



Committente Parrocchia di Spilimbergo
Responsabile del procedimento Mons. Natale Padovese
Direttore Ufficio Diocesano per l'Arte Sacra Don Simone Toffolon
Soprintendente FVG Corrado Azzollini
Direzione dei lavori (Soprintendenza FVG) Fabio Tonzar
Direzione tecnica (Soprintendenza FVG) Rosalba Piccini
Responsabile operativo del restauro Stefano Tracanelli
Restauratori Valentina Scuccato
Stefano Tracanelli
Collaboratori restauratori Nicola Della Mora
Michele Della Mora
Supporto storico-artistico Enzo De Franceschi
Luca Mor
Indagini scientifiche e diagnostica Lucio Cimitan
Rilievi grafici e rendering 3D Stefano Forte
Roberto D'Andrea
Archivio fotografico Soprintendenza FVG Marina Sussa
Fototeca Archivio diocesano di Pordenone Don Chino Biscontin
Documentazione fotografica Elio e Stefano Ciol
Cantiere di restauro 1° aprile - 13 agosto 2015
Si ringraziano Giancarlo Frigimelica
Luca Caburlotto
Paolo Casadio
Elisabetta Francescutti
Maria Beatrice Bertone
Renzo Peressini
Angelo Pizzolongo
Federico Velluti
Laura Tomesani

Il restauro è stato possibile grazie alla generosità
della famiglia Frigimelica di Spilimbergo e al sostegno della



Presentazione del restauro: 3 marzo 2016

Il pieghevole è a cura del Comitato per le celebrazioni
dei 500 anni dell'organo del duomo di Spilimbergo

Stefano Tracanelli Restauratore - www.tracanelli.it

ISBN 000000000000



La Crocifissione del duomo di Spilimbergo

Il restauro



L'affresco trecentesco

Il ciclo pittorico che decora le pareti e la volta dell’abside nel duomo di Santa Maria Maggiore a Spilimbergo costituisce una delle cruciali testimonianze sullo stato della produzione pittorica friulana a fresco, databile verso la fine degli anni Cinquanta del secolo XIV. Di tale programma esornativo d’insieme – che verosimilmente replica quello che il cantiere di uno dei più seducenti pittori del Trecento italiano, Vitale da Bologna, aveva confezionato per la Cappella Maggiore del duomo di Udine a ridosso del 1350 – la Crocifissione rappresenta l’asse d’equilibrio, a un tempo geometrico e simbolico. Sulla scorta dell’importante tangenza artistica testé accennata, la recente e impegnativa operazione conservativa dedicata al brano col patibolo cristologico, si è rivelata un’occasione propizia per riflettere meglio sulle possibili coincidenze e discordanze fra la cultura figurativa accolta nel brano spilimberghese e quella sollecitata dall’attività del grande pittore emiliano. Com’è noto, nonostante il breve tempo in cui operò in Friuli, Vitale riuscì a scatenare una vera propria rivoluzione nella pittura tardo medioevale della regione, in grado di fornire prova della sua tenace forza d’innovazione fino allo scorcio del secolo.

L'affresco spilimberghese determina, per esempio, rapporti di sensibile attrazione iconografica con l’analogo soggetto descritto sulla celeberrima tavola della collezione Thyssen Bornemisza ora a Madrid, nell’ambito del secondo quarto del XIV secolo. Si pensi alla cifra verticalistica che presiede l’intera scena, stagliata sull’azzurro plumbeo dello sfondo, neutro tanto quanto l’oro della tavola, affollata di personaggi ammassati attorno ai condannati come nel duomo di Santa Maria; oppure ai due ladroni crocifissi ai lati del Salvatore fissati alla traversa tramite i gomiti. Oltretutto, nel brano spilimberghese, così come un tempo nella Cappella Maggiore della cattedrale udinese e ancora in un piccolo affresco vitalesco conservato presso i Civici Musei del capoluogo friulano, v’è l’ideazione iconografica dei soldati che, per spartirsi la veste del Salvatore, si affidano al gioco della pagliuzzza. Particolare descrittivo in competizione con la rappresentazione del gioco dei dadi, più diffuso nella pittura trecentesca italiana, quando inserito nella narrazione complessiva del drammatico episodio. Tuttavia, le coordinate vitalesche che splendidamente governano la nostra Crocifissione, non impediscono la possibilità di reperire pure alcuni dettagli figurativi che trasgrediscono l’illustre modello, evidentemente agevolati sia da un’articolata educazione artistica, sia da un’interpretazione più disciplinante dell’espressionismo del maestro bolognese.

Gli angioletti piangenti che si spartiscono lo spazio sopra la croce, ad esempio, coprendosi il viso stravolto dal dolore con le mani velate, consueto dettaglio d’origine bizantina, soddisfano uno stereotipo iconografico non molto diffuso. Esso forse nacque tra regno crociato e Umbria verso la metà del Duecento e, durante i primi anni del Trecento, ottenne un discreto successo anche a Venezia nella pittura su tavola e a mosaico.

Il criterio col quale sono rappresentati i cavalli, in corrispondenza delle superfici ospitanti il buono e cattivo ladrone, par esser il frutto della volontà di pervenire a una strutturazione compositiva meno caotica e più organizzata rispetto a quella che soprintende il medesimo particolare sulla tavola madrilena di Vitale. Qui il moto delle teste dei destrieri, alternativamente divergente, d’apertura, e convergente, di chiusura, rispettivamente alla destra e alla sinistra di Cristo, è meno percepibile rispetto a quello che distingue i più docili e ordinati corsieri a fresco. Quasi che nel duomo di Spilimbergo si volesse connotare con maggior vigore, positivamente e negativamente, i rispettivi spalti di folla. Quindi fissare con ancor più enfasi le valenze semantiche proprie della Croce, vero e proprio spartiacque tra fedeli e non credenti.

Anche grazie a questi particolari, l’affresco con la Crocifissione, spettacolare punto focale per chiunque entra nel duomo di Santa Maria Maggiore a Spilimbergo, dovette riscuotere fin da subito uno straordinario e tenace successo. Tanto più se si rileva che nella stessa città e oramai in ambito quattrocentesco, presso la chiesa di San Giovanni, si decise di replicare ancora e in maniera molto simile l’eguale tematica, nonostante l’insorgere all’orizzonte di nuove istanze culturali.

Enzo De Franceschi - Luca Mor



La storia conservativa e il restauro

L'affresco raffigurante la Crocifissione (m 7,00 x 2,80) del duomo di Spilimbergo ha avuto una lunghissima storia di decadimento, una lenta e inesorabile scomposizione della materia dovuta al naturale decorrere dei secoli. Tali manifestazioni, assieme agli interventi non sempre adeguati per una buona conservazione, anche se svolti con ottime intenzioni secondo la sapienza del tempo, hanno prodotto un notevole disordine conservativo e sacrificio dell’immagine.

Per il fruitore la chiarezza del messaggio iconografico è irrinunciabile, per cui all’opera sono state riservate, nel corso dei tempi, molte attenzioni affinché se ne conservasse appieno il suo significato. Tuttavia le manutenzioni hanno alterato i brani figurativi originali, creando un insieme disorganico a causa del quale l’affresco è pervenuto contaminato rispetto alla sua integrità ‘vitalesca’.

Il degrado diventa però anche un’opportunità, presentando il dipinto come un libro aperto e fornendo un patrimonio di informazioni sulla sua storia tecnico-esecutiva. Dal liso tessuto cromatico trasudano ancora elementi significativi: le battute di spago, gli spolveri, la stesura del colore a velature sovrapposte, e così via. Prima di ogni intervento conservativo sull’opera è necessario riconoscere, oltre alla tecnica artistica, le patologie presenti, la storia, remota e recente, delle manutenzioni e l’inquadramento storico-artistico. A concorrere alla comprensione delle vicende del Crocifisso, infatti, sono stati di fondamentale importanza sia la Fototeca dell’Archivio diocesano di Pordenone (comprendente il fondo Pascotto) che l’Archivio fotografico della Soprintendenza regionale a Udine. La loro consultazione ha permesso di conoscere la storia iconografica del dipinto nel suo svanire e riaffermarsi. La più antica immagine dell’opera è una lastra fotografica ottocentesca, conservata a Pordenone. Nella riproduzione è evidente una vasta stuccatura, la quale ci informa che già nella seconda metà del XIX secolo l’affresco era stato oggetto di restauro. Ma è il Novecento il periodo in cui la Crocifissione, come pure tutto il ciclo absidale, ha subito i maggiori interventi. Nel 1929 il decoratore e pittore pordenonese Tiburzio Donadon ha messo in opera un restauro inteso a riproporre una rilettura dell’affresco anche per mezzo di estese riprese pittoriche. Nel 1959, all’interno di un vasto programma di restauri di beni monumentali e artistici condotto dalla Soprintendenza regionale, si ebbe un altro intervento eseguito da Gino Marchetot di Sesto al Reghena che, come giovane apprendista, aveva già lavorato con Donadon trent’anni prima. Dopo il terremoto del Friuli del 1976, che aveva pesantemente compromesso sia la chiesa che i dipinti, lo Stato si fece carico di un intervento strutturale sulla staticità del monumento e, fra il 1979 e il 1984, il restauro del ciclo pittorico absidale fu affidato a Valerio Vio di Venezia.

I provvedimenti qui sommariamente descritti potrebbero dare l’idea di un accanimento terapeutico su un malato inguaribile, ma è necessario segnalare che anche gli interventi di restauro sono soggetti a degrado e per tanto mai definitivi. Per questi motivi è necessario confrontarsi con la loro storia e dare a tali interventi tecnici la giusta importanza. Il lavoro del restauratore d’oggi si imposta sulla scorta di tali informazioni e di accurate indagini.

Ogni reintegrazione risente delle influenze e delle indicazioni estetico-filosofiche del periodo in cui viene attuata. Le moderne teorie alle quali si ispira quest’ultimo intervento (aprile-agosto 2015), mirano a salvaguardare l’integralità dell’opera originale, anche attraverso una rispettosa riproposizione filologica della sua funzionalità liturgica e fruibilità estetica. La pulitura, graduale e selettiva, svolta sulla scorta dei risultati diagnostici di laboratorio, è stata condotta in modo da portare in luce brani originali inediti ricoperti da acritici ritocchi, oltre a detergere le superfici da patinature e alterazioni. L’intervento di reintegrazione pittorica è stata invece la fase più impegnativa, condotta tenendo sempre in considerazione, nei diversi casi, i due criteri principali della teoria del restauro propugnata da Cesare Brandi: ricostruzione limitata a ristabilire l’unità potenziale dell’opera mutilata e possibilità di riconoscimento dell’intervento di restauro sull’opera originale. Pertanto il ritocco ha costantemente mirato all’integrità dell’opera originale misurandosi con il grado di usura generale, mantenendo la coerenza tonale.

Stefano Tracanelli