

16. Francesco Terilli  
(Feltre 1552-1555; documentato a Venezia dal 1575 come "magistro di legname", attivo a Venezia e nell'entroterra veneto fino al primo trentennio del Seicento)

*Cristo dolente*  
1590-1610 circa  
legno di tiglio, scolpito e dipinto, cm 53,5 x 3 4,5 x 20  
*Iscrizioni:* "i 4 i i" incisione sotto la scultura  
*Provenienza:* collocazione originaria sconosciuta; conservato fino al 1940 a Pirano nella Pia Casa di Ricovero "Vittorio Emanuele III"; imballato nella cassa n. 119; 1940-1943: Passariano, Villa Manin; 1943-1948: ricoveri in Friuli; 1948-1972: Roma, Museo Nazionale Romano; 1972-2003: Roma, Palazzo Venezia  
*Restauri storici:* patinatura ottocentesca  
*Esposizioni:* Capodistria 1910

La scultura è il busto di quello che doveva essere con buona probabilità un *Cristo alla colonna* nella raffigurazione di una flagellazione. Inizialmente l'opera, mutila di alcune parti, era stata ritenuta un Cristo in pietà o *Ecce Homo*. La torsione contraria delle spalle suggerisce, però, una posizione delle braccia diversa dalla canonica degli *Ecce Homo* in cui si osservano le mani portate in avanti con i polsi incrociati e legati. Nel busto di Cristo si osservano segni evidenti di manomissioni. Tracce di taglio tramite sega sulle braccia e alla base dell'opera escludono che la figura sia stata concepita a mezzo busto come avviene per certa iconografia degli *Ecce Homo*.

La scultura proviene da Pirano ed è stata assegnata all'ambito dei fratelli Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne forse per quei segni incisi sotto la base che possono essere letti come una data (1411) ma forse anche per l'impressione suscitata da un modellato finissimo e di altissima qualità. In seguito l'opera è ritenuta più tarda ma sempre quattrocentesca.

L'ambito di riferimento veneto indicato nell'inventariazione degli anni trenta, sembra corretto per l'evidente pregio dell'intaglio della scultura che suggerisce una relazione con un centro importante di produzione artistica. Una postdatazione verso la fine del Cinquecento però coglie meglio le caratteristiche dell'opera che è priva di qualsiasi goticismo o preziosità di derivazione bizantineggiante, così riconoscibile nelle opere dei due grandi scultori veneziani.

Nel Cinquecento, secolo che vede il culmine dello splendore e dell'opulenza di Venezia, nel campo della scultura grandi artisti si formano all'accademia che gravita attorno a Jacopo Sansovino come Danese Cattaneo e Alessandro Vittoria, primo precursore nelle forme e nello spirito dello stile barocco. Quest'ultimo trovò tra Padova e Venezia i divulgatori di molti aspetti del suo linguaggio nel gruppo di fusoribronzisti con Tiziano Aspetti, Niccolò Roccatagliata, Gerolamo Campagna e Francesco Terilli. Sono questi gli esponenti del manierismo veneziano in scultura, accomunati da un complesso intrecciarsi di influenze reciproche e da un'arte sostenuta da un indiscusso virtuosismo tecnico che sembra crescere grazie ai contatti e ai rapporti tra le botteghe di artisti.

È nel catalogo delle opere lignee di Francesco Terilli che sembrano trovarsi i più numerosi riscontri formali con il Cristo di Pirano. Le caratteristiche della costruzione del volto con la fronte ampia, i grandi occhi aperti sottolineati dalle arcate sopraciliari, lo zigomo pronunciato e l'intaglio della barba bipartita si ritrovano nelle forme del Crocifisso del duomo di Este. In quest'opera anche la rotondità nell'impostazione del busto e il sensibilissimo modellato sono

molto vicine al Cristo di Pirano. Altre consonanze si osservano con i crocefissi della chiesa di San Vito a Treviso e della parrocchiale di Lentiai (Belluno): la raffinata eleganza, la modulazione dei piani, l'intaglio dei capelli, il gusto per un classicismo delle forme unito a un realismo quasi prebarocco così caratteristico di certe realizzazioni del Terilli.

Si confrontino soprattutto le opere dei primi decenni del Seicento fra le quali in particolare la figura di *Redentore* del duomo di Feltre con il suo nobile intaglio della testa e la resa accurata dei particolari anatomici. Vicinissime poi alla scultura di Pirano sono il *Redentore* e il *San Giovanni Battista* della chiesa di Sant'Alvise a Venezia. Queste sculture lignee sarebbero i modelli preparatori per le statue in bronzo della chiesa del Redentore del 1610. Opere di un momento giovanile della sua attività quando il decorativismo descrittivo tardo-manieristico rivela chiaramente lo studio del Vittoria.

Il Terilli, nato a Feltre intorno al 1552-1555, nell'ultimo quarto del Cinquecento risiede a Venezia dove lavora come "magistro di legname". La sua formazione di scultore prevede l'intaglio dell'avorio (la sua prima opera conosciuta è un *Redentore* in avorio conservata a Lisbona), del legno, e la realizzazione di bronzi. La sua produzione di opere lignee datata o databile è tutta posteriore al 1610 e la sua produzione giovanile non è ancora ben chiarita. Le sue commissioni più importanti, i monumenti funebri a Pompeo Giustiniani e a Orazio Baglioni, nella chiesa domenicana di San Giovanni e Paolo a Venezia, del 1616-1617, sono ottenute in età matura. Queste opere mostrano ancora una predilezione per la resa naturalistica del ritratto

nei modi del Vittoria ma il descrittivismo è rinforzato da assunti naturalistici che diventano caratteri prebarocchi.

Nel nostro caso sembra importante la sua prima produzione, più legata ai modelli classici che gli venivano offerti dagli artisti della cerchia sansoviniana e un caratteristico aspetto tecnico proprio dello scultore che si occupa non solo di scultura per levare ma anche per porre e modellare. Una capacità richiesta per creare i modelli in terra cruda necessari alla realizzazione dei bronzi. A Padova nella seconda metà del Cinquecento, sono documentate realizzazioni di modelli in creta nella fase progettuale di opere lignee i quali permettevano raggiungimenti di morbidezza e carnosità che tradotti nella scultura lignea avvicinavano la politezza volumetrica dei bronzi.

Nel Cristo di Pirano le finezze quasi prebarocche della resa anatomica del busto fanno pensare alla traduzione nell'intaglio ligneo di un modello in terra cruda o perlomeno l'abitudine e la predilezione per la modellazione: questo aspetto dell'opera del Terilli lo farà il precursore degli esiti del Brustolon. (Nadia Bertoni)

#### Bibliografia

Tamaro 1910b, pp. 46-47, tav. a p. 41; *Catalogo* 1910, p. 118, n. 18; *Elenco* 1918, p. 46; Baxa 1921, p. 43; *Inventario* 1935, p. 163; Alisi 1935, p. 263; Semi 1937, p. 135.



Nota sul restauro 2003-2004

Direzione dei lavori: Beatrice di Colloredo Toppani, Soprintendenza per i BAPPSAE del Friuli Venezia Giulia

Direzione operativa: Angelo Pizzolongo, Soprintendenza per i BAPPSAE del Friuli Venezia Giulia

Restauratori: Nadia Bertoni, Stéphane Cren, Gorizia  
Indagini scientifiche: analisi chimico-stratigrafiche, Alessandro Princivalle, Montagnana (Padova)



La scultura è scolpita a tutto tondo in un tronco principale in legno di tiglio al quale sono stati incollati alcuni masselli (il braccio sinistro e due piccoli masselli sul fianco sinistro e sul retro). Il braccio sinistro è rotto all'altezza della giunzione del massello (sotto la spalla) mentre quello destro è stato segato in modo simmetrico. Sotto la ferita del costato e sul collo sono visibili piccole lacune di supporto. Alla base della scultura, dove si trova l'incisione "i4ii", si notano i segni di un taglio irregolare a sega. Il supporto

ligneo presenta sconnessioni dei masselli aggiunti (sul retro un elemento è mancante) e fessurazioni causate dal ritiro del legno (sui capelli sopra la spalla sinistra) ma risulta debolmente interessato dall'attacco di insetti xilofagi.

L'opera era coperta da una spessa vernice bruna che scuriva la policromia e nascondeva le abrasioni e le lacune con legno a vista. La pellicola pittorica era infatti lacunosa: sul volto molte zone (fra le quali la punta del naso, lo zigomo di sinistra e i rilievi della barba) erano consunte presumibilmente a causa della devozione. Numerose altre abrasioni e cadute di colore con visione del supporto erano visibili sull'insieme dell'opera, in particolare modo sulla parte bassa del torace e sul retro.

L'analisi chimico-stratigrafica della policromia ha permesso di documentare l'incarnato originale e una sua ridipintura, confermando la datazione della patinatura bruna a un intervento tardo. La stesura policroma d'origine è caratterizzata dalla presenza di olio siccativo come legante: lo si trova sia nella preparazione biancastro-giallina, costituita da gesso e biacca, sia nella stesura pittorica dell'incarnato a base di biacca e pigmentata da cinabro. Una vernice resinosa è presente superficialmente.

L'incarnato visibile sulla scultura è riferibile alla ridipintura eseguita presumibilmente nel Settecento, anch'essa a legante oleoso e composta da biacca e poco cinabro, con ampie colature di sangue dipinte. La stesura superficiale bruna non è costituita né da olio, né da sostanze proteiche ma da uno strato resinoso a base di bitume ulteriormente scurito dalla presenza di fini frammenti carboniosi. Questa patinatura, probabilmente applicata nell'Ottocento, impregnando profon-

damente tutte le lacune con supporto a vista suggeriva un legno di noce massiccio o un finto bronzo. L'intervento di pulitura, trattandosi di un'opera concepita policroma e non monocroma, è stato condotto per mettere in luce il senso originario della scultura. Dato che l'imbrunimento eccessivo della patinatura e la sua composizione impedivano un semplice alleggerimento, si è proceduto alla sua asportazione totale recuperando la prima ridipintura ben conservata che aveva le caratteristiche compositive simili a quelle dello strato d'origine.

Dopo una pulitura superficiale dai residui cerosi e da depositi di polvere, lo strato bruno è stato rimosso con applicazioni di *Resin Soap DCA* e di una miscela chelante in forma addensata resa più alcalina con l'aggiunta di *ammonio carbonato* nei punti di maggior spessore. Stuccature a gesso e colla sono state eseguite solo in alcune lacune prima di realizzare il ritocco con acquerelli. Le abrasioni dello strato pittorico sul viso, sulla barba e sui capelli e le lacune di supporto sul torace non sono state integrate in quanto non interrompono la lettura dell'opera e ben si accordano con il suo stato frammentario. Sui capelli invece la fessura sopra la spalla sinistra è stata chiusa con un cuneo di tiglio stagionato. Il supporto è stato consolidato con l'applicazione di resina sintetica in concentrazioni crescenti nei punti di maggior indebolimento ed è stato preventivamente trattato con un insetticida liquido a base di *permetrina* steso a pennello. Sulla scultura è stato applicato un protettivo finale a base di cera vergine d'api e di cera microcristallina. (Nadia Bertoni, Stéphane Cren)

