al consolidamento degli strati di preparazione e pittorici, e a individuare il metodo ottimale per riadagiare i sollevamenti dello spesso strato di rigessatura e degli strati ad esso sovrammessi. L'intenzione era quella di utilizzare

dei consolidanti che avessero buona affinità con quelli costitutivi; esclusa la colla di coniglio e quella di storione, che non hanno dato risultati apprezzabili, si è optato per l'impiego di una resina acrilica in dispersione acquosa a una concentrazione variabile, a seconda dello

spessore degli strati sollevati. Alla luce dei risultati emersi dalle indagini radiografiche e dalle analisi stratigrafiche si è proceduto quindi con le prove di pulitura. Come già accennato, è stato subito chiaro che non era ipotizzabile riportare in luce la cromia originale, in considerazione dell'esigua quantità di pellicola pittorica rilevata. Si è optato dunque per il mantenimento del secondo strato di ridipintura (B2) steso sopra la rigessatura (B), caratterizzato da una cromia giallo-verde, che invece era presente in alta percentuale. In alcuni punti si è lasciato affiorare il primo strato di ridipintura (B1) steso sopra la rigessatura, contraddistinto da un tono più freddo tendente al grigio-azzurro, ma facilmente assimilabile a quello soprastante. Quest'ultimo strato risulta presente soprattutto nel torace e nel volto, mentre è quasi del tutto assente sulle gambe. Lacune estese interessano l'area di congiunzione delle braccia con il tronco, dove è a vista il supporto ligneo e lo stucco con stoppa. Lo stesso criterio che ha inteso preservare lo strato pittorico soprastante la rigessatura quattrocentesca (B), è stato adottato per la rimozione delle ridipinture dei capelli, della barba e del suppedaneo. Rimuovendo la ridipintura in alcune zone localizzate del corpo di Cristo è emerso uno stucco grigio molto tenace che si è scelto di asportare, a eccezione delle stuccature presenti in prossimità della clavicola destra e sul fianco destro, ove lo stucco è stato solo alleggerito, tenuto conto che la superficie del legno sottostante si presentava molto scabrosa. In corrispondenza delle ginocchia, in un'area di difficile lettura con abrasioni e irregolarità, sono emersi, sopra uno strato di preparazione, alcuni brani di pellicola pittorica chiara, profilati da sottili righe azzurre e rosse. Si tratta evidentemente del lembo del perizoma che in origine si estendeva sino a coprire metà ginocchio destro e tutto quello sinistro. Sopra questo strato chiaro sono emersi alcuni frammenti di doratura a guazzo e,



12. Dopo il restauro, particolare dle volto

in qualche punto, sopra il legno, alcuni altri frammenti azzurri su una preparazione bianca. La stessa successione di strati (preparazione sul legno, colore azzurro-verde, preparazione, doratura a guazzo) è riscontrabile in un punto del lembo sinistro del perizoma.

Sul perizoma è stato scelto di portare in luce la doratura a missione (D2) sovrapposta alla rigessatura ottocentesca, tenuto conto dei risultati dell'indagine radiografica che evidenziavano una situazione sottostante molto compromessa. Si è proceduto dunque attraverso la rimozione, con un gel chelante, solo dell'ultima ridipintura (G). Analogo trattamento è stato riservato alla ridipintura novecentesca che ricopriva la scultura di Cristo, mentre si è dovuto intervenire a bisturi per asportare la spessa ridipintura rosata sottostante (C) che interessava esclusivamente gli

incarnati. Nella croce (figg. 10-11) sono state rimosse le ridipinture novecentesche realizzate da Vedovato, intervenendo a bisturi sugli strati pittorici ocre presenti sui bracci, dove è stato riportato in luce il fondo azzurro chiaro, e sull'aureola, evidenziandone la doratura. Infine si è asportata la policromia stesa sui nuovi intagli. Sul *verso*, rimossa la ridipintura, è emersa la decorazione a fasce azzurre, verdi e rosse, rivelatasi tuttavia molto lacunosa. A scopo preventivo è seguito il trattamento antitarlo, tramite iniezione in profondità di prodotto biocida e con stesura a pennello, limitatamente alle aree prive di cromia.

Il legno della croce, ove più fragile a causa dell'attacco xilofago, è stato consolidato mediante impregnazione a siringa di resina acrilica in soluzione a bassa concentrazione. Le fessurazioni da ritiro nella parte



13. Dopo il restauro, fronte

posteriore del Cristo e il lasco presente all'incrocio dei bracci della croce sono stati risanati mediante l'inserimento di legno di balsa, trattato preventivamente per immersione nel prodotto biocida e fatto aderire con un sottile film di resina vinilica. Le sottili fessurazioni all'attaccatura delle braccia e quelle nel lembo destro del perizoma sono state invece richiuse con resina Balsite®. L'intervento estetico sul Cristo è stato limitato, avendo scelto di stuccare a gesso e colla esclusivamente le vaste lacune presenti all'attaccatura delle braccia, che sono state trattate a tratteggio con colori all'acquerello e successivamente con pigmenti legati con una resina ureo-aldeidica. Nelle abrasioni, nelle piccole lacune della pellicola pittorica e nelle lacune con legno a vista, si è intervenuti con ritocco ad abbassamento di tono (fig. 12). Nel torace

del Cristo, ove si è mantenuto lo stucco grigio, si è realizzato un leggero ritocco a tratteggio con colori coprenti, in modo da attenuare il disturbo visivo creato dallo stucco. Trattandosi di un'opera eseguita con la tecnica della tempera grassa, si è preferito l'impiego di una vernice preliminare non troppo lucida, contenente resina ureo-aldeidica e una piccola percentuale di cera micro-cristallina. Come verniciatura finale invece si è optato per la resina alifatica, sempre addizionata a cera micro-cristallina, e di un HALS, che inibisce il degrado della resina causato dalla luce (fig. 13).

Si desidera ringraziare

Milena Dean, Giorgia Uragli, Barbara Lorenzetto, Claire Zattera, Catia Zen, Sara De Salvador, Chiara Bassi, Nicoletta Faggion, Anna Tolin, Patrizia Peruzzo.