

44. Giorgio, arciprete di Sant'Anza  
(attivo a L'Aquila nella seconda metà del XV secolo)  
*Crocifisso*  
1498

#### Scheda storico-artistica

La chiesa di San Silvestro, che i filiani del piccolo castello di Collebrincioni orgogliosamente seppero creare nel XIV secolo, consiste in un vano diviso in tre navi da archeggiature ogivali sorrette da fusti cilindrici, che, in assenza di transetto, sfociano direttamente in tre absidi poligonali coperte da volte a crociera.

Tale effetto unitario di spazialità era molto più evidente in antico, quando la materialità stessa delle superfici e delle agili colonne era annullata dall'espedito cromatico degli affreschi, che, considerata la dislocazione sparsa dei frammenti ritrovati, dovevano rivestire l'intera aula.

Oggi di questa preziosità pittorica non rimane che qualche brano, fatta eccezione per lo splendido ciclo di affreschi del primo decennio del XV secolo che tappezza con autorità grandiosa la volta carenata della tribuna maggiore, le facce dei sotarchi e la fronte dell'arco trionfale, già occultato da una controsoffittatura a incantucciato nel corso degli ammodernamenti settecenteschi e fatto riemergere nel 1947 per volontà del soprintendente Umberto Chierici sotto lo sguardo attento di Ferdinando Bologna, ispettore storico dell'arte neoassunto, non ancora ventunenne.

All'ambiente interno caratterizzato da una certa soffusa penombra si contrappone l'ampia facciata tutto sole e chiarezza, che lo scarso ad-

densamento urbanistico, l'innalzamento della scalinata e la tensione verticale della torre campanaria contribuiscono a esaltare.

Gli elementi orizzontali dell'esile cornice divisoria e del coronamento piano ad arcatelle cieche equilibrano la spinta ascensionale, mentre i temi decorativi del portale e del rosone temperano la pienezza e la semplicità del prospetto definito da lesene angolari.

In fondo alla navata sinistra è la sontuosa cappella della famiglia Branconio che ospitò la bella tela della *Visitazione*, dipinta da Raffaello per il suo sodale Marino Branconio, predata legalmente nel 1655 dal viceré di Napoli che la spedì in dono a Filippo IV di Spagna per abbellire l'Escorial, oggi esposta al Museo del Prado.

La profonda arcata di una cappella cinquecentesca, sorta dal riutilizzo di un antico torrione lì addossato, si spalanca su un cospicuo dossale templare in stucco bianco e dorato, che accoglie la pala del *Battesimo di Costantino*, rilevante autografo di Baccio Ciarpi, datata 1617.

La reinterpretazione spaziale barocca dell'interno di San Silvestro è scomparsa a seguito dei radicali lavori di ripristino, condotti da Mario Moretti tra il 1967 e il 1969, che hanno riguadagnato l'integrità della struttura medioevale (ANTONINI 2010, pp. 243-259).

Fra i tanti tesori di questo autentico scrigno di pregevolezza, il famoso

*tecnica/materiali*  
scultura lignea policroma

*dimensioni*  
205 × 230 cm (*Cristo*)  
295 × 205 cm (croce)

*provenienza*  
L'Aquila, chiesa di San Silvestro

*collocazione*  
L'Aquila, chiesa di San Silvestro

*scheda storico-artistica*  
Biancamaria Colasacco

*relazione di restauro*  
Michele Paoletti, Cinzia Berti,  
Daniela Frati

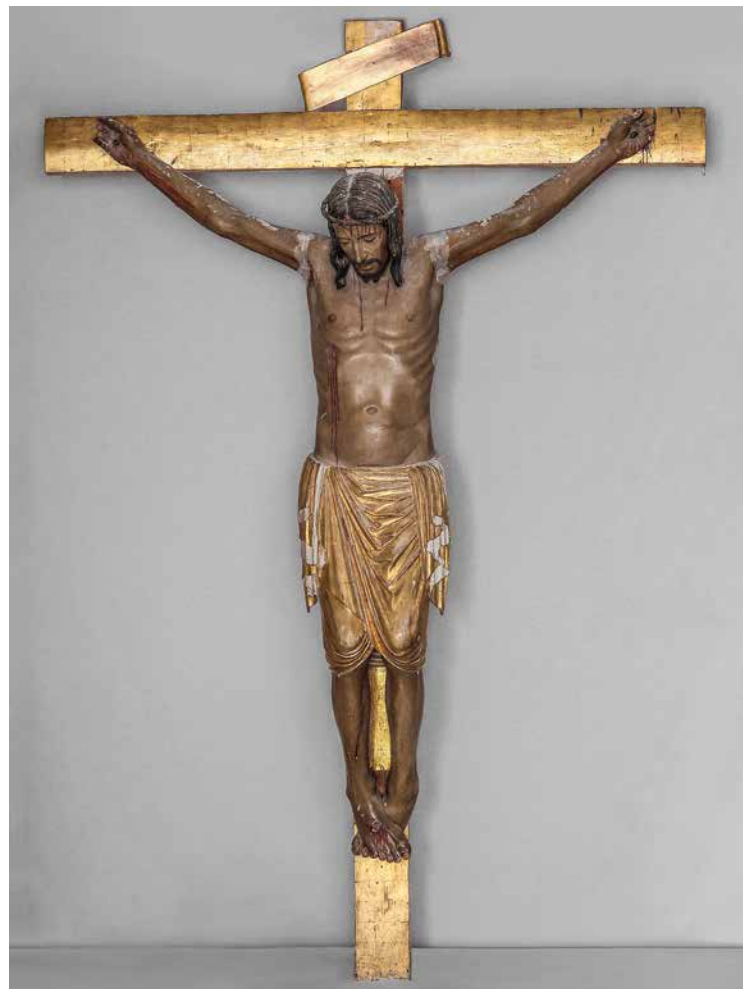
*restauro*  
Michele Paoletti (Centro di Restauro  
Ligneo di Michele Paoletti),  
Cinzia Berti, Daniela Frati

con la direzione di  
Biancamaria Colasacco  
(Soprintendenza Archeologia,  
Belle Arti e Paesaggio per la Città  
dell'Aquila e i Comuni del Cratere)

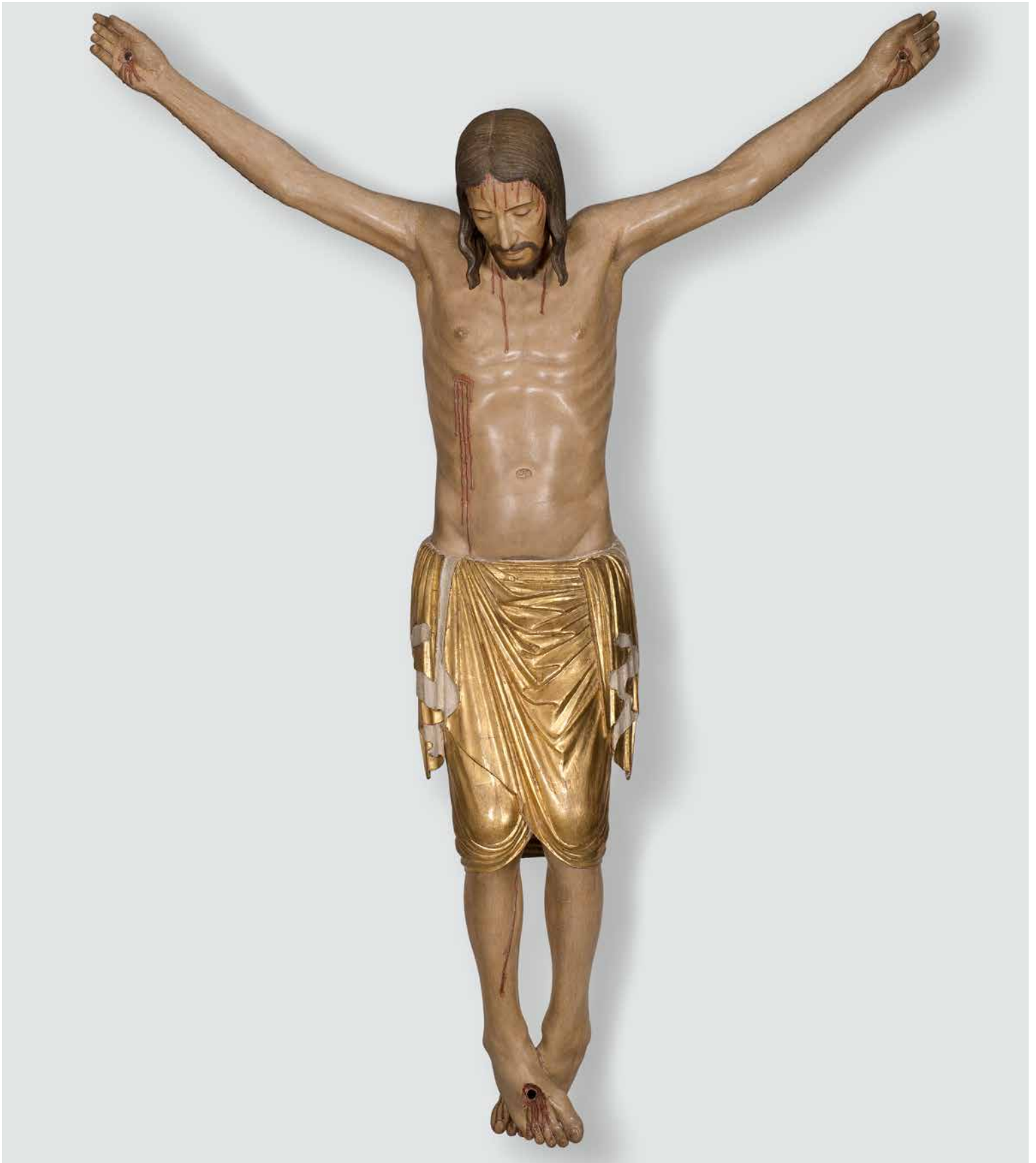
*indagini*  
Marcello Spampinato

gruppo scultoreo ligneo trecentesco di *Madonna con Bambino* dagli spiegati accenti francesizzanti, oggi acquisito alle collezioni d'arte del Museo Nazionale d'Abruzzo insieme con molti significativi dipinti

provenienti dalla stessa chiesa, e un monumentale Crocifisso, «di color bruno con perizoma dorato, realistico di espressione, arcaico di forme, specie nel petto e nel panno che gli cinge i fianchi», come lo



*Prima del restauro, fronte*



*Dopo il restauro*



Prima del restauro, Cristo, fronte

illustra Mario Chini, attribuendone la paternità a Giorgio arciprete di Sant'Anza, che avrebbe eseguito l'opera sullo scorcio del Quattrocento, quando era ormai vecchio e prossimo alla morte (CHINI 1954, pp. 130-131).

Il benemerito studioso toscano è l'unico che, pur lamentando la penuria di dati documentali, ha tentato di tracciare un profilo dell'attività del prete artista, al contempo pittore e scultore, basandosi essenzialmente sui manoscritti di Anton Ludovico Antinori.

Grazie alle sue diligenti ricerche d'archivio, sulla scia dell'autorevole fonte compulsata, veniamo a sapere che il nostro arciprete, il quale nel 1493 aveva realizzato per la chiesa di San Crisante «una statua di rilievo della Vergine, sedente con il figlio in grembo, dipinta a colori fini e dorata e col tabernacolo pure

dipinto alla maniera dell'altra fatta nella chiesa di S. Amico» (ANTINORI, *Annali manoscritti*, XVIII secolo, 17, p. 155), a distanza di cinque anni ultimò il Crocifisso, unica opera superstite delle tre, che il 28 dicembre 1498 fu posto sull'altare del Corpo di Cristo avanti alla sagrestia, con un tabernacolo fatto fare da Giovanni Angelo di Civita detto Tuttofratto, come attesta il cronista contemporaneo Vincenzo Basili di Collebrincioni (ANTINORI, *Monumenti e Cose varie*, XVIII secolo, 49, p. 37).

C'è da credere che l'opera abbia mantenuto per diversi secoli la stessa ubicazione, giacché li figura nella prima visita pastorale del vescovo Gaudenzio Manuelli del 21 febbraio 1932 e lì la videro, agli inizi del Novecento, sia Mario Chini con l'aggiunta di una «tardiva Maddalena in gesso, piangente



Dopo il restauro, particolare del volto del Cristo

ai piedi della croce», sia Mariarosa Gabbrielli, che nella scheda redatta per l'*Inventario degli oggetti d'arte* della Provincia di Aquila del 1934, la descrive all'interno dell'edicola dell'altare, coperta da un vetro opaco e ne rileva la netta dicotomia tra lo stilizzato perizoma e l'accentuato naturalismo del volto.

Essendo nel frattempo sparita la *facies* barocca dell'aula, il Crocifisso ha perso la collocazione originale, tanto che Ferdinando Bologna, per ipotizzare un'analogia di impianto con il Crocifisso di Santa Margherita [cat. 39], ritiene di doverlo evocare attraverso le scritture che ne discorrono (BOLOGNA 2014, p. 31). Negli archivi di Soprintendenza non risultano interventi conservativi eseguiti sul bene in esame: si trova solo una nota, datata 24 settembre 1936, in cui il parroco del tempo, Luigi Cordeschi, chiede, senza esito, di po-

ter rimuovere l'antica vetrata artistica, che, essendo scura, non consente una corretta fruizione del bene.

Il restauro svolto nell'ambito di *Restituzioni* è stato finalizzato da una parte al recupero dell'opera nella sua primaria istanza di leggibilità formale ed estetica, dall'altra a un approfondimento degli aspetti tecnici, utili a fare luce su un prototipo di difficile inquadramento critico e cronologico.

Il Crocifisso in argomento, riconducibile al filone dei 'Crocifissi dolorosi', è di vigore monumentale nel sostenuto impianto arcaico dato dal segmentarsi rigido delle costole lungo l'accentuato arco sternale, dall'andamento delle gambe parallelo sino al malleolo, dal lungo drappo teso a coprire entrambe le ginocchia, caratterizzato da pieghe schiacciate di cadenza decorativa e antinaturalistica.



Prima del restauro, Cristo, fianco destro, fianco sinistro e retro

Il nudo del Cristo si presenta squadrato in rigide definizioni plastiche, nelle quali ogni ulteriore accento descrittivo viene ridotto alla più elementare semplicità d'espressione.

Un tentativo di aggiornamento e di affrancamento da un linguaggio arcaizzante si ravvisa, al contrario, nella rappresentazione patetica del volto, colto nell'attimo di estrema tensione emotiva, nobilmente idealizzato da un linearismo asciutto in termini di grafia sorvegliata e compiaciuta e risolto con una magistrale capacità di sintesi.

Artista enigmatico dunque il nostro, privo, per capriccio della sorte, di una riconoscibile fisionomia, protagonista di ampie concessioni goticheggianti, coniugate, però, con scatti di carattere più spiccatamente rinascimentale.

Secondo Mario Chini, il prete scultore a fine Quattrocento, nell'alveo

della modernità rinascimentale, ostenta una cultura programmaticamente arcaizzante perché molto anziano e forse stanco di un'attività più che cinquantenaria (CHINI 1913, p. 51).

Non trovando traccia di lui dopo il 1498, neppure nel *Libro dei Fuochi* del 1508, ritiene quella data ultimo estremo cronologico certo della sua biografia.

Di fatto il nostro Crocifisso si pone al di là di ogni altro documento di plastica lignea coeva, dominata da una molteplice varietà di influssi: improponibile, in termini stilistici, un collegamento al Maestro di Visso, avanzato con cautela da Giovanni Previtali a proposito del Crocifisso di San Biagio, come pure un confronto, per un'illusoria analogia di indirizzo nella resa fisionomica del volto, con il *corpus* di opere tramandato sotto il nome di Giovan-

ni Teutonico, di cui di cui Daniele Benati ha individuato un esemplare anche a L'Aquila nel Crocifisso della chiesa di Santa Maria del Soccorso. Concorde significative non è dato cogliere né con il Crocifisso quattrocentesco della chiesa parrocchiale di Santa Giusta, notevolissimo intaglio restaurato nel post sisma, né con il Crocifisso di Santa Margherita, che viene proposto in mostra proprio per uno stimolante parallelo critico [cat. 39].

Una folgorante eccezione a tale solitudine stilistica è rappresentata da un nobile esemplare di pertinenza dell'abbazia di San Giovanni Battista di Collimonto di Lucoli, sprovvisto di qualsiasi letteratura di riferimento, all'infuori di una epigrafica citazione di Elisa Amorosi con una attribuzione poco convincente al Maestro di Visso (AMOROSI, 2013, p. 173).

Le affinità formali con l'*imago* lignea di San Silvestro sono tali da alimentare la convinzione di trovarsi di fronte a un'unica e definita personalità: identica la fattura del perizoma, analoga la trattazione di barba e capelli che incorniciano il volto scarno, medesime le peculiarità anatomiche delle braccia, delle gambe, del ventre pingue, persino il dettaglio morelliano delle falangi allungate.

È pertanto fermo auspicio di chi scrive che il previsto imminente intervento conservativo dell'opera, volto a sanare i danni da sisma, sia anche occasione di approfondimenti della tecnica esecutiva e di gradite conferme.

Il Cristo di San Silvestro è realizzato in un unico tronco di pioppo bianco, svuotato internamente per evitare la formazione di spacchi radiali. Elementi aggiunti al corpo princi-



pale sono le braccia e la testa, mentre il perizoma e alcune ciocche di capelli potrebbero essere volumi lignei applicati.

Prima dell'intervento di restauro il Crocifisso si presentava coperto da un greve strato di sudicio e di vernici ossidate.

La superficie pittorica, insolitamente priva di ridipinture, risulta costituita da pigmenti poco corposi, particolarmente sensibili a solventi polari, con un cretto superficiale, appena visibile, a differenza del Crocifisso di Lucoli, la cui policromia, tenace e consistente, vistosamente cretata, restituisce magistralmente la sofferenza della carne con toni lividi a contrasto con il rosso dei rivoli di sangue.

Il perizoma esibisce una doratura integrale, seriore, con tecnica a guazzo su una preparazione a base di gesso e colla, molto chiara, seguita da una stesura di bolo rosso in sostituzione dell'impianto originario, non recuperabile, caratterizzato da una decorazione a strisce orizzontali rosse e azzurre su fondo bianco con finiture dorate, parzialmente visibile su alcuni risvolti interni, imparentata a evidenza con il sobrio perizoma del Cristo di Lucoli pervenuto ai nostri giorni esente da rimaneggiamenti. L'attuale stato degli studi, in una pagina totalmente inesplorata, non consente maggiore sicurezza di enunciazione.

#### Bibliografia

ANTINORI, *Manoscritti*, XVIII secolo; CHINI 1913, p. 51; CHINI 1954, pp. 130-131; ANTONINI 2010, pp. 243-259; BOLOGNA 2014, p. 31.

*Dopo il restauro, particolare del volto del Cristo*

## Relazione di restauro

### *Modalità esecutive dell'opera*

Crocifisso realizzato in un unico elemento ligneo (pioppo bianco) internamente scavato attraverso un'apertura tergale che corre dalla zona interscapolare a quella sacrale con un'interruzione 'a ponte', successivamente chiusa con tabelle (fig. 1). È molto probabile che alcuni volumi sporgenti (quali ad esempio le ginocchia) siano stati realizzati incrementando i volumi con elementi applicati.

Elementi realizzati in blocchi sicuramente aggiunti al corpo principale sono le braccia e la testa, mentre per il perizoma e alcune ciocche di capelli esiste una possibilità che si tratti, almeno in parte, di volumi applicati. Le braccia sono collegate alle spalle con perni in legno di grossa sezione. Si è potuto registrare la presenza, in alcuni punti, di una tela di incamottatura.

La figura del Cristo è saldamente fissata alla croce con un chiodo in ferro a sezione quadrata lungo circa 30 cm infisso nel coccige. Altri ancoraggi fissano le mani (elementi in ferro forse bloccati con una sorta di dado) e i piedi (un perno in legno del diametro di circa 25 mm).

La croce su cui è applicato il Crocifisso di San Silvestro risulta attualmente composta da un'asse in legno pieno di sezione piuttosto ridotta, rivestita da una serie di tabelle dorate applicate esternamente senza rimuovere preventivamente la scultura, in quanto evidentemente sagomate intorno ai punti di contatto della figura sulle assi più antiche.

### *Superfici dipinte*

Le superfici apparivano ricoperte da una vernice piuttosto imbrunita e interessata da sedimentazioni di particolato parzialmente inglobato. Tale superficie presentava un cretto sottile e superficiale, molto leggero e poco visibile. Alcuni elementi, come le tracce di sangue, sono realizzati a rilievo. Tutte queste stesure risultavano costituite da un materiale pittorico poco corposo e piuttosto omogeneo; capelli e sopracciglia risultavano realizzati con buona tecnica di inta-

glio e dipinti 'in punta di pennello' come del resto i capezzoli.

Il perizoma si presentava completamente dorato con la tecnica del guazzo su preparazione gesso e colla molto bianca e una stesura di bolo rosso-bruno.

Su alcuni risvolti interni si conservavano alcune tracce di una decorazione a strisce orizzontali sui toni del rosso, blu e oro, su fondo chiaro (fig. 2). Le superfici dorate del perizoma e della croce sembrano riferirsi a un medesimo intervento manutentivo per modalità di esecuzione e materiali impiegati.

### *Stato di conservazione*

I principali danni a carico della struttura erano rappresentati dal distacco totale di due dita (anulare e medio) della mano destra (fig. 3); le due dita sono state tuttavia rinvenute e conservate assieme al cartiglio dorato. La mano sinistra era mancante delle falangi terminali di alcune dita che, a giudicare dalla sezione fortemente imbrunita, risultavano perdute da molto tempo.

La connessione delle braccia al tronco appariva imperfetta, con un allontanamento delle superfici di contatto tra gli elementi, così come, in parte, le tabelle di copertura delle aperture tergalì di svuotamento. Ugualmente da verificare il livello di adesione delle parti del braccio destro in corrispondenza alle imperniature sopra descritte: sembrava infatti di percepire sulle superfici dell'avambraccio una differenziazione netta longitudinale, che potrebbe indicare una linea di frattura tra due elementi. Il collo pareva avere subito un distacco traumatico successivamente risarcito anche tramite perni.

Le superfici dipinte non presentavano particolari zone di sollevamento della pellicola pittorica, se non in corrispondenza della testa e del collo del Crocifisso. Il problema principale sembrava risiedere in un generalizzato imbrunimento del colore dovuto all'ossidazione delle vernici protettive e ai depositi di polvere e particolato spesso inglobati nelle stesse.

Le superfici dorate del perizoma apparivano consumate e spesso abrase



1. Prima del restauro, particolare della modalità esecutiva dello scavo interno



2. Prima del restauro, tracce della decorazione a strisce orizzontali



3. Durante il restauro, particolare con il distacco delle due dita della mano destra



4. Durante il restauro, consolidamento



5. Durante il restauro, pulitura



6. Durante il restauro, pulitura



7. Durante il restauro, pulitura



8. Durante il restauro, pulitura

in corrispondenza di alcune zone particolarmente esposte.

#### *Intervento di restauro*

Il restauro è stato preceduto da una campagna di documentazione fo-

tografica iniziale relativa al fronte e retro della scultura sulla croce e, in seguito alla sua rimozione, sui quattro lati.

Rimosse le fermature provvisorie a carta giapponese, si è proceduto al

consolidamento puntuale, dove necessario, del film pittorico tramite iniezioni di adesivo e pressatura.

Le connessioni strutturali sono state verificate e, dove necessario (ciocca di capelli, braccio sinistro), consolidate con inserimento di adesivi. In due casi (braccio sinistro e tabella di chiusura tergale alta) data l'estrema precarietà e/o disallineamento delle parti si è proceduto al distacco delle parti malcoese, previo rammolimento della colla animale di giunzione con impacchi di agar agar. Successivamente gli elementi sono stati riadesi (fig. 4).

È stata quindi effettuata una campagna di test di solubilità e test con soluzioni acquose tamponate a pH variabile per determinare una opportuna metodologia di pulitura (figg. 5-7).

Nel corso delle operazioni si è potuta verificare la presenza di un unico ciclo pittorico, che è stato liberato dalle sedimentazioni di sporcizia inglobate a strati manutentivi ossidati e ispessiti. Le superfici hanno evidenziato una particolare sensibilità al mezzo acquoso e la pulitura è

stata quindi effettuata con emulsioni gelificata (w-o). Sul perizoma le superfici dorate sono state pulite con emulsioni gelificate apolari (*solvent gel* apolare) (fig. 8).

Le lacune evidenziate dalle operazioni di pulitura sono state trattate con stesure di gesso e colla successivamente rasato. La superficie di integrazione è stata trattata riproponendo una *texture* opportuna e quindi cromaticamente integrata a tratteggio.

Tutte le superfici sono infine state protette con una stesura di prodotto specifico, di natura sintetica, modulato, a seconda delle campiture al fine di ottenere un effetto più o meno lucido. Il trattamento disinfestante è stato eseguito internamente impregnando le superfici a legno con un prodotto alla permetrina; esternamente miscelando il medesimo prodotto, in forma concentrata, al protettivo finale. Gli elementi di rivestimento dorati della croce sono stati smontati e la croce interna, più antica, ripulita dagli strati di sedimentazione e cromaticamente uniformata.

## Bibliografia

### Fonti archivistiche

A.L. ANTINORI, *Manoscritti*, Biblioteca "Salvatore Tommasi" dell'Aquila, XVIII secolo.

### Opere a stampa

**1913**

M. CHINI, *Pittori aquilani del '400*, in «Rassegna D'Arte dell'Abruzzo e del Molise», II, giugno 1913.

**1954**

M. CHINI, *Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV*, L'Aquila 1954.

**1986**

G. PREVITALI, *Il Maestro del Duomo di Spoleto e quello del Crocifisso di Visso*, in «Prospettiva», 44, 1986.

**2010**

O. ANTONINI, *Architettura religiosa Aquilana*, L'Aquila 2010.

**2013**

E. AMOROSI, *Crocifisso*, in *Restituzioni 2013*, Venezia 2013, <<http://restituzioni.marsilioeditori.it/2013/>>.

**2014**

F. BOLOGNA, *Saturnino Gatti. Pittore e scultore del Rinascimento aquilano*, L'Aquila 2014.