

Nadia Bertoni, Stéphane Cren

IL SANTACROCE DI CAPODISTRIA. NOTE DALLA RELAZIONE DI RESTAURO.

Estratto da : « Atti e memorie » della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria ,
LV, Trieste 2007, pp. 221-230.

Nella chiesa di S. Anna del monastero francescano di Capodistria, nell'abside, all'interno dell'ancona che un tempo conteneva un polittico di Cima da Conegliano, è sistemata una grande pala (cm 320 x 210) raffigurante la Madonna in trono tra Sante. La pala, ripulita dalle vernici ingiallite, può ora essere valutata più agevolmente (fig. 1). Il vescovo Naldini¹ nel '700 la ricordava su uno degli altari della chiesa "...quella delle Sacre Vergini dipinse il Santa Croce". Dopo i lavori di ristrutturazione ottocenteschi della chiesa venne spostata sulla parete sopra la porta del chiostro. L'Alisi² nel 1910 la descrive così: "raffigura la Madonna col Bambino in piedi sulla sua coscia destra ed essa lo sorregge con la mano manca sotto il piedino, con l'altra lo tiene attraverso il ventre. A fianco del trono, posto su uno zoccolo alto e elevato inoltre su tre gradini, stanno, a sinistra di chi guarda: S. Maddalena e S. Caterina di Alessandria, a destra: S. Apollonia e S. Lucia. Sul primo gradino del trono sono dipinti due puttini senza ali, che suonano, l'uno un violino e l'altro una mandola e sopra il trono si vedono due angioletti sorreggere sopra il capo della Madonna una corona. A destra e a sinistra della parte superiore del trono si librano delle testine di angioletti. Il pittore tentò di aumentare l'effetto di prospettiva dipingendo il pavimento dinanzi al trono a larghi quadri bianchi e rossi. Dietro il trono dipinse un paesaggio leggermente montuoso, ma fertile. Sul cielo egli sparse delle leggere nuvolette. Noto è pure che ogni santa porta il suo emblema iconografico: S. Maddalena il vasello, S. Caterina parte di una ruota dentata, S. Apollonia una tenaglia con un dente mascellare e S. Lucia il piatto con i due occhi...Il trono è coronato da un alto rilievo sagomato a foglie, e abbellito da un tappeto posto sotto ai piedi della Madonna". L'Alisi non riuscì a scorgere la piccola scritta con la firma del pittore dipinta in nero sul fondo grigio dello zoccolo, tra le teste dei due putti musicanti HIERONYMUS DE CRUCE PINXIT (fig. 2), e si avventurò in un'attribuzione a Vincenzo Catena, ma riconobbe che la composizione della pala ricordava quella di Giovanni Bellini, detta di S. Zaccaria (1505). La disposizione delle sante riprende con precisione quella dei quattro Santi della pala veneziana nella quale si ritrova lo stesso pavimento a larghi quadri con un putto musicante. Lo spazio del dipinto però non è più delimitato dall'architettura dell'abside ma si apre su di un paesaggio dalla luce del primo mattino, con alte cime in lontananza che ricorda i nitidi paesaggi delle madonne del Cima, con i putti ed i cherubini nel cielo. In seguito il Fiocco³ elenca l'opera fra quelle di Francesco; quindi è di nuovo attribuita a Girolamo dal Santangelo⁴ e poi dal Berenson⁵, per ritornare a Francesco per opinione dello Heinemann⁶. Nell'approfondito studio dei Santacroce di Della Chiesa e Baccheschi⁷ è infine proposta

¹ P. NALDINI, *Corografia ecclesiastica ossia descrizione della città e della diocesi di Giustinopoli detto volgarmente Capodistria, Venezia 1700*, p. 195.

² I. SENNIO, (pseudonimo di Antonio Alisi o Antonio Leiss), *La chiesa ed il convento di S. Anna in Capodistria, un museo d'arte*, Capodistria 1910.

³ G. FIOCCO, *I pittori da Santacroce*, in *L'arte*, XIX, 1916, pp. 179-206.

⁴ A. SANTANGELO, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. V. Provincia di Pola*, Roma 1935, pp. 30-31.

⁵ B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento. La scuola veneta*, Firenze 1958, I, p. 159.

⁶ F. HEINEMANN, *Bellini e i Belliniani*, Vicenza 1962, I, p. 183.

⁷ B. DELLA CHIESA, E. BACCHESCHI, *I pittori da Santa Croce*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX sec. Il Cinquecento*, I, II, Bergamo 1980, pp. 489-519, pp. 1-83.

l'idea della collaborazione di Girolamo e Francesco su disegno di Girolamo. Viene inoltre individuata come opera realizzata fra le ultime, per la similitudine del gruppo centrale con la pala della cattedrale di Lucera (Foggia) che dovrebbe essere del 1555, un anno prima della scomparsa di Girolamo.



Fig. 1 Capodistria, Chiesa S. Anna, Madonna in trono col Bambino tra Sante.

Fig. 2 Capodistria, Chiesa conventuale di S. Anna, Madonna in trono, iscrizione del pittore.

Nel Cinquecento a Venezia erano attivi una decina di pittori chiamati da Santa Croce per la loro provenienza dall'omonimo borgo della Val Brembana nel bergamasco. Erano organizzati in due botteghe distinte, entrambe con sede in laguna dove ottenevano la maggior parte delle commissioni, ma lavoravano anche in Lombardia, in Istria e in Dalmazia.

La prima bottega era formata da Francesco di Simone, morto già nel 1508, da Francesco Rizzo (figlio di Bernardo da Santa Croce De Vecchi o Galizzi) attivo fino al 1545, con il fratello di questi Vincenzo di Bernardo, ed infine il forse cugino Giovanni De Vecchi o Galizzi, documentato a Venezia fino al 1565.

La seconda bottega, di cui si hanno maggiori notizie, era quella di Girolamo da Santacroce, attivo dal 1503, morto nel 1556. Collaborarono con Girolamo il figlio Francesco, nato nel 1516 e morto nel 1584, ed il nipote Pier Paolo di Francesco di cui si hanno notizie dal 1575 fino alla sua morte avvenuta nel 1620. La produzione artistica delle due botteghe Santacroce, tutta improntata al ricalco di formule e spunti dei grandi contemporanei Giovanni Bellini, Cima da Conegliano, Tintoretto, Carpaccio, dei quali echeggia di continuo le opere, diffonde nelle più remote province il linguaggio del rinascimento veneziano. L'eclittismo che caratterizza la produzione dei Santacroce e le personalità, ad un primo sguardo, poco distinte hanno creato moltissimi problemi

attributivi. Inoltre le due botteghe avevano scambi e rapporti continui ed alcune opere sembrano eseguite in comune.

Girolamo nasce attorno al 1480-85, di lui si hanno notizie nel 1503 come aiuto di Gentile Bellini. Alla morte di questi diventò collaboratore di Giovanni Bellini fino al 1518. Ebbe poi una sua bottega e figura nel Libro della Fraglia Veneziana dei pittori. Lavorò senza mai dimenticare l'esempio belliniano ma durante la sua lunga attività, nella quale assunse una posizione eterogenea, si lasciò influenzare anche da Cima da Conegliano, Lorenzo Lotto, Marco Basaiti, Carpaccio e Giorgione. È il pittore più interessante e prolifico tra i Santacroce, e anche se sulla sua opera continua a pesare il giudizio negativo del Fiocco che considerava queste botteghe poco più che artigianali, non si può ignorare la completa riuscita e la poesia di molte sue opere come ad esempio il *San Tommaso Becket* in trono della chiesa di San Silvestro a Venezia (dipinto su tavola firmato e datato 1520 o 22) o il *San Marco in trono tra i santi Benedetto, Nicola, Lorenzo e Vito* della chiesa di San Martino a Burano (dipinto su tela firmato e datato 1541), dove fra l'altro il disegno delle due figure dei santi Lorenzo e Vito verrà ripreso per fare Lucia e Apollonia nella pala di Capodistria (fig. 3).



Fig. 3 Capodistria, Chiesa S. Anna, Madonna in trono, particolare con Santa Lucia e Santa Apollonia.



Fig. 4 Particolare con Santa Maddalena e Santa Caterina.

Lavorò in Istria e Dalmazia soprattutto nel periodo della tarda maturità divulgando l'uso del colore tonale, formule iconografiche e moduli compositivi che si erano affermati a Venezia. La sua attività, e quella del figlio Francesco, nell'area dell'Adriatico orientale è stata ricostruita da Prijatelj⁸. Nel 1535 Girolamo firma e data il polittico del convento francescano dell'isola di Kosljun a Veglia; nel 1536 firma e data il trittico della chiesa dei francescani di Pisino d'Istria; del 1537 è la pala firmata e datata del Duomo S. Mauro a

⁸ K. PRIJATELJ, *Biljeske uz slike Girolama i Francesca Santacroce u Kuarneru i Istri*, "Zbornik za likovne umetnosti", 12, 1976. K. PRIJATELJ, *Le opere di Girolamo e Francesco da Santa Croce in Dalmazia*, in "Arte Lombarda", XII, I, pp. 55-66.

Isola⁹ raffigurante la *Madonna in trono con Bambino tra i Santi Giuseppe e Nicola*; nel 1540 esegue con ampi interventi di aiuti la pala della chiesa di Blato nell'isola di Curzola. Nel 1549 mentre compie una delle sue ultime opere sicuramente collocabili cronologicamente, *L'ultima cena* per la chiesa di S. Martino nel sestiere dove abitava a Venezia, firma il complesso polittico dell'altar maggiore della chiesa di S. Maria delle Paludi del convento francescano di Poljud a Spalato.

La sua attività per il monastero di Capodistria, che conta anche il dipinto con la *Deposizione dalla croce*¹⁰, sembra situarsi stilisticamente tra *L'ultima cena* di Venezia e la sua ultima pala firmata della cattedrale di Lucera (Foggia), datata 1555, dove la *Madonna in trono con Bambino* e gli angioletti paiono tratti dal medesimo cartone della pala di Capodistria. Si riconosce l'utilizzo dello stesso disegno di base anche per il gruppo centrale del dipinto su tavola conservato nell'Accademia Carrara di Bergamo opera però di Francesco. Il dipinto di Capodistria potrebbe essere collocato pertanto intorno all'inizio del quinto decennio del Cinquecento quando Francesco dovette sostenere notevolmente l'attività del padre oramai anziano.

La pulitura della *Madonna in trono fra sante* di Capodistria, mettendo in luce l'iscrizione che era offuscata dagli strati di vernice scuriti¹¹, ha attribuito definitivamente a Girolamo da Santacroce l'opera ma ha fatto emergere una notevole differenza nell'esecuzione delle quattro sante, rivelando con chiarezza due diverse mani. Viene confermata pertanto l'opinione di Della Chiesa e Baccheschi che ritenevano la pala opera di collaborazione tra Girolamo e Francesco. Girolamo ha sicuramente impostato e disegnato l'insieme, inoltre pare abbia eseguito le due sante di destra (S. Lucia e S. Apollonia) dall'impianto e volumetria sicuri, con incarnati sfumati ed espressioni serene, e la Madonna con Bambino. Le due sante di sinistra (fig. 4) che invece sono meno riuscite possono essere opera di Francesco, appaiono più piatte, goffe, con sguardi vaghi e capigliature meno raffinate e precise. Ai lati del vestito verde della S. Caterina ed intorno alla ruota del martirio alcuni pentimenti sono visibili ad occhio nudo.

Stato di conservazione ed interventi precedenti

L'opera è dipinta ad olio su tela, è composta da quattro pezze (di cm 68 circa ciascuna) di tela di lino sottile a trama fitta unite da tre cuciture. La tela si presentava leggermente allentata dal telaio ligneo, con deformazioni negli angoli della parte superiore. Alcuni strappi, rattoppati sul retro con l'incollaggio di tela di rinforzo con colla animale, avevano provocato delle cadute di pellicola pittorica. Una ampia lacuna era visibile sul fondo montagnoso tra la testa della S. Caterina ed il ginocchio della Madonna con la tela di supporto a vista. Le cuciture verticali delle pezze di tele utilizzate per il dipinto presentavano degli allentamenti soprattutto nella parte bassa. Fori di chiodi, dovuti probabilmente all'applicazione di una cornice perimetrale, e cadute di pellicola pittorica con supporto a vista erano visibili lungo tutto il perimetro del dipinto. La pellicola pittorica era interessata da un'abrasione generalizzata e si notavano diversi graffi. Sulla superficie

⁹ "...La pala di Isola è stata oggetto di un furto su commissione nel 1973 come più tardi i tre dipinti di Girolamo a Pisino. Tutti furono rinvenuti in Italia e quello di Isola fu restituito ai proprietari nel 1981, ma molto danneggiato. Il quadro era stato tagliato in modo molto grossolano dal telaio e anche lo strato pittorico aveva subito numerosi danni..."; Ferdinand Serbelj, comunicazione di presentazione del restauro del dipinto realizzato presso il Restauratorski Center di Lubiana, Isola d'Istria, giugno 2005.

¹⁰ G. ALGERI, S. L'OCCASO, *Le opere d'arte della chiesa di Sant'Anna a Capodistria, in Histria*, catalogo della mostra, Trieste 2005, pp. 87-97.

¹¹ Craievich che compila la scheda dell'opera nel 2001 infatti non nota l'iscrizione. A. CRAIEVICH, *scheda in Istria Città Maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola*, a cura di G. Pavanello - M. Walcher. Mariano del Friuli (Go), 2001, p. 66.

del dipinto si osservava un importante deposito di polvere e sporco e la vernice protettiva applicata nell'ultimo restauro era fortemente ingiallita, opacizzata ed impediva la corretta valutazione estetica dell'opera.

Nel restauro precedente, presumibilmente collocabile nella seconda metà dell'Ottocento durante la ristrutturazione della chiesa, sul dipinto venne rimossa la vernice. Le abrasioni del cielo, forse dovute anche ad una eccessiva pulitura, e le lacune delle vesti delle sante furono ritoccate direttamente sul supporto senza stuccature. Una spessa vernice resinosa venne stesa sul dipinto. Il telaio originale, di cui si vedono ancora i segni sulla tela dei rinforzi angolari, venne sostituito con uno nuovo in abete con una traversa mediana e degli incastrati mobili a zeppe angolari.



Fig. 5 Particolare durante la pulitura dalle vernici alterate.

Descrizione delle operazioni di restauro

Il dipinto è stato preliminarmente spolverato con pennelli di setola e per aspirazione rimuovendo sul retro la polvere ed i detriti accumulati nella parte inferiore a contatto con il telaio ligneo. Dato che la pellicola pittorica non era interessata da fenomeni di decoesione o di distacco dal supporto, sono stati eseguiti i test di solubilità per individuare la miscela di solventi più idonea alla rimozione della vernice alterata (fig. 5). L'elevato grado di ossidazione ha reso necessario l'utilizzo di una soluzione polare per rimuovere la vernice ed i ritocchi alterati. A pulitura ultimata è stata stesa a pennello una nuova vernice. Il dipinto è stato quindi velinato e staccato dal telaio per procedere al risanamento del supporto. Le toppe applicate con colla animale sono state staccate rimuovendo i residui di colla a secco e con solventi in soluzione acquosa. Gli strappi sono stati protetti applicando sul retro dei rinforzi in tela di lino con un adesivo termoplastico. Nelle lacune di supporto sono stati ritagliati ed applicati degli innesti di tela simile all'originale.

Sul telaio sono stati tolti i rinforzi lignei angolari inchiodati a 45° per tendere la tela. Gli elementi lignei sono stati puliti e per garantire una corretta tensione della tela sono stati

fissati negli angoli quattro tensori metallici regolabili. Per rimontare il dipinto sul telaio sono state applicate delle fasce perimetrali di lino, in un'unica pezza per lato, con un adesivo termoplastico. Il dipinto è stato quindi rimontato sul telaio e tensionato.

Le lacune della pellicola pittorica sono state risarcite con stuccature a gesso e colla leggermente colorato con pigmenti ocracei. L'integrazione pittorica è avvenuta con colori a vernice a tratteggio nelle lacune e per velature sulle abrasioni. La verniciatura finale è stata eseguita per nebulizzazione di una miscela semilucida di vernici.

Nota sulla tecnica pittorica

Si è osservata una particolarità della tecnica piuttosto interessante. Sulla tela di lino, ad armatura semplice e dalla trama fitta come abitualmente in uso in area veneta, è stesa una imprimitura oleosa colorata direttamente sul supporto. L'imprimitura è di colore beige ed in alcuni punti fuoriesce nel retro della tela. Lo strato è sottile cosicché guardando il dipinto si percepisce molto bene la trama della tela attraverso la pellicola pittorica. Una tecnica simile è stata osservata ed analizzata recentemente sul dipinto di Vittore Carpaccio proveniente da Pirano "Entrata del podestà-capitano Sebastiano Contarini nel duomo di Capodistria"¹² del 1517. Le analisi chimiche hanno identificato il composto come un'emulsione a base di olio siccativo, caricato con biacca e contenente particelle finissime di natura ocracea.

Nelle tecniche dei dipinti veneti sono state riscontrate stesure sottili a base di biacca sopra le tradizionali preparazioni a base di gesso e colla sin dalla seconda metà del XV secolo. I primi esempi di tale procedimento in ambito veneto si rilevano in opere di Giovanni Bellini come ad esempio sulla Pala di S. Giobbe (1487). Scrive Paolo Bensi¹³ "La tendenza a impostare il dipinto su una base più smorzata (beige, grigio, rosa), si sviluppa sia nella scuola toscana che in quella veneta nei primi decenni del Cinquecento (anche se si hanno esempi isolati in Paolo Uccello e Botticelli), preludio delle imprimiture fortemente colorate, in genere scure, della seconda metà del secolo... Il Lotto, con le opere dell'inizio del terzo decennio, è tra i primi ad utilizzare tale procedimento, che a Venezia sembra avere l'ambiente belliniano come centro di formazione...".

La Madonna con Bambino e Santi nel Duomo di Capodistria sempre di Vittore Carpaccio (1516), mostra la stessa tecnica con la trama della tela a vista. Le osservazioni fatte sul dipinto di Girolamo da Santacroce, collaboratore del Bellini nei suoi primi anni di attività, confermerebbero la diffusione di questi procedimenti nella prima metà del Cinquecento.

¹² E. FRANCESCUTTI, Scheda n° 7, *Entrata del podestà...*, in *Histria*, cit. pp. 128-132; R. PORTOLAN, *Nota sul restauro*, ivi, pp. 132.

¹³ P. BENSI, *La vita del colore. Tecniche della pittura veneta dal Cinquecento al Settecento*. Genova 2000, pp. 10-11, nota 21 p. 36.