

39. Giovanni di Biasiuccio
(Fontavignone, L'Aquila; attivo a L'Aquila nella seconda metà del XV secolo)
Crocifisso
fine del XV secolo

Scheda storico-artistica

La chiesa di Santa Margherita, costruita negli ultimi anni del XIII secolo dagli abitanti di Forcella di Preturo, è nota soprattutto come chiesa del Gesù, perché alla fine del Cinquecento fu ceduta ai gesuiti che, dopo una lunga e laboriosa fase progettuale, demolirono la vecchia costruzione e realizzarono la nuova, a partire dal 1636, sullo schema del Gesù di Roma.

Ubicata in un'intima esedra nel cuore della città, si presenta con una facciata rimasta incompiuta, molto caratteristica, che si sposa felicemente con i prospetti civili circostanti: quello primo-settecentesco del collegio attiguo, l'altro secentesco dell'oratorio dei Nobili, quello ottocentesco del Palazzo Comunale e l'altro settecentesco del palazzo Pica-Alfieri, mentre il campanile mostra sulla sommità una cornice a cordone trecentesca e si conclude con una cella campanaria con fornice a serliana (ANTONINI 2010, pp. 15-29).

L'interno, contraddistinto da un'evidente dicotomia classico-barocca tra impianto architettonico e ornamentazione plastica, ospita importanti testimonianze pittoriche del cortonesco Lorenzo Berrettini, di Gerolamo Cenatiempo, seguace di Luca Giordano, e del veneto Vincenzo Damini.

L'ampiezza del ciclo decorativo, che, nell'ottica della poetica berniniana sulla sincrona collaborazione

delle arti figurative, coinvolge le pitture murali, i dipinti su tela, gli stucchi e i marmi con un effetto di grande godibilità, propone ai fedeli una vasta serie di soggetti, derivati dal Vecchio e dal Nuovo Testamento e dalla ormai più che millenaria tradizione iconografica cristiana, spesso basata anche su testi non canonici come i Vangeli apocrifi.

La seconda cappella a destra, sede di un significativo lacerto di affresco di *Madonna con il Bambino*, opera eletta di Saturnino Gatti, custodisce in un prezioso monumento sepolcrale i resti di sant'Equizio, comprotettore della città dell'Aquila, qui trasferiti nel 1785 dalla chiesa di San Lorenzo di Pizzoli, gravemente danneggiata dal sisma del 1703.

La navata sinistra si apre con il *Crocifisso* ligneo in oggetto: assolutamente ignoto agli studi, potendosi trascurare le due generiche citazioni nella guida della chiesa curata da padre Trani nel 1966, che lo vorrebbe secentesco, e nella guida d'Abruzzo del Touring Club Italiano, che lo dice addirittura settecentesco, è stato posto nella giusta rilevanza da Ferdinando Bologna, che, con grande acume filologico, lo data agli ultimi decenni del XV secolo e ne rimarca «la fisionomia così energicamente verrocchiesca, da renderlo paragonabile al *Crocifisso* dipinto dal Verrocchio stesso al centro della straordinaria Crocifissione di Argiano, purtroppo rubata e non ancora ritrovata» (BOLOGNA 1993, p. 239).

tecnica/materiali
scultura lignea policroma

dimensioni
173 × 170 cm (*Cristo*)
280 × 180 cm (croce)

provenienza
L'Aquila, chiesa di Santa Margherita

collocazione
L'Aquila, chiesa di Santa Margherita

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

Indubbiamente il *Crocifisso* ha un respiro plastico potente, di una realtà oggettiva categorica: lo spicco amaro del capo fra le ciocche tor-

mentate dei capelli, le braccia turgidamente segnate dalle cordonature delle vene, la tornita lacerazione dei tendini, l'appiombamento



Prima del restauro, fronte, con croce



Dopo il restauro, Cristo, fronte



Dopo il restauro, particolare del volto del Cristo

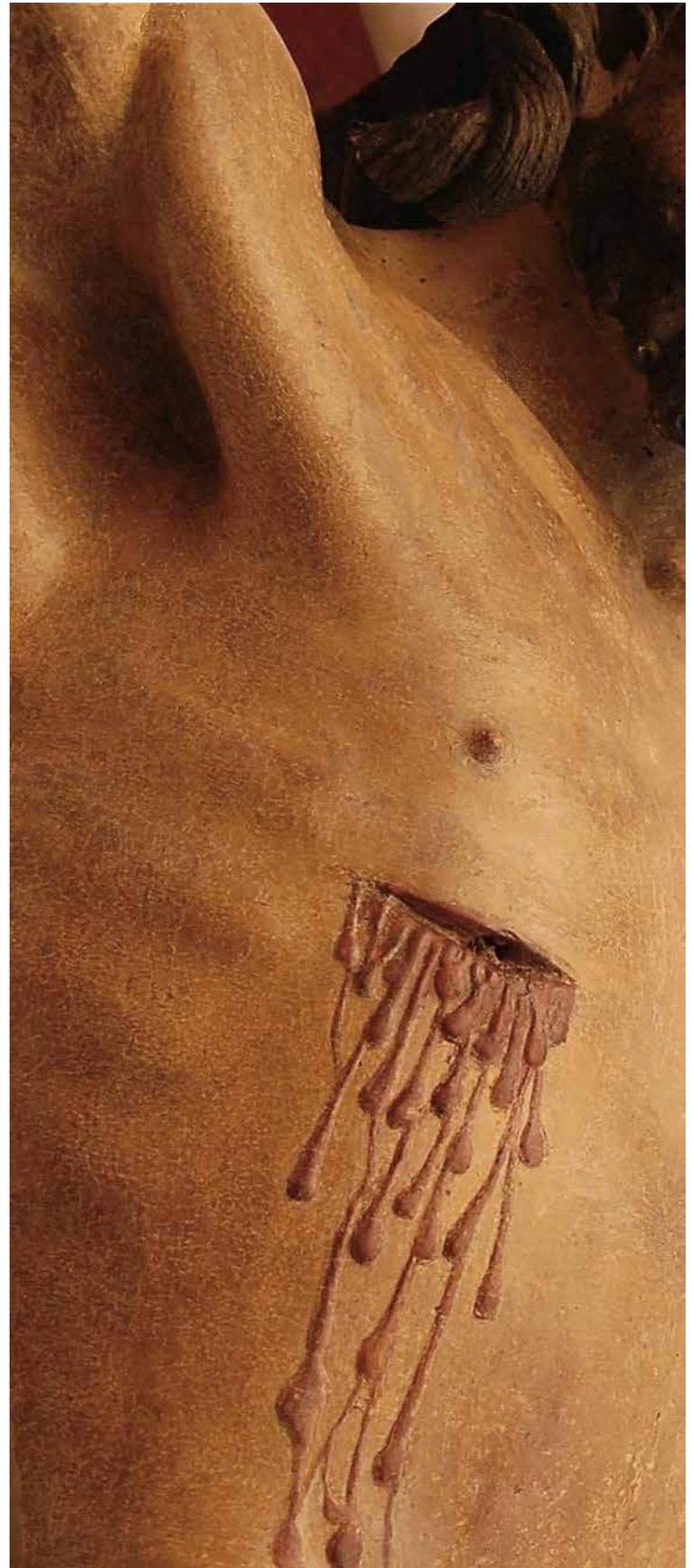
del corpo, l'asperata drammaticità delle gambe torte ne fanno uno dei più alti capolavori della scultura quattrocentesca in Abruzzo.

Caratteristica notevole è poi la policromia che riveste una precisa funzione plastica, non di commento superficiale, ma di esplicito impegno costruttivo, con la particolarità di una sottolineatura nera a chiaroscurare i trapassi del modellato, i muscoli pettorali scarni e tirati, la curva epigastrica ben evidenziata, la traccia delle costole che premono sotto la pelle, in un'accuratissima ricerca di incisività e di un naturalismo piegato all'espressionismo. Bellissima la testa del Cristo, colta nell'attimo dello spirare con le palpebre abbassate, le guance leggermente affossate, mentre la bocca, aperta e allentata, lascia intravedere l'arcata dentale superiore, che accentua i tratti tragici del volto. Grande efficacia conferisce l'intaglio mosso, spezzato, dell'esube-

rante cascata di riccioli spiraliformi e della folta barba serpentinata.

La cromia, parca, si intona per eleganza e discrezione al contenuto patetico del *Crocifisso*: il colore avorio delle superfici del nudo, la minuta grafia della peluria delle ascelle, la lacca rossa che scende dal costato abbondantemente sanguinante, le gocce fuse di gomma arabica che imitano lacrime trasparenti e le labbra cianotiche assecondano bene gli intenti del plastificatore.

L'elemento, però, che meglio caratterizza l'opera anche dal punto di vista stilistico è senz'altro il superbo perizoma che fascia i fianchi del Cristo, la cui tormentata orografia viene dallo studioso assimilata alla «grande accademia di pieghe con cui ricade il manto della Madonna del Verrocchio al Bargello», ma soprattutto al panneggiamento della parte inferiore della *Madonna dei Lumi* di Giovanni di Biasuccio, che



Dopo il restauro, particolare del costato del Cristo



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

rivela un medesimo, elevatissimo grado di qualità (F. Bologna, in *Le valli della Vibrata* 1996, pp. 483-485): un esuberante drappeggio di voluminose pieghe dorate dove si addensano ombre profonde, producendo un intenso effetto chiaroscurale con uno straordinario vigore d'accento che sembra mutare fermamente il legno in puro metallo rilucente.

Sempre a Ferdinando Bologna va ricondotto il merito di aver attribuito la paternità dell'opera a Giovanni di Biasuccio, scultore aquilano che nel 1471 locò per cinque anni una bottega con il grande Silvestro dell'Aquila, riscattando dall'oblio il maestro, restituendogli un volto, ridandogli consistenza storica.

L'artista, molto noto ai suoi tem-

pi, è da inquadrare nell'ambito della fortunata e fervida temperie che animava la città dell'Aquila, almeno dagli inizi degli anni Settanta del Quattrocento, con una volontà di aggiornamento sulle novità introdotte contestualmente da quell'ineguagliabile crogiuolo di cultura che era la bottega del Verrocchio, di cui in Abruzzo fu interprete appassionato Saturnino Gatti (BOLOGNA 2014, pp. 23-50). Di qui l'intenzione di proporre nel percorso espositivo uno stimolante confronto, nello stesso arco cronologico, tra la veemenza espressiva di questo Cristo in croce e la compatta, ieratica monumentalità del *Crocifisso* di San Silvestro (cat. 44). La vigorosa fermezza di stile e il colto dettato fatto di purismi e

di raffinatezze di linguaggio che connotano la coerente e limpida personalità di Giovanni di Biasuccio portano ad alleggerire il suo catalogo di alcune ingiustificate presenze, quali il gruppo scultoreo di *Madonna con il Bambino* proveniente dal santuario di Santa Maria della Croce di Roio e a confermare invece la piena autografia di altre, quali il *San Sebastiano* dell'omonima chiesa di Collimonto di Lucoli. Il *Crocifisso*, già restaurato nel 1995 con esiti rimarchevoli (COLASACCO 2000, pp. 716-723), vuoi per la caduta di materiali dall'alto, vuoi per le sollecitazioni meccaniche, vuoi soprattutto per le inevitabili variazioni microclimatiche subite, risultava fortemente compromesso da fessurazioni nella compagine del

legno, aggressioni di tarli, indebolimento degli strati preparatori, de-adessioni e de-coesioni delle superfici dipinte e dorate con diffusi sollevamenti e frequenti cadute di colore, alterazioni di ritocchi precedenti, per cui si è reso necessario un nuovo intervento conservativo eseguito nell'ambito di *Restituzioni*, volto a sanare gli allarmanti fenomeni di degrado riscontrati, senza però perdere di vista l'istanza estetica con l'intento precipuo di ritrovare e mettere in luce la policromia originale, che è componente fondamentale del risultato perseguito dall'artefice.

Attraverso una fitta serie di test di pulitura, supportati da specifiche analisi scientifiche, è stato accertato che l'incarnato originale, in prece-

denza recuperato solo sul viso, sussisteva, se pur in forma lacunosa, su tutto il corpo e si è deciso, impiegando ogni ausilio fornito dalla tecnica e da operatori specializzati, di rimuovere la tenace ridipintura per poter reintegrare il *Crocifisso* nei suoi valori più autentici.

Sul perizoma, invece, è stata conservata la doratura a guazzo, eseguita con perfetta padronanza tecnica nel Settecento, sia per l'ottima fattura, sia per l'impossibilità di recuperare la stesura pittorica sottostante, ispirata a criteri di grande sobrietà nella resa mimetica di uno spesso panno, contornato da un fine gallone azzurro e oro.

Il Cristo è il risultato di un complesso assemblaggio di vari elementi giuntati con cavicchi di legno duro: solo il busto è costituito da un unico blocco, al quale sono stati aggiunti le braccia, le gambe, gli sbuffi del perizoma e alcuni volumi, anche minimi, per definire in dettaglio il modellato di porzioni particolarmente aggettanti. Ulteriore peculiarità dell'opera è data dalla presenza di dispositivi di movimento della lingua e di probabile fuoriuscita di sangue dal costato, evocativi di meccanismi in uso per drammatizzazioni liturgiche nella produzione scultorea di Giovanni Teutonico e della sua bottega.

Bibliografia

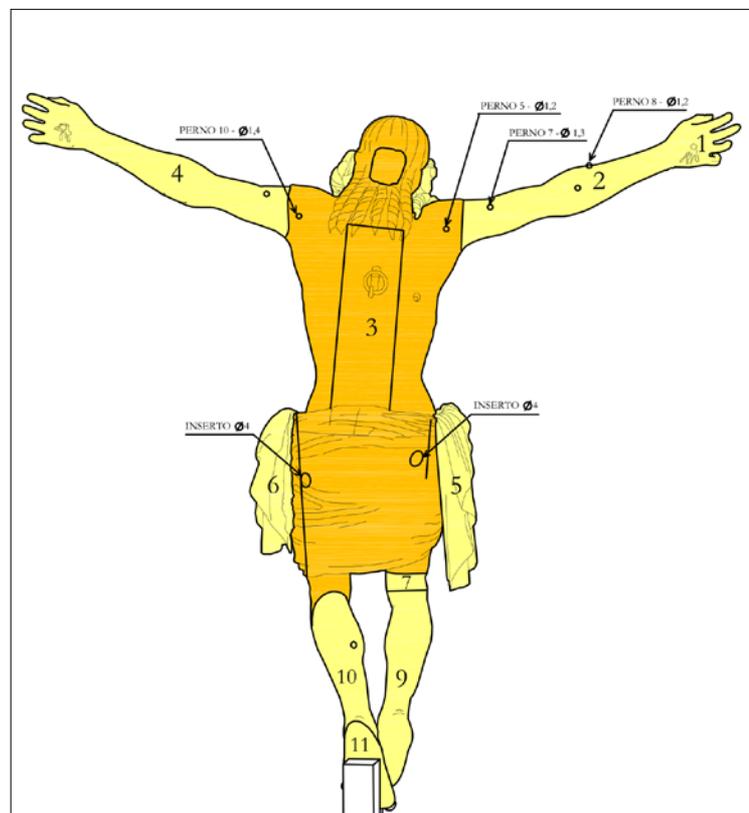
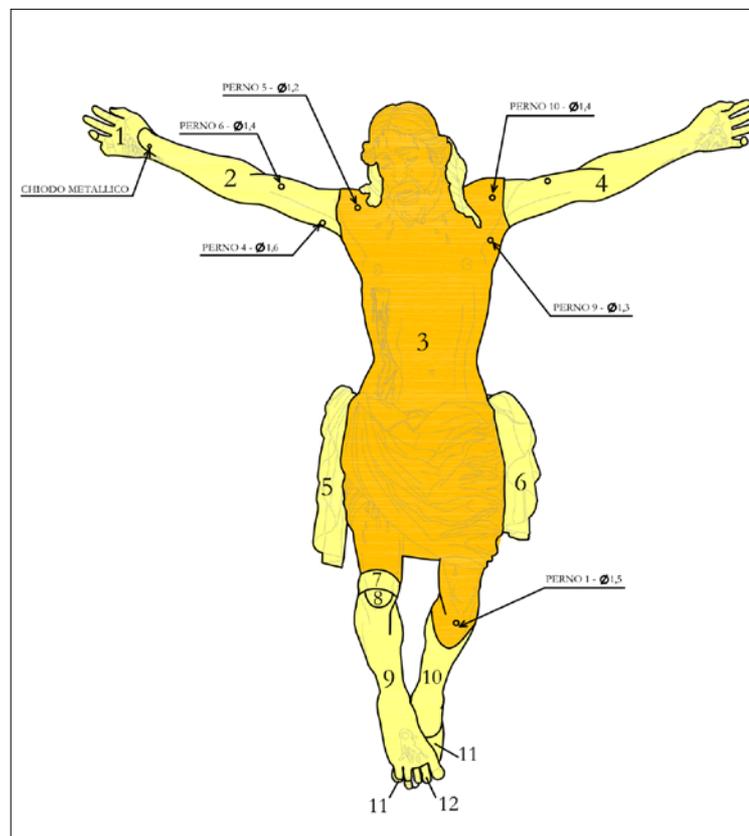
BOLOGNA 1993, p. 239; F. Bologna, in *Le valli della Vibrata* 1996, pp. 483-485; COLASACCO 2000, pp. 716-723; ANTONINI 2010, pp. 15-29; BOLOGNA 2014, pp. 23-50.

Relazione di restauro

Modalità esecutive dell'opera

Il *Crocifisso* di Santa Margherita è una scultura realizzata mediante l'assemblaggio di diversi blocchi lignei, apparentemente di latifoglia. Il principale di questi blocchi costituisce gran parte del tronco e della testa. La gamba destra, dal ginocchio in giù, è realizzata in un blocco separato, così come le braccia e parte della gamba sinistra. Sebbene non ne siano sempre ravvisabili le linee di congiunzione, è evidente che molte parti del modellato particolarmente prominenti siano state realizzate aggiungendo volumi, anche minimi (lombi laterali del perizoma, apice del ginocchio destro, spessore terminale della coscia destra, ciocche di capelli ecc.), ai blocchi principali. Molto spesso le congiunzioni tra elemento ed elemento sono rinforzate da perni lignei di sezione varia (fig. 1). La testa del *Crocifisso* e una grossa sezione del tronco sono cave e costituiscono una sorta di canale (chiuso da tergo da tabelle in legno), che rende comunicanti l'apertura realizzata nella nuca (chiusa con uno sportellino rimuovibile realizzato nella capigliatura) con l'apertura della bocca semiaperta e un foro circolare posizionato tra le gambe e nascosto dai lembi del perizoma.

All'interno del cavo orale è posizionata una lingua in legno di elementare fattura, ma con un semplice meccanismo atto a renderla basculante all'interno della bocca (fig. 2). Un piccolo elemento di ancoraggio potrebbe essere destinato al fissaggio di uno spago utile per il suo azionamento. Altra caratteristica peculiare dell'opera risiede in un ulteriore canale, stavolta di piccola sezione (2 cm ca) che collega un foro circolare piuttosto largo posizionato sulla schiena in zona scapolare destra (fig. 3) con la ferita aperta sul costato, in corrispondenza di un abbondante sanguinamento. Queste caratteristiche potrebbero ricondurre a una modalità operativa analoga a quella usata nella realizzazione di crocifissi destinati a drammatizzazioni liturgiche.



1. Durante il restauro, schemi grafici del fronte e del retro



2. Durante il restauro, particolare del cavo orale



3. Durante il restauro, particolare della zona scapolare



4. Durante il restauro, particolare della decorazione a rilievo delle stesure di gesso



5. Durante il restauro, particolare delle vene



6. Durante il restauro, pulitura e lacune sulla gamba sinistra

All'interno della cavità principale è anche posizionato e fissato un elemento in ferro (visibile in modalità endoscopica), lungo circa una trentina di centimetri, che fuoriesce dalla schiena e si collega a un anello di ancoraggio alla croce. Le stesure di colore evidenziano una differenziazione tra volto e incarnati di tronco, braccia e gambe, che plausibilmente appartengono a due distinti cicli pittorici. Il perizoma appare completamente dorato con foglia stesa a guazzo, ma presenta alcune tracce residue, nelle pieghe e sul retro, di una stesura più antica realizzata su tonalità chiare, azzurro, e bordature in oro. In alcune zone le sue superfici sono trattate con una decorazione a rilievo delle stesure di gesso (fig. 4). Le vene e la peluria ascellare so-

no ottenuti con stucco a rilievo con effetto realistico (figg. 5-6); l'opera, infine, presenta l'incamottatura.

Stato di conservazione

L'opera in questione è stata oggetto di restauro negli anni Novanta e collocata, alla fine dell'intervento, nella posizione originaria; nel *post-sisma*, dopo un certo periodo di permanenza *in loco*, è stata spostata nel luogo di ricovero delle opere presso i magazzini della Curia.

Lo stato di conservazione appare problematico. L'esito combinato degli effetti del sisma, della probabile caduta di materiale dall'alto, delle sollecitazioni dovute ai pur attenti spostamenti, ma soprattutto alle variazioni microclimatiche a cui essa è stata giocoforza sottoposta, ha inne-



7. Durante il restauro, stratigrafia

scato un progressivo processo di indebolimento degli strati preparatori e un loro sollevamento generalizzato, dovuto anche ai ritiri/espansioni volumetrici del supporto. Le superfici dorate e dipinte presentavano sollevamenti importanti e diffusi. In alcuni punti si registravano vere e proprie cadute di colore e fratture piuttosto profonde delle stesure pittorico-decorative.

In alcuni punti si notavano, in aggiunta, segni vistosi di un attacco biologico da insetti xilofagi (piede destro e altre zone), senza poter determinare se in corso o meno. Le superfici del *Crocifisso* appaiono interessate, oltre che da depositi di particolato e sporcizia di natura organica, da fenomeni di degrado, a carico, in particolar modo, degli interventi di ripresa pittorica.

Le difficili condizioni ambientali in cui l'opera è stata nell'immediato *post-sisma* sembrano avere inciso sull'equilibrio cromatico di ritocchi e velature determinando aree di annebbiamento da una parte (torace, fianco) e di inscurimento ossidativo dall'altra (soprattutto sulle gambe).

Intervento di restauro

L'opera è stata messa in sicurezza con velature localizzate prima del trasporto in laboratorio, dove sollevamenti e decoesioni sono stati trattati in maniera definitiva con fermature effettuate tramite inserimento di adesivi e successiva pressa-

tura. In seguito sono stati effettuati test di solubilità dei solventi e test con soluzioni acquose tamponate a pH variabile. Valutati i risultati dei test si è proceduto ad approfondire alcuni punti, con una serie di saggi di pulitura a partire dalle zone tergalì in prossimità delle braccia e poi, a seguire, in numerosi altri punti. Si è potuto constatare come, al di sotto della stesura attualmente visibile, esistesse uno strato più antico, piuttosto scuro e caratterizzato da un'accentuata crettatura.

I risultati delle analisi specifiche hanno confermato queste valutazioni, evidenziando una stratigrafia in cui, al di sotto della stesura più esterna, si accerta la presenza di uno strato di sostanza proteica che va anche a infiltrarsi nel cretto della stesura sottostante più antica (fig. 7). Verificato con un'ulteriore campagna di saggi che la stesura sottostante fosse conservata uniformemente, al di sotto della ridipintura al netto, ovviamente, di lacune anche importanti, si è proceduto all'eliminazione completa del film più recente con applicazione di *solvent gel* polare e successiva rimozione meccanica a bisturi (figg. 8-9).

Un ulteriore passaggio ha interessato lo strato di sostanza proteica che abbiamo scelto di mantenere in quanto fortemente compenetrato nella stesura sottostante. Tuttavia su di esso si è intervenuti assottigliandolo in maniera modulata al fine di



8. Durante il restauro, pulitura



9. Durante il restauro, pulitura

ottenere una leggibilità complessiva delle superfici e ricollegarle a quelle del volto che sembrava aver subito, in un passato intervento, un'operazione analoga anche se più radicale. Le superfici dorate del perizoma sono state ripulite con applicazione di un'emulsione gelificata apolare.

Intervento integrativo

Una volta raggiunto omogeneamente il livello della stesura pittorica più antica e uniformate le superfici attraverso l'assottigliamento modulato dello strato proteico sopra descritto, si è potuto apprezzare in pieno l'intento fortemente realistico dell'autore, che ha descritto cromaticamente le colpiture e i lividi, volumetricamente le vene, i copiosi sanguinamenti e la peluria,

con un risultato complessivo di accentuata drammaticità.

A questo punto si è passati alla fase di integrazione cromatica delle superfici mantenendo, dove possibile, le stucature a gesso dei precedenti interventi e realizzandone di nuove ove opportuno. Le superfici così preparate sono state trattate con una texturizzazione mirata al raccordo delle stesse con le parti originali adiacenti e successivamente integrate cromaticamente con la tecnica del tratteggio. Tutte le superfici sono state infine protette con una stesura di prodotto sintetico modulato al fine di ottenere, attraverso un risultato più o meno opaco, una lettura equilibrata delle diverse parti dell'opera in un contesto organico.

Bibliografia

1993

F. BOLOGNA, *Per una storia delle arti medievali e moderne nel Mezzogiorno continentale*, in *Storia del Mezzogiorno*, XI/4, *Aspetti e problemi del Medioevo e dell'età moderna*, diretta da G. Galasso e R. Romeo, Napoli 1993.

1996

Le valli della Vibrata e del Salinello, Teramo 1996 (Documenti dell'Abruzzo teramano, 4.2).

2000

B. COLASACCO, *Il restauro delle opere d'arte nella chiesa del Gesù a L'Aquila. Problematiche e criteri di intervento*, in *Alle origini della città dell'Aquila. Cultura, università, collegi gesuitici all'inizio dell'Età Moderna*, atti del convegno internazionale di studi (L'Aquila, 8-11 novembre 1995), a cura di F. Iappelli e U. Parente, Roma 2000, pp. 679-724.

2010

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

2014

F. BOLOGNA, *Saturnino Gatti*, L'Aquila 2014.