

MILLEDUECENTO

MILLEDUECENTO

Civiltà figurativa
tra Umbria e Marche
al tramonto del Romanico

a cura di
Fulvio Cervini

in copertina

Maestro del Crocifisso di Sant'Eutizio,
Christus triumphans, particolare, 1160-1170 circa. Matelica,
Museo Piersanti (cat. 1)



Silvana Editoriale

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale
Sergio Di Stefano

Redazione
Attilia Mazzola, Natalia Grilli

Impaginazione
Nicola Cazzulo

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Ondina Granato

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2018 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice
civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale,
di questo volume in qualsiasi forma, originale
o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa,
elettronico, digitale, meccanico per mezzo
di fotocopie, microfilm, film o altro, senza
il permesso scritto dell'editore.

MILLEDUECENTO

Civiltà figurativa
tra Umbria e Marche
al tramonto del Romanico

Matelica, Museo Piersanti
9 giugno - 4 novembre 2018

Mostra promossa da

Regione Marche



MIBAC - Ministero per i beni e le attività culturali
Segretariato Regionale per le Marche
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio
delle Marche



Anci Marche



Comune di Matelica
Assessorato alla Cultura



In collaborazione con

Diocesi di Fabriano-Matelica



Museo Piersanti



Università degli Studi di Firenze - Dipartimento
di Storia, Archeologia, Geografia, Arte, Spettacolo



Con il patrocinio di

Università di Camerino



Sostengono il Museo Piersanti



MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ
CULTURALI

Ministro per i beni e le attività culturali
Alberto Bonisoli

Segretario generale
Carla Di Francesco

Direzione Generale Musei

Direttore generale
Antonio Lampis

Direttore del Servizio I Collezioni Museali
Antonio Tarasco

Garanzia di Stato
Antonio Piscitelli

*Direttore del Servizio II Gestione e valorizzazione
dei musei e dei luoghi della cultura*
Manuel Roberto Guido

Direzione Generale Archeologia, Belle Arti, Paesaggio

Direttore generale
Caterina Bon Valsassina

Dirigente del Servizio IV - Circolazione
Maria Vittoria Marini Clarelli

Direzione Generale Spettacolo

Direttore generale
Onofrio Cutaia

Segretariato regionale per le Marche

Segretario regionale
Francesca Furst

Funzionari
Sara Trotta
Annalisa Conforti

Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le Marche

Soprintendente
Carlo Birrozzi

Funzionario
Pierluigi Moriconi

REGIONE MARCHE

Presidente
Luca Ceriscioli

Assessore alla Cultura e al Turismo
Moreno Pieroni

*Dirigente del Servizio Sviluppo
e Valorizzazione delle Marche*
Raimondo Orsetti

Dirigente della P.F. Beni e attività culturali
Simona Teoldi

Responsabile Marketing Cultura e Turismo
Marta Paraventi

Responsabile Musei e beni archeologici
Laura Capozucca

Segreteria e assistenza organizzativa
Michela Scriboni

ANCI MARCHE

Presidente
Maurizio Mangialardi

Segretario generale
Marcello Bedeschi

Responsabile della segreteria
Marco Lorenzo Faloia
in collaborazione con
Francesca Bedeschi

COMUNE DI MATELICA

Sindaco
Alessandro Delpriori

Assessore alla Cultura
Cinzia Pennesi

Ufficio Cultura e Turismo

Dirigente
Giampiero Piras

Luca Forconi
Simona Gregori

Ufficio tecnico

Dirigente
Roberto Ronci

Giacomo Cameli
Giuseppe Parrini

DIOCESI DI FABRIANO-MATELICA

monsignore Stefano Russo
Vescovo di Fabriano-Matelica

MUSEO PERSANTI

Direttore
don Piero Allegrini

Angela Allegrini
Irene Marinelli
Giulia Spina
Anita Spuri

Mostra a cura di
Fulvio Cervini

Comitato scientifico
Fulvio Cervini
Alessandro Delpriori
Andrea De Marchi
Alessandro Marchi
Guido Tigler

Coordinamento e segreteria organizzativi

Luca Forconi
Simona Gregori
Giulia Spina

Progetto espositivo
Valentina Pallotti

Opere di falegnameria
LINEA2 Interni di Lauro Tiburzi

Opere di vetreria
Vetreria camerinese

Opere murarie
Remolini Sandro

Illuminazione
Bi.e Impianti

Lavorazione ferro
Stefano Antonelli

Grafica
Valentina Pallotti

Stampa
Centro Ufficio Matelica

Trasporti e movimentazioni
Montenovi S.r.l.

Condition Report
Angela Allegrini

Assicurazioni
Garanzia di Stato
Lloyd's

Testi di sala
Fulvio Cervini

Visite guidate e servizi didattici

Luca Forconi
Emma Foresti
Susanna Mari
Irene Marinelli
Francesca Ruggeri
Giulia Spina
Anita Spuri

Ufficio Stampa
Rosi Fontana, Press&public relations
Anna D'Etterre, Regione Marche

Catalogo a cura di
Fulvio Cervini

Saggi
Fulvio Cervini
Alessandro Delpriori
Andrea De Marchi

Schede
Simonetta Castronovo
Fulvio Cervini
Andrea Del Grosso
Alessandro Delpriori
Luca Forconi
Francesca Girelli
Alberto Lai
Lorena Palmieri
Gabriele Rogina
Federica Siddi
Giulia Spina
Anita Spuri

Prestatori

Asciano, castello di Gallico, collezione Salini
Casale Monferrato, Diocesi di Casale Monferrato
Certaldo, Museo d'Arte Sacra, Arcidiocesi di Firenze
Cortona, Museo Diocesano, Diocesi di Arezzo-Cortona-Sansepolcro
Fabriano, Museo Diocesano, Diocesi di Fabriano-Matelica
Fabriano, Pinacoteca civica "Bruno Molajoli"
Firenze, Museo Nazionale del Bargello
Foligno, Museo Diocesano, Diocesi di Foligno
Genova, Museo di Sant'Agostino
Jesi, Museo Diocesano, Diocesi di Jesi
L'Aquila, Polo Museale dell'Abruzzo
Matelica, chiesa e monastero di Santa Maria Maddalena o della Beata Mattia
Milano, Pinacoteca di Brera
Montemonaco, Museo d'Arte Sacra, Diocesi di San Benedetto del Tronto-Ripatransone-Montalto
Norcia, Museo della Castellina, Archidiocesi di Spoleto-Norcia
Prato, Museo dell'Opera del Duomo, Diocesi di Prato
Roma, Biblioteca Vallicelliana
San Gimignano, Museo d'Arte Sacra, Arcidiocesi di Siena-Colle Val d'Elsa-Montalcino
San Severino Marche, Pinacoteca civica "P. Tacchi Venturi"
Spoleto, Museo Nazionale del Ducato di Spoleto e Rocca Albornoziana
Torino, Fondazione Torino Musei - Museo Civico d'Arte Antica

Progetto di valorizzazione del patrimonio culturale delle aree delle Marche colpite dal sisma denominato “Mostrare le Marche”

Un sentito ringraziamento all'onorevole Dario Franceschini e all'architetto Antonia Pasqua Recchia per aver sostenuto l'avvio del progetto “Mostrare le Marche” e averne consentito la realizzazione

Comitato di studio generale del progetto

Antonio Paolucci
Presidente

Francesca Furst
Segretario regionale del MIBAC per le Marche

Carlo Birrozzi
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Marche

Peter Aufreiter
Direttore Polo Museale delle Marche e Galleria Nazionale delle Marche

Gabriele Barucca
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Cremona, Lodi e Mantova

Manuel Roberto Guido
Direttore Servizio II della Direzione Generale Musei

Federica Zalabra
Funzionario del Servizio II della Direzione Generale Musei

Stefano Papetti
Storico dell'arte e Direttore delle Raccolte Comunali di Ascoli Piceno

Giovanni Morello
Storico dell'arte, già curatore di numerose mostre nelle Marche e anche all'estero su soggetti marchigiani

Alessandro Zuccari
Professore ordinario di Storia dell'arte moderna, Università La Sapienza

Barbara Jatta
Direttrice dei Musei Vaticani

Anna Maria Ambrosini Massari
Professore di Storia dell'arte moderna, Università di Urbino

Alessandro Delpriori
Docente di Storia dell'arte, Università di Camerino

monsignor Stefano Russo
Vescovo delegato della Conferenza Episcopale Marchigiana per i beni culturali ed ecclesiastici

Simona Teoldi
Dirigente della P.F. Beni e attività culturali della Regione Marche

Marcello Bedeschi
Segretario regionale ANCI Marche

Si ringraziano

monsignore Franco Agostinelli
don Pierfrancesco Amati
Anna Maria Ambrosini Massari
monsignore Paolo Aquilini
Lucia Arbace
don Andrea Bechi
Marta Bencini
Licia Bertani
cardinale Giuseppe Betori
Vanna Bianconi
Leonardo Blasetti
Piero Boccoardo
monsignore Renato Boccoardo
Franco Boggero
James M. Bradburne
monsignore Carlo Bresciani
Lia Brunori
Marco Bucci
monsignore Antonio Buoncristiani
Stefania Capraro
Claudio Cerretelli
monsignore Giovanni Chiavellini
Ilaria Ciseri
Mauro Congeduti
Guido Curto
Emanuela Daffra
Paola D'Agostino
don Ferdinando Dell'Amore
Daniela De Palma
Anna Di Bene
Paola Di Girolami
Iane Donnini
Maria Grazia Ferrari
monsignore Riccardo Fontana
Randolfo Frattesi
Riccardo Garzarelli
Gabriella Gattobigio
Giulia Giulianelli
Sauro Grimaldi
Gruppo protezione civile Comune di Matelica
Annunziata Lanzetta
Lucia Marini
Giulia Marocchi
Giovanni Martellucci
Marica Mercalli
Paola Mercurelli Salari
Egle Micheletto
Pierluigi Moriconi

Stefania Nardicchi
Barbara Nepote
Serena Nocentini
Daniela Noè
Gianna Nunziati
Cristina Quattrini
Paola Paesano
Claudio Paolini
Paola Passalacqua
Andrea Pessina
Claudio Pettinari
Melissa Riccardi
monsignore Gerardo Rocconi
reverenda madre Maria Rosaria Rodriguez
Raffaella Rolfo
Felicia Rotundo
monsignore Gianni Sacchi
Gabriele Santarelli
Ornella Savarino
Susan Scott
monsignore Gualtiero Sigismondi
Adelmo Taddei
Alan Zavattaro
Andrea Zorzi
don Alfredo Zucattosta

Una serie di iniziative, pensate per porre un focus sul patrimonio culturale colpito dal sisma 2016: questo è "Mostrare le Marche". Un patrimonio prezioso, quanto fragile, che il Mibac, grazie all'opera dei suoi funzionari e dirigenti, ha messo in sicurezza da ulteriori danni o dispersioni. Un lavoro duro e incessante, condotto grazie alla fondamentale collaborazione con i carabinieri del Nucleo Tutela del Patrimonio Culturale, della task force U4H (Unite for Heritage), dei reparti mobili, del Corpo Nazionale dei Vigili del Fuoco, dell'Esercito Italiano, delle associazioni di volontariato. Un racconto corale che emerge anche grazie a eventi come questo.

Milleduecento. Civiltà figurativa fra Umbria e Marche al tramonto del Romanico fa il punto sugli sviluppi artistici di un territorio appenninico, che, sullo scorcio del XIII secolo, si dimostra vitale e fervido di contatti. La mostra affida soprattutto alla scultura il compito di testimoniare l'alto livello artistico e tecnico raggiunto, come il Crocifisso proveniente dal duomo di Matelica: un Christus triumphans, che vince la morte e che forse sta anche a simboleggiare metaforicamente la rinascita di un territorio che trae forza dalle proprie radici, per guardare con gli occhi aperti il proprio futuro. Un territorio che sta rinascendo, dopo la ferita inferta dal sisma, anche grazie a iniziative come questa. Una comunità che non si arrende come testimoniato dalla dignità con la quale i marchigiani hanno affrontato le difficoltà di questi anni.

Alberto Bonisoli

ministro per i beni e le attività culturali

Il sisma del Centro Italia con le terribili scosse succedutesi a partire dal 24 agosto 2016 ha colpito molto duramente le Marche, un territorio ricco di uno straordinario patrimonio diffuso che il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, insieme alla Regione, ha deciso di mettere al centro di una strategia per la rinascita delle comunità marchigiane del cratere.

“Mostrare le Marche” è lo strumento principe di questa azione, un ciclo di sei mostre che offrono una testimonianza della eccezionale suggestione del patrimonio dell’Appennino ferito e della forza della gente che lo abita, pronta a rialzarsi.

Si tratta del risultato di un grandissimo lavoro svolto da tutto il personale del Ministero, in collaborazione con il Nucleo Tutela dei Carabinieri e i Vigili del Fuoco, con i militari e i volontari della Protezione Civile, fin dai giorni immediatamente successivi alle violentissime scosse sismiche. Un’opera preziosa che finora ha permesso di salvare migliaia tra statue, dipinti, arredi liturgici dagli edifici danneggiati dove erano conservati.

È un numero impressionante, pari a oltre la metà dei beni recuperati nell’intero cratere sismico del terremoto del Centro Italia, che testimonia al contempo la ricchezza del patrimonio culturale e la devastazione del sisma nell’entroterra marchigiano. A queste donne e a questi uomini va tutta la mia gratitudine. Grazie a loro è stato possibile dare l’avvio a questo ciclo di eventi che valorizza il patrimonio che hanno contribuito a salvare.

“Mostrare le Marche” comprende mostre di studio, ideate su temi specifici destinati non solo a un evento temporaneo, ma piuttosto a restare nella storia culturale del nostro Paese come modello di attività mirata alla ricostruzione delle comunità e dell’identità civile dei territori.

Con “Mostrare le Marche” non si intende soltanto stimolare la ripresa e lo sviluppo nei luoghi colpiti dal sisma, ma anche e soprattutto restituire agli abitanti lo straordinario patrimonio culturale dei loro luoghi, opere che sono il frutto di una produzione culturale di altissimo livello e che costituiscono l’anima stessa delle comunità da cui provengono.

Dario Franceschini

*già ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo
promotore del progetto “Mostrare le Marche”*

Il terremoto ha colpito un territorio straordinario, un paesaggio ancora conservato e ricco di testimonianze storico-artistiche. Si dovrà ricostruire tutto.

Non si tratta, infatti, soltanto di opere d'arte, ma dell'identità stessa del territorio.

Mentre si ricostruisce, sarà necessario e altrettanto urgente riportare la gente nelle proprie case, sostenere la ripresa del lavoro, stimolare la visita di nuovi viaggiatori. "Mostrare le Marche" è l'esempio che tutto questo è possibile, partendo proprio dal patrimonio culturale, materiale e immateriale, della Regione.

Sei mostre, organizzate e volute dalla Regione Marche, che raccontano la storia di una regione, la valorizzano in modo capillare e diffuso, collegandole a itinerari culturali che stimolano la visita dei territori e che restituiscono il significato di una straordinaria ricchezza, riconducendola ai cittadini e ai turisti.

Il Ministero per i beni e le attività culturali ha partecipato fin da subito attivamente alla messa in sicurezza del patrimonio mobile e immobile colpito dal sisma. Le Unità di crisi centrali e regionali,

le Soprintendenze e i Segretariati regionali del Ministero hanno lavorato in collaborazione con i territori per la salvaguardia di un patrimonio che si è rivelato imponente, di smisurata qualità, ma altrettanto fragile.

Le mostre della Regione Marche restituiscono l'immagine più bella di questo grandissimo lavoro e per questa ragione il Ministero ha deciso di contribuire all'organizzazione delle esposizioni con misure eccezionali, come la Garanzia di Stato per il premio assicurativo, un contributo per gli allestimenti e l'aiuto fattivo di tutti gli uffici territoriali.

Un grande gioco di squadra che servirà a far ripartire un intero territorio, dimostrando quanto forte possa essere l'apporto della valorizzazione culturale e turistica dei luoghi e il lavoro di tutta la filiera interessata, per la rinascita dei territori colpiti dal sisma.

Carla Di Francesco

segretario generale del Ministero per i beni e le attività culturali

Il prezioso e intenso lavoro svolto da quanti, con grande professionalità e dedizione, hanno contribuito a recuperare e salvaguardare il ricco patrimonio culturale marchigiano colpito dal sisma ha rappresentato solo il momento iniziale, ma fondamentale, per la rinascita dei tanti centri coinvolti. Lo spirito autentico di solidarietà e cooperazione che si è stabilito fra istituzioni e comunità e la tenace volontà di conservare la peculiarità e l'unicità di quei luoghi, preservandone le preziose testimonianze artistiche, hanno trovato un positivo riscontro nell'intensa attività espositiva che ha caratterizzato il territorio marchigiano nel corso degli ultimi mesi.

La consapevolezza che proprio i piccoli e grandi capolavori salvati e recuperati possano costituire un significativo elemento per promuovere la rinascita dei tanti centri segnati dal terremoto, ha sollecitato l'elaborazione di strategie comuni di intervento e di promozione unitaria - dando vita al progetto "Mostrare le Marche" - e la realizzazione di un articolato programma di iniziative espositive e itinerari culturali, destinati a valorizzarne il patrimonio culturale. La volontà delle istituzioni di accompagnare le comunità nella salvaguardia delle proprie memorie e nel recupero di quella identità culturale che ne ha caratterizzato la storia, si è rivelata un efficace fattore di coesione. Agli eventi espositivi di Loreto, Macerata, Ascoli Piceno e Fermo, che hanno già suscitato grande interesse a livello locale e nazionale e riscosso un notevole successo di pubblico, si aggiunge ora la mostra di Matelica, che pone come protagoniste la cultura e l'arte che si sono sviluppate nei secoli XII e XIII lungo la dorsale appenninica.

L'auspicio è che questa mostra possa segnare - come quella prevista a Fabriano - un ulteriore e significativo appuntamento nel percorso di ricostruzione e di rivitalizzazione economica, civile, sociale e turistica delle aree e dei centri marchigiani interessati dal sisma, confermandone la ripresa anche culturale.

Le sinergie stabilite fin dall'inizio con il Ministero per i beni e le attività culturali, l'Anci Marche e alcuni Comuni marchigiani, hanno contribuito a porre al centro dell'attenzione lo straordinario patrimonio marchigiano, a sostenere una progettualità che ne promuovesse la conoscenza e a sollecitare la "narrazione" di un territorio che rappresenta in sé un insostituibile elemento di attrazione.

Luca Ceriscioli
presidente della Regione Marche

Milleduecento. Civiltà figurativa tra Umbria e Marche al tramonto del Romanico *non è solo il titolo della mostra di Matelica che, nell'ambito del progetto "Mostrare le Marche", intende portare all'attenzione del pubblico e valorizzare lo straordinario patrimonio culturale marchigiano ferito dal sisma, ma è al contempo la sintesi di un progetto espositivo che intende indagare i riflessi di quella eccezionale stagione artistica che si è andata sviluppando lungo la dorsale appenninica nel corso dei secoli XII e XIII.*

La selezionata rassegna di sculture lignee e di opere di straordinaria fattura, che segnano il passaggio fra il linguaggio figurativo romanico e quello gotico, prende le mosse dal crocifisso ligneo di Matelica, risalente alla fine del XII secolo. Il capolavoro dell'arte lignea conservato nel Museo Piersanti e rimasto intatto in un edificio solo in parte agibile dopo gli ultimi eventi sismici, si fa simbolo di un territorio che ha saputo conservare le più autentiche espressioni di quella civiltà figurativa che trova felici riscontri anche in terra umbra e della volontà di rinascita di una intera collettività.

Con questa prospettiva la storia delle comunità, la memoria dei luoghi e la coscienza del patrimonio artistico rappresentano le premesse per riaffermare, attraverso la cultura, i comuni valori identitari contribuendo alla valorizzazione, alla promozione e allo sviluppo di un intero territorio.

Moreno Pieroni

assessore alla Cultura della Regione Marche

Il territorio marchigiano, per estensione, è stato più degli altri fortemente colpito dalle numerose crisi sismiche iniziate la sera del 24 agosto 2016 e che tutt'ora risultano essere ancora in atto.

Sono 87 i Comuni marchigiani individuati in quello che è stato definito "cratere" e altri 57 Comuni hanno subito gravi danni a seguito del terremoto, per un totale di 144 Comuni (circa il 60% di tutte le amministrazioni della Regione). Questa situazione ha provocato una serie di ripercussioni negative che hanno dato un colpo mortale al territorio, alla sua socialità e alla sua economia. Tale stato di fatto sta accentuando il fenomeno dello spopolamento e dell'abbandono, specie dei giovani, da questi territori marchigiani pieni di storia e di bellezze naturali e artistiche. Rispetto al problema dell'abbandono si sta rilevando che tale fenomeno viene vissuto con sofferenza e dolore sia da parte degli adulti che dei giovani, tutti molto legati ai territori nativi, alle proprie chiese, ai segni della propria storia rappresentate da opere artistiche, da edifici storici, conventi, abbazie. Per invertire tale situazione è necessario presentare e promuovere iniziative finalizzate a far tener presente la drammatica situazione dello spopolamento di queste aree ricche di un patrimonio culturale e sociale che potrebbe andare perduto nel tempo.

È per tale motivo che l'Anci Marche ha deciso convintamente, in collaborazione con il Ministero per i beni e le attività culturali e la Regione Marche, di promuovere il progetto "Mostrare le Marche", che attraverso una serie di esposizioni artistiche ha lo scopo di rilanciare il nostro territorio e di tenere alta l'attenzione sugli accadimenti disastrosi e sugli sforzi che si stanno attuando.

Con la mostra di Matelica, Milleduecento. Civiltà figurativa tra Umbria e Marche al tramonto del Romanico, allestita presso il Museo Piersanti si conclude il ciclo di esposizioni dell'importante progetto ideato per rilanciare il valore e la ricchezza diffusa delle opere d'arte marchigiane, patrimonio da rivalutare e riscoprire per rinascere, e per dare slancio all'attività culturale, turistica e quindi economica delle aree più colpite dal sisma.

Maurizio Mangialardi
presidente Anci Marche

Il Milleduecento è stato un secolo di rinascita per la società, la cultura, le arti e la musica. Una mostra che celebra quel momento a Matelica non è solo un grande appuntamento culturale, ma è il simbolo di una comunità che non si ferma, che non cede alla tristezza ma che punta su quanto di meglio può offrire il nostro territorio: l'arte e la bellezza.

Il Museo Piersanti è da sempre il luogo dell'armonia, il suo cortile è stato concepito come teatro all'aperto e così viene utilizzato da anni. Il sisma lo aveva ferito, ma la caparbia di chi ci lavora e la generosità di appassionati mecenati hanno potuto riconsegnare gli spazi ai turisti, agli storici dell'arte ma soprattutto alla città.

Palazzo Piersanti è un centro pulsante di cultura e per questo ospitare all'interno una tappa del ciclo "Mostrare le Marche" è stata una scelta naturale e consapevole e per questo ringraziamo tutti coloro che hanno congiurato per la buona riuscita dell'operazione.

Il Cristo di Sant'Eutizio è di gran lunga la scultura lignea più importante del Medioevo nelle Marche, valorizzarla oggi, a 100 anni dalla sua scoperta, in piena Prima guerra mondiale, assume un valore non solo scientifico ma anche di auspicio di rinascita per tutto il territorio.

Cinzia Pennesi

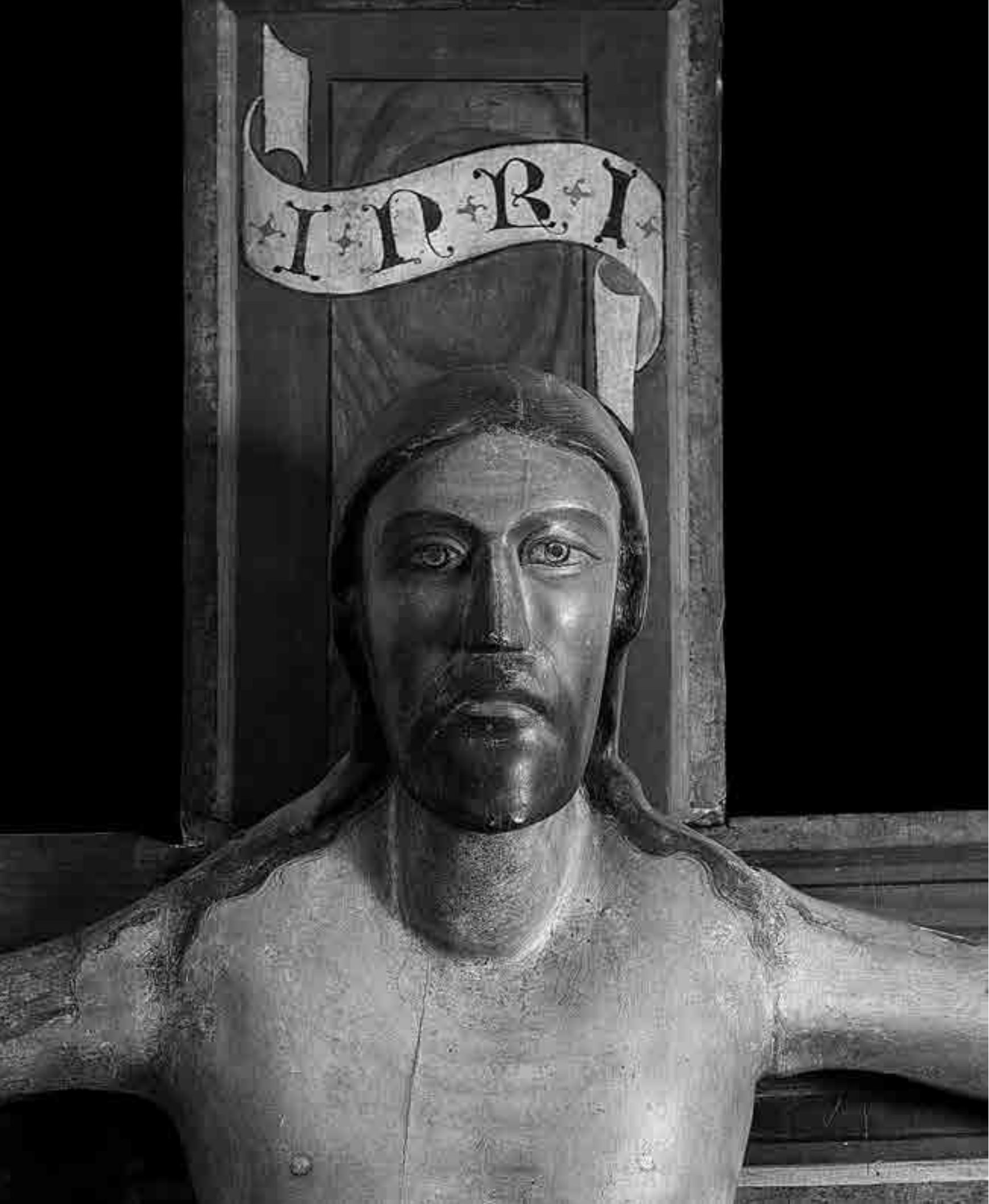
assessore alla Cultura della Città di Matelica

La mostra Milleduecento. Civiltà figurativa tra Umbria e Marche al tramonto del Romanico allestita al secondo piano di Palazzo Piersanti segna un altro piccolo passo verso il recupero degli spazi espositivi del Museo. Il terremoto dell'ottobre 2016 aveva drasticamente arrestato la vita della nostra istituzione, sembrava che tutto fosse finito, ma grazie all'aiuto di volontari e persone che amano il Museo siamo rinati. Nel luglio del 2017 abbiamo riaperto al pubblico le poche sale agibili al pianterreno, con le opere più rappresentative della collezione. Con questa mostra riusciamo invece a recuperare lo scalone che conduce al secondo piano, dove un elegante allestimento valorizza sculture, dipinti e oreficerie medievali. Ma soprattutto, a conclusione del percorso espositivo, si può finalmente visitare la cucina settecentesca che si affaccia sulle campagne matelicesi, un gioiello di cui ogni visitatore del Museo Piersanti porta il ricordo più bello. Già l'importante mostra La cultura lignea, allestita nel 1999 negli stessi ambienti che oggi ospitano Milleduecento, aveva significato molto per la ripresa culturale e turistica di questo territorio, che reagiva alla catastrofe del terremoto del 1997 attraverso la promozione del patrimonio storico-artistico. Dopo le mostre Luca di Paolo e il Rinascimento nelle Marche del 2015 e Lorenzo de Carris e i pittori eccentrici nelle Marche del primo Cinquecento del 2016, in cui pittori matelicesi venivano esaltati nel loro ruolo cardine nell'arte del tempo, la mostra Milleduecento oggi lancia la città in una prospettiva europea, con il Crocifisso di Sant'Eutizio che si inserisce nel discorso critico della trasmissione di modelli dal Nord Europa al Mediterraneo, tramite la terra di passaggio che sono le Marche e l'Umbria. Ringrazio dunque tutti coloro che hanno dato la possibilità al Museo Piersanti di accogliere una mostra così prestigiosa, la Regione Marche, il Ministero dei beni e delle attività culturali e Anci Marche, ma soprattutto il Comune di Matelica nelle persone del sindaco Alessandro Delpriori e dell'assessore Cinzia Pennesi, ai quali il Museo Piersanti deve molto della sua rinascita dopo il sisma.

don Piero Allegrini
direttore del Museo Piersanti

Sommario

- 25 Da Matelica all'Europa. Una via italiana allo "stile 1200"
FULVIO CERVINI
- 51 "Bronzo e basalto avevano altrettanta forza
quando usciron levigati dallo scultore egiziano".
Note per un percorso del Romanico tra Marche e Umbria
ALESSANDRO DELPRIORI
- 77 Da Assisi a Matelica: le tavole duecentesche
per le clarisse di Santa Maria Maddalena
ANDREA DE MARCHI
- 87 Opere
- 184 Bibliografia



M R I

Da Matelica all'Europa. Una via italiana allo "stile 1200"

FULVIO CERVINI

Ripartire da un albero che si è fatto Dio
Lionello Venturi aveva speso pagine di grande qualità critica e letteraria per richiamare l'onore del mondo su un'opera per lui tanto affascinante quanto enigmatica, che faceva allora da grande attrazione di un museo singolare aperto proprio in tempo di guerra. Nel *Crocifisso* del Museo Piersanti a Matelica, difficile da leggere in un contesto che non sembrava offrire troppi spunti di comparazione, egli vedeva l'incarnazione di un ideale di bellezza suprema e sfuggente che si poneva all'incrocio tra naturalismo e astrazione, proprio di "un tronco d'albero che, fatto Dio, non perde la sua forza, naturale, radicata nella materia"¹. Sia l'albero che il Dio sono sempre nel medesimo luogo, a suscitare e porre domande intorno alla vita delle forme come nutrimento essenziale e indispensabile dei processi culturali che segnano la crescita e la coscienza di una comunità e di un territorio. Che sono come li abbiamo ereditati anche perché quel Cristo e tutti gli altri sono rimasti lì per secoli, a farsi guardare e meditare. Il terremoto che ha devastato l'Italia centrale tra

Maestro del Crocifisso di Sant'Eutizio, *Christus triumphans*, particolare, 1160-1170 circa. Matelica, Museo Piersanti (cat. 1)

l'agosto e l'ottobre del 2016 ha messo drammaticamente in evidenza, oltre le tragedie umane, non solo la fragilità del diffuso patrimonio architettonico che alimentava ricchezza e bellezza delle regioni colpite, ma anche una varietà e una qualità delle testimonianze monumentali e figurative strettamente connesse alla distribuzione capillare di quel patrimonio, e alla sua importanza storica. Durante le operazioni di messa in sicurezza e salvaguardia dei beni colpiti, ci si è resi conto sul campo, col beneficio di una percezione che deve coinvolgere la politica tutta come la società civile, di quel che gli storici già avevano da tempo messo a fuoco: cioè che la dorsale appenninica è uno straordinario museo diffuso, dove ogni pietra e ogni tavola sono inesorabilmente impastate con la storia di una comunità e al tempo stesso con una storia molto più vasta che trascende i limiti di municipio². Nei secoli questa vasta area, e soprattutto quell'insieme di valli e di percorsi che saldano le Marche all'Umbria, si è proposta come spazio culturale identitario perché aperto: e in determinati frangenti ha espresso davvero la fisionomia di un grande laboratorio di forme e di modelli capace di partecipare a pieno titolo, e con forza propositiva, a grandi processi di rilievo europeo.



1. Scultore marchigiano, *Crocifisso*, 1200 circa.
Numana, chiesa del Santissimo Crocifisso

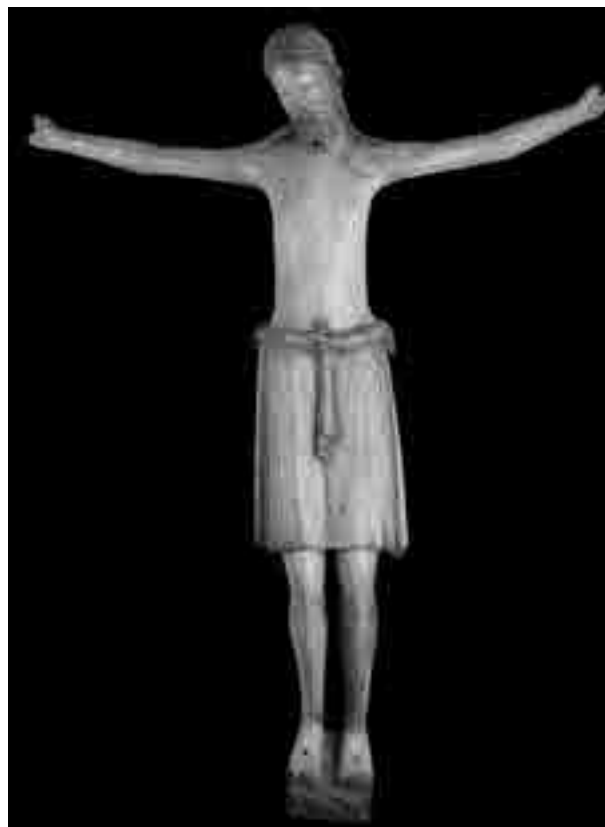
Tra XII e XIII secolo, in particolare, questo spazio è protagonista originale e intenso proprio di una grandiosa metamorfosi culturale, che attraverso una rinnovata consapevolezza della forma, e la coltivazione di un nuovo senso della natura, rappresenta un ponte tra due grandi orizzonti culturali, che per convenzione siamo soliti chiamare “Romanico” e “Gotico”. In questa prospettiva l’anno 1200 è una data di riferimento tanto significativa da aver addirittura dato il nome a un grande movimento formale di nobile naturalismo anticheggiante, il cosiddetto “stile 1200”, ovvero “stile internazionale all’antica”, che media tra il Romanico che non è più e il Gotico che non è ancora. Una grande storia europea, costellata di oreficerie e sculture monumentali, che unifica l’Île-de-France e l’Inghilterra, i corsi del Reno e della Mosa, e avvicina il Nord e il Mediterraneo nella luce crepuscolare di Bisanzio. Una storia a cui le Marche e l’Umbria partecipano a titolo pieno, in forme peculiari e originali.

Il magnifico *Crocifisso* di Matelica, capolavoro rimasto intatto in un palazzo gravemente ferito dal sisma, è opera emblematica del contributo italiano a un processo che non si esaurisce nei cantieri delle cattedrali francesi o nelle officine di orafi e smaltatori mosani, ma conosce una grande varietà di accenti meridionali che si manifestano in forme peculiari e propositive anche in quelle regioni – come Toscana, Umbria, Marche e Abruzzo – cui tradizionalmente si attribuisce un’autoctonia pressoché impermeabile da stimoli allogeni e forte soprattutto nel campo della scultura in legno policromo: troppo spesso percepita come un’arte di seconda fascia, ma soprattutto come una sorta di artigianato autoreferenziale (e anche un po’ fuori tempo), laddove è proprio l’arte del legno a ispirare e quasi calamitare l’incontro delle arti, e una sorta di loro tenzone. Ed è proprio l’attenta calibrazione raccolta e diffusa dal legno a dar la misura della capacità di queste contrade di dialogare con un orizzonte ampio, rilanciando a loro volta propri modelli; e dunque di raccontare una storia che solo le opere d’arte possono raccontare.

Costruire un racconto per immagini intorno al *Cristo* di Sant’Eutizio è sembrato così doppiamente opportuno: per ragioni interne alla storia dell’arte, certo. Ma anche e soprattutto per motivazioni politiche, nella migliore accezione aristotelica del termine: perché davvero un’opera come questa può rappresentare il simbolo di una resistenza alle catastrofi, e di una volontà di rinascita, maturate entrambe attraverso la coscienza del patrimonio culturale. Una coscienza senza la quale non solo una piccola comunità, ma la nazione stessa non può avere un futuro. La ricostruzione morale, materiale, economica e sociale di queste terre devastate deve essere nutrita necessariamente dalla cultura, ed è questo l’assunto civile che la mostra vorrebbe argomentare e dimostrare. Occuparsi di scultura medievale in questi frangenti non è dunque uno sfizio da professori sfaccendati, ma un imperativo morale da cittadini. Il patrimonio culturale non serve solo ad allietare la domenica della vita o a garantire una mera valorizzazione monetaria, ma deve essere percepito e coltivato come nutrimento fondamentale e quotidiano di una comunità, e insieme come fattore di

cittadinanza, di resurrezione e di sviluppo. Un patrimonio che ci aiuta a comprendere come un qualsiasi paesaggio culturale si definisca nel confronto dialettico con gli altri, perché nulla è dato una volta per tutte e le forme, come avrebbe detto Henri Focillon, sono in continua trasformazione. E lo sono per corrispondere alla visione del mondo dei loro artefici, che non è mai meramente statica, ma incarna un ideale di dinamismo anche quando sembra resistere alle innovazioni. In realtà ogni paesaggio segue un suo tempo e suoi percorsi di crescita e di sviluppo, ma non è mai indipendente da tutti gli altri. Questo vale senz'altro per le Marche, una regione plurale che soprattutto in certi frangenti della sua storia – e in particolare in alcuni decenni di quel che noi chiamiamo Medioevo – ha mostrato di saper dialogare con l'Europa³.

Lo aveva inteso lucidamente Guido Piovene durante quel *Viaggio in Italia* che costituisce uno straordinario e acutissimo documento di un Paese che negli anni cinquanta del Novecento stava rapidamente cambiando, e al tempo stesso una mappa preziosa per orientarci nell'Italia di oggi con il filtro di uno sguardo ormai storicizzato ma per questo molto efficace (non fosse altro perché ci solleva dalla dittatura del presente). La sua ricognizione delle Marche si apre infatti così: “ogni marchigiano colto usa mettere in guardia contro la tentazione di vedere le Marche come un tutto uniforme. Le Marche sono un plurale. [...] In uno spazio così breve anche la lingua muta, e ha impronte romagnole, toscane, umbre, abruzzesi secondo i luoghi. Tanti diversi spiriti e influenze, palesi anche nel paesaggio, sembrano distillarsi e compenetrarsi nel tratto più centrale, in cui sorgono Macerata, Recanati, Loreto, Camerino. [...] Ma per quanto ne accolgano i riverberi, le Marche non somigliano veramente né alla Toscana, né alla Romagna, e neppure all'Abruzzo, o all'Umbria”⁴. Pluralità significa anche capillarità. Non si può dire di aver abbracciato le Marche senza una pur minima cognizione dei suoi centri più appartati (percepiti così da noi, laddove non lo erano nel Medioevo e in genere neanche durante gli antichi regimi). Proprio a Visso, oggi devastato e spopolato dal terremoto, ma allora “perfetto e conservatissimo borgo quattro e



2. Scultore aretino, *Crocifisso*, 1170-1180 circa. Arezzo, Museo Diocesano

cinquecentesco [...] si vede quanto è difficile la conoscenza dell'Italia, se occorre spingersi fino in queste vallate per imbattersi in una delle sue meraviglie”⁵.

Nuovi sguardi sullo “stile 1200”

Ma la mostra vuole essere anche un atto critico di storia dell'arte, che prova a spiegare perché intorno al 1200, tra Umbria e Marche, il linguaggio figurativo si trasforma così sensibilmente verso un naturalismo di grande potenza plastica. E perché l'arte-guida, in questo tempo e in questi luoghi, sia la scultura in legno policromo, protagonista che schiaccia una scultura monumentale più debole: quasi inesistente nelle Marche, e invero più nobilmente caratterizzata soprattutto a Spoleto e nel suo territorio, da San Felice di Narco a San Pietro, con il corollario dei rosoni. Quell'arte-guida propone invero un concerto tra le arti, ponendosi come crocevia tra scultura, pittura, oreficeria. A guidare il progetto è soprattutto la convinzione che



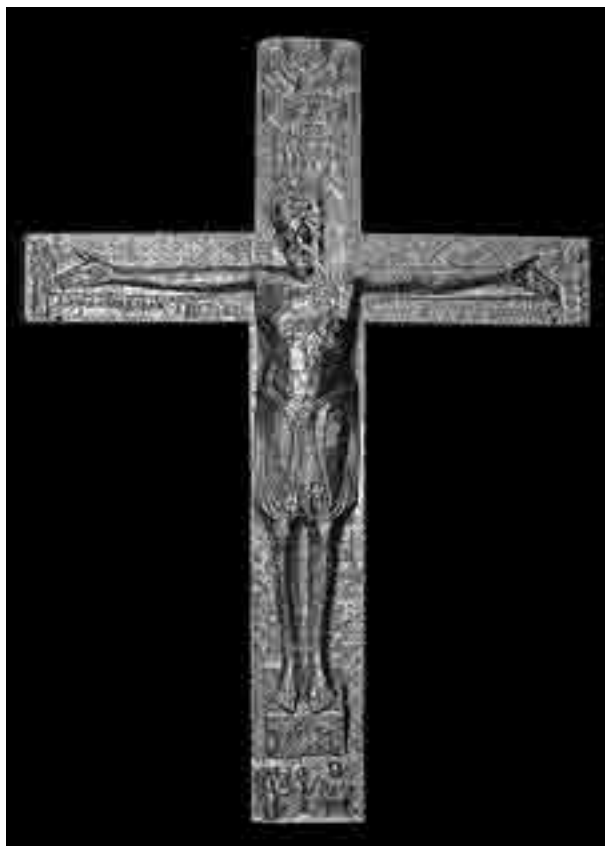
3. Scultore toscano di ispirazione antelamica, *Crocifisso*, 1210-1220. Scandicci, San Vincenzo a Torri

4. Scultore e orafo lombardi, *Crocifisso*, 1170-1180 circa. Casale Monferrato, cattedrale di Sant'Evasio

le opere d'arte non parlino soltanto di se stesse e dunque non siano solo una gioia per gli occhi; ma parlino soprattutto degli uomini che le hanno volute, fabbricate e vissute, e dunque rappresentino un contributo insostituibile alla formazione di una civiltà, che a sua volta si esprime attraverso le loro forme. Al netto di una dispersione dei materiali su cui si è più volte ragionato⁶, la civiltà di questi territori si racconta anche attraverso la qualità del suo patrimonio diffuso, soprattutto medievale, ed è per questo che abbiamo voluto chiarire il concetto fin dal titolo.

Il Cristo trionfante, rappresentato vivo sulla croce e vittorioso sulla morte, è l'immagine centrale e paradigmatica di una cultura che esaltando questa iconografia persegue un rinnovamento formale che troverà un suo paradigma proprio nell'abbandono dell'iconografia del Cristo vivo in favore del morente e del depresso, quest'ultimo in relazione con veri "teatri di

statue" che guadagnano definitivamente uno spazio tridimensionale. Crocifissi monumentali e Madonne in trono col Bambino dialogano così con tavole dipinte e oreficerie per ricomporre un tessuto dinamico e sorprendente. La mostra dedica attenzioni particolari alle Marche, ma vive del confronto con altri contesti d'elezione. E in questa prospettiva il *Crocifisso* del Museo Piersanti è una sorta di chiave privilegiata per comprendere il trapasso da una statuaria percepita come oreficeria monumentale a una scultura che guida modernamente le altre arti. Se un buon serbatoio per la mostra si è rivelato il territorio, rappresentato da alcune opere di non facile accesso, un punto di forza vorrebbe essere la comparazione con alcuni prestiti importanti (come i crocifissi di Casale e Genova, o lo smalto limosino da Torino) che restituiscono ulteriore misura e testimonianza della grande apertura culturale dello spazio umbro-marchigiano intorno al 1200.



5. Orafo lombardo, *Crocifisso*, inizio dell'XI secolo.
Vercelli, cattedrale di Sant'Eusebio



6. Scultore emiliano, *Crocifisso*, 1200 circa, particolare.
Forlì, cattedrale di Santa Croce

Non possiamo ovviamente ignorare (tanto da richiamarla nel titolo) *The Year 1200*: una rassegna vasta e memorabile che nel 1970, al Metropolitan Museum di New York, pose il tema del grande linguaggio aulico che attraversa ampie contrade dell'Europa occidentale a cavallo tra i due secoli⁷. Certo, del problema si discuteva da anni, ma fu quella la prima occasione in cui questi aspetti vennero messi a fuoco in una rassegna internazionale di grande respiro, terzo e ultimo ideale scomparto di un trittico che si era aperto con la mostra di Barcellona e Santiago de Compostela dedicata all'arte romanica (1961) ed era proseguito a Parigi con la non meno vasta ricognizione dell'Europa gotica (1968). La mostra di New York, incentrata sull'area franco-settentrionale e mosano-renana, ma con significativi contributi inglesi e tedeschi, evidenziò tuttavia anche la difficoltà di restituire criticamente un mondo molto sfaccettato, in cui le penisole iberica e italiana parevano

allineate sul tempo e i modi di un'altra Europa. E anche la problematicità di una periodizzazione che di fatto tendeva a spaziare dal 1160 al 1230 almeno, inglobando fenomeni non sempre riconducibili, per intenderci, a quel filone di scultura monumentale classicista che salda Laon, Notre-Dame a Parigi e Chartres, e al flusso più nobilmente aulico dell'oreficeria mosana che si apre attorno al nome di Nicola da Verdun.

Non solo per mera assonanza, dobbiamo tuttavia evocare anche *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, l'importante mostra bolognese del 2000 curata da Eugenio Riccomini e Massimo Medica (con la collaborazione del compianto Stefano Tumidei nel catalogo), peraltro incentrata in misura larga sulla pittura; e ancora analoghe e più recenti riflessioni maturate in terra francese, come la mostra *Una renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250* (Saint Omer e Parigi, 2013), invece molto orientata sulle arti



7. Scultore lombardo (?), *Crocifisso*, 1190-1200 circa, particolare. Asciano, castello di Gallico, collezione Salini

8. Scultore umbro o marchigiano, *Crocifisso*, 1200 circa. Ancona, chiesa di San Pellegrino degli Scalzi

preziose; ovvero *Strasbourg 1200-1230. La révolution gothique* (Strasburgo, 2015-2016) che ha evidenziato come proprio sul grande cantiere alsaziano, nel terzo decennio del Duecento, prenda corpo una scultura nuova che sublima il grafismo classicheggiante dello “stile 1200”, riqualifica totalmente un’architettura ancora tardo-romantica e si propone come alternativa a quel che si cominciava allora a vedere ad Amiens e a Reims. Il paragone tra Francia e Italia, ma con deciso salto in avanti, è stato viceversa al centro della mostra *D’or et d’ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne 1250-1320* (Lens, 2015)⁸.

Il dossier aperto ora al Museo Piersanti non vuole rivaleggiare con imprese nate in contesti molto diversi e sostenute da altri mezzi: ma come quelle tende a percorrere una via maestra degli studi medievistici internazionali, e a far fruttare ricerche da tempo intraprese. La novità della proposta consiste nel fatto che

il caso umbro e marchigiano non è stato finora messo adeguatamente a fuoco in questa prospettiva⁹, né tanto meno attraverso una mostra: e a maggior ragione in un Paese come il nostro, dove le esposizioni d’arte medievale sono complessivamente piuttosto rare. Non una mostra d’occasione, dunque. Ma una mostra che vuole rispondere a un’occasione catastrofica – il terremoto, con quel che ne è disceso – con strumenti culturali.

Questa via è costellata di molte pietre miliari, cui di volta in volta renderemo merito. Ma ci par giusto e doveroso – anche per le implicazioni metodologiche – evidenziarne subito alcune, prendendola da lontano. Géza de Francovich è stato sicuramente tra i primi motori di questo percorso, concentrando l’attenzione degli studi (e della tutela) su un’arte del legno cui lo stesso Pietro Toesca, pur citando con intelligenza diverse opere capitali, non aveva dedicato

grande considerazione; allo stesso modo, il volume di Enzo Carli sulla scultura lignea italiana è una pietra di paragone ineludibile per la volontà di lanciare uno sguardo unitario su fenomeni in realtà estremamente articolati che nel 1960 ancora stentavano a imporsi anche nella loro realtà quantitativa¹⁰. Proprio la necessità di rileggere criticamente Carli e Francovich, approfondendo l'indagine sui contesti regionali, ha ispirato le molte indagini mirate che negli ultimi decenni hanno fatto della scultura lignea medievale e rinascimentale non più una terra incognita, ma anzi un mezzo espressivo venuto quasi di gran moda¹¹. Ma c'è una terza pietra miliare da non dimenticare, la cui perdita è una ferita ancor aperta poiché ci ha lasciati il 18 aprile 2018 a novantaquattro anni. Willibald Sauerländer aveva dedicato grandi attenzioni alla scultura medievale, e soprattutto a quella di Francia tra XII e XIII secolo, cogliendo con grande acutezza relazioni tra le arti e nessi internazionali. Questa mostra è dedicata idealmente a lui, perché dopo di lui la scultura gotica francese (e a cascata quella europea) non è stata più la stessa¹².

Un crocifisso modello

Rispetto ai crocifissi monumentali che segnano il paesaggio appenninico, e soprattutto marchigiano, nell'autunno del XII secolo, il *Crocifisso* di Matelica è al tempo stesso vicino e lontano. La distanza riguarda l'impossibilità di trovarne un termine di paragone davvero pertinente, specie per la particolare configurazione del perizoma, con una sorta di cinturone fermato da un nodo a gassa appiattita che incontra un bel confronto giusto in opere bronzee di piccolo formato a loro volta non facili da collocare nel tempo e nello spazio, come la croce del Musée Unterlinden di Colmar (Delpriori, *infra*) che comunque ben può essere opera renana. La vicinanza concerne l'impostazione generale della figura, solidamente centrata sulla croce anche perché viva e vittoriosa sulla morte, anche quando non è coronata, che attribuisce un'indiscussa aria di famiglia a diversi testimoni sull'orizzonte marchigiano, tutti databili tra XII e XIII secolo, anche quando le somiglianze non sono puntuali: come, insomma, se ci si trovasse di fronte a variazioni



9. Scultore marchigiano, *Crocifisso*, seconda metà del XII secolo. Esanatoglia, chiesa di San Martino

sullo stesso tema, previste e legittimate dal sistema. Così potremmo trovare nel venerato *Crocifisso* di Numana (ill. 1) una versione meno severa del *Cristo* di Sant'Eutizio, in cui un potenziale dinamismo vibrante è delineato dalle pieghe del perizoma come soprattutto dal suo risvolto ridondante, efficace nel raddolcire nodi che a Matelica paiono quasi astratti. Ma un compagno ideale del nostro paradigma è lo splendido *Crocifisso* della cattedrale di Camerino, purtroppo non concesso in prestito malgrado la necessità quasi fisiologica della sua presenza in mostra, e non solo per ragioni di contiguità territoriale. Esso incarna infatti un modo di interpretare il tema del *Triumphans* che declina un vero e proprio modello, questa volta tutt'altro che privo di riscontri: lo caratterizzano una leggera inclinazione della testa, che introduce accenti di malinconia nella vittoria sulla morte; una differente postura delle braccia, che disegnano una sorta di arcata (sicché le mani sono inchiodate all'incirca all'altezza della testa, e non delle



10. Scultore campano, *Crocifisso*, metà del XII secolo. Mirabella Eclano, collegiata di Santa Maria Maggiore

11. Scultore della Toscana meridionale (?), *Crocifisso*, fine del XII secolo. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo



spalle); un torso più inciso che scolpito, bisognoso di una veste pittorica tutt'altro che accessoria; e un ampio e lungo perizoma a gonnellino, con larghe pieghe quasi inamidate e un drappeggio con ampia ricaduta centrale. Si tratta di formule non certo esclusive di questa latitudine, se è vero che un confronto molto pertinente al *Cristo* di Camerino si ritrova sull'Appennino toско-emiliano a Camaggiore, non lungi da Firenzuola, impressionante anche per il bel riscontro della policromia, specie sul volto e sulla lunga capigliatura, trattata come una calotta¹³; e se il medesimo impianto sottende, pur con varietà di esiti legata anche allo scalare della cronologia, i tre crocifissi del Museo Diocesano di Arezzo, che dovrebbero provenire dall'antico complesso episcopale sul colle di Pionta¹⁴. In questo caso il confronto più pertinente è con il più antico, databile al 1170-1180 (ill. 2); ma a ben guardare anche gli altri due, ormai sul 1200 e oltre, non fanno che aggiornare

con più convinto afflato naturalistico uno schema che troverà verso il 1220, ancora in Toscana ma in area fiorentina, un ideale culmine (anche in senso qualitativo) nel *Crocifisso* di San Vincenzo a Torri presso Scandicci (ill. 3), che si mostra conoscere anche della rinnovata scultura lapidea di Benedetto Antelami e del suo seguito¹⁵.

Ma la severità quasi bronzea del *Cristo* di Matelica (al netto di una policromia originale per noi sconosciuta) induce a guardare anche verso altre regioni e altri materiali. Per esempio, la Lombardia, dove pure la rarefazione delle sculture lignee anteriori al 1300 è tale da non incoraggiare valutazioni troppo perentorie¹⁶: ma dove, a voler considerare la regione in senso medievale e dunque non i moderni confini amministrativi, e soprattutto a voler guardare anche crocifissi che vivono non di solo legno, è possibile trovare materiali accattivanti per comparazioni ancora una volta non puntuali, ma culturalmente molto pertinenti.

Già Luigi Serra – seguito poi, tra gli altri, da Géza de Francovich – aveva accostato l'esemplare di Matelica a quello del duomo di Sant'Evasio a Casale Monferato (ill. 4): giuntovi però nel 1404 come preda bellica dalla cattedrale di San Pietro ad Alessandria¹⁷. A rendere avvincente ma al tempo steso problematico il confronto è notoriamente la tecnica esecutiva del *Cristo* di Casale, che è sì una scultura lignea, ma rivestita di lamine d'argento e di rame dorato per simulare un pezzo di oreficeria monumentale come i celebri crocifissi ottoniani della badessa Raingarda in San Michele a Pavia e del vescovo Leone nella cattedrale di Sant'Eusebio a Vercelli (ill. 5), entrambi realizzati con tecniche propriamente orafe¹⁸. Con questi eletti esemplari il *Crocifisso* di Casale non può certo condividere la cronologia: esso è stato concepito per la cattedrale di una città che non esisteva prima del 1168, ma viene rapidamente fondata e organizzata (quindi, è da credere, anche nel suo corredo di immagini di culto) in funzione anti imperiale prendendo il nome da papa Alessandro III, sicché il Cristo monumentale non può datarsi prima del 1170-1175. Ma sono anche tecnica e linguaggio a distanziarsi da quei prototipi a cavallo dell'anno Mille con cui esso intendeva rivaleggiare: il primato dell'oreficeria è messo in discussione dall'avanzata prepotente di una statuaria lignea che certo prende già corpo e anima nel mondo ottoniano, e a lungo rivolge una sorta di omaggio deferente alle arti del metallo; ma quell'antico classicismo "imperiale" è adesso rivisitato da una concezione più "romanza" della forma, la cui severità si nutre di astrazioni, asimmetrie e semplificazioni. Vale per l'anatomia di Gesù come per il trattamento geometrizzante del perizoma con grande nodo centrale, che disegna ricadute aperte dal profilo poligonale. Certo nessuno, almeno in età contemporanea, ha mai sollevato le lamine che ricoprono il massello. Dunque non sappiamo dire quanto sia rifinito; poiché, del resto, l'argento si è ritirato e increspato a seguito dei movimenti del legno, conferendo a torso e volto, soprattutto, un aspetto raggrinzito e quasi disidratato, vien da pensare che entrambi dovessero apparire in origine ben altrimenti levigati e stonati, rafforzando una similitudine con Matelica che certo non manca di plausibilità; e che ancora può chiamare in causa, a voler allargare le comparazioni, il



12. Scultore campano, *Crocifisso*, fine del XII secolo. Napoli, cattedrale

Crocifisso ligneo di San Savino a Piacenza, da sempre riscontro coerente per Casale¹⁹; e quello, ormai databile verso il 1200, della cattedrale di Forlì²⁰, che par davvero incarnare una sorta di ammorbidimento in chiave classicista del rigore frontale casalese e matelicese. Invece una sorta di mediazione tra Casale e Matelica, nel senso che sembra prendere qualcosa da entrambi, e magari qualche anno più tardi, è il bell'esemplare della collezione Salini. La sintesi di entrambi i modelli è evidente soprattutto nel perizoma, mentre l'inclinazione leggera della testa ripropone un cenno di patetismo che ricorda la soluzione di Camerino (ill. 7). Qui, però, come a Casale, Matelica e nei *Trionfanti* in senso stretto, la testa rimane nettamente più in alto delle mani. Succede anche in San Pellegrino degli Scalzi ad Ancona (ill. 8), forse già nel primo Duecento, dove il perizoma assume una configurazione completamente diversa, fasciante e pieghettata, già presaga di quella che diventerà prevalente nella tipologia dei *Deposti* con l'aggiunta di uno spacco. Il *Cristo* di Ancona, nel rispetto di una iconografia potente e ancora vincente (ma destinata a vita breve) è impreziosito da una croce sagomata con canti potenziati e stretti tabelloni,



13. Scultore toscano (?), *Crocifisso*, 1200 circa.
Certaldo, chiesa dei Santi Jacopo e Filippo (da Petrognano)

che suggerisce come la funzione svolta dalla pittura vi fosse tutt'altro che ancillare.

Sembra dunque ragionevole guardare a Matelica attraverso il filtro della Lombardia, sull'onda lunga di modelli archetipici elaborati negli *ateliers* di epoca ottoniana. Che questi modelli, di cui può essere testimone didatticamente efficace un oggetto pur tormentato come il *Crocifisso* del Museo di Sant'Agostino a Genova (cat. 3) potessero incontrare diffusione e favore ben oltre la pianura Padana credo possa venire implicitamente confermato da un esemplare dai caratteri indubbiamente arcaici come quello di San Nicolò a Esanatoglia (ill. 9). Naturalmente questo arcaismo può essere indizio di cronologia alta come pure di attardamento, nell'interpretazione di uno scultore non propriamente di prima grandezza. Ma credo meriti riconsiderare la possibilità di una datazione anteriore a Matelica, come potrebbero suggerire l'articolazione della cintura, con nodo complicato

e doppia ricaduta (che ricorda sia il *Crocifisso* di Genova che quello tunicato di Sondalo); la piegatura delle braccia; e ancora la posizione del pollice, molto ribassato benché non decisamente piegato come a Genova.

Modelli sulla dorsale, dalla Toscana alla Campania

Certo, quanto a frontalità d'impianto il *Cristo* di Matelica trova un compagno di strada di rara bellezza nel *Crocifisso* di Santa Maria Maggiore a Mirabella Eclano²¹, a sua volta singolare per ulteriori peculiarità che inducono a confronti con la scultura bronzea di piccolo formato (ill. 10): a cominciare dal grande nodo sul perizoma con lembi divaricati e rigidi, come succede in parecchie croci astili (per esempio in quella nel Museo Diocesano di Pistoia). Due opere che non avranno fratelli, ma molti consanguinei. Si può allora sostenere che almeno dalla metà del XII secolo l'Italia fosse pervasa da un'omogeneità culturale che poteva saldare la Lombardia alla Campania attraverso il filtro di Toscana e Marche? Se è bene astenersi da generalizzazioni che possono venire legittimate da una forte casualità delle sopravvivenze, sembra peraltro che stia delineandosi un modello interpretativo in cui la convenzionale partizione per scuole regionali assume una conformazione necessariamente più sfumata, per non dire indefinita, quando, poniamo, dalla scultura in pietra si passi a quella in legno (e magari in bronzo). Nondimeno certe similitudini interregionali parlano piuttosto di macroregioni; ovvero, più plausibilmente, di una circolazione spesso sorprendente di modelli e di maestranze. Per esempio, è nota da tempo la forte somiglianza tra i grandi crocifissi monumentali delle abbazie di Sant'Antimo (ill. 11) e San Salvatore sull'Amiata²², opere verosimilmente da riferire a una medesima bottega attiva in area senese nell'ultimo terzo del XII secolo, con qualche anno di distanza l'una dall'altra (fatta la tara all'aggiornamento pittorico del *Crocifisso* di San Salvatore). Molto meno si è insistito sulla similitudine tra questi perizomi così manieristicamente allungati e drappeggiati (soprattutto quello di Sant'Antimo) e un modello di perizoma che distingue una certa linea della scultura monumentale in Campania tra XII e XIII secolo, da Sant'Aniello a Caponapoli (ill. 12) e lo stesso duomo



14. Scultore toscano (?), *Crocifisso*, 1200 circa, particolare. Certaldo, chiesa dei Santi Jacopo e Filippo



15. Pittore lucchese (?), *Volto di Cristo*, 1200 circa, particolare della *Croce di Guglielmo*, 1138. Sarzana, cattedrale di Santa Maria Assunta

di Napoli, al duomo di Aversa²³. E nemmeno sulla flessione delle gambe, che in entrambi i gruppi conferisce al *Crocifisso* un dinamico effetto di “linea serpentinata”. Più che contatti diretti tra officine toscane e campane, si può forse immaginare una mediazione di modelli grafici o (soprattutto) metallici. Gli stessi regolari riccioli della barba del *Crocifisso* di San Lorenzo Nuovo a Bolsena danno piuttosto l'impressione di aver tradotto nel legno un modello di bronzo o d'argento, come un busto reliquiario, facendone come sentire il rilievo tagliente.

La suggestione dell'oreficeria e della toreutica può essere una via interpretativa utile a dar conto di un capolavoro altrimenti inspiegabile come il *Crocifisso* ora issato sopra l'altar maggiore della parrocchiale di Certaldo, a sud di Firenze, ma proveniente dal non lontano villaggio di Petrognano (ill. 13): uno dei borghi raccolti intorno alla città perduta di Semifonte, rivale ricca e temibile di Firenze, che nel 1202 la rase al suolo e più non la ricostruì²⁴. Molto seducente sarebbe poter

ambientare questo *Cristo* così atipico in una chiesa di Semifonte, e a una data così alta che sembra confliggere con un naturalismo anticheggiante davvero insolito per un'effigie lignea di questo periodo. Ma proprio l'estrema delicatezza di passaggi, evidente tanto nell'anatomia naturalistica come nella morbidezza di un perizoma quasi bagnato (dove il nodo complicato sembra lo scioglimento di quello a Matelica) permette un confronto più col lavoro degli orafi che con quello degli scultori, mentre la sua non meno raffinata policromia, evidentemente concertata con lo scultore, permette un avvicinamento all'arte del maestro che intorno al 1200 aggiorna volto e torso di Cristo nella famosa croce dipinta nel 1138 da Guglielmo a Sarzana²⁵. La comparazione è calzante soprattutto nel trattamento della barba, resa con tocchi brevi a dar idea della peluria fine (ill. 14, 15). Se una cronologia circa 1200 attende ulteriori conferme (ma credo sia un'ipotesi di lavoro entusiasmante), in questa chiave il *Cristo* di Certaldo è l'opera lignea più vicina al linguaggio e



16. Scultore e orafo lombardi, *Crocifisso*, 1170-1180 circa, particolare. Casale Monferrato, cattedrale di Sant'Evasio

17. Orafo lombardo, *Coperta dell'Evangelario di Novara*, primo terzo del XII secolo, particolare. Parigi, Musée de Cluny



allo spirito delle più classicheggianti oreficerie che illustrano lo "stile 1200". Esso mostra come il confronto tra legno e arti sontuarie si è rimodulato nel senso di una competizione che non sia mera simulazione. Stavolta la scultura non mira più a sembrare l'oreficeria che non è, coprendosi di oro e d'argento e aggiungendovi magari pietre e gemme, ma mutua dall'oreficeria il senso stesso della forma, insieme a una sensibilità plastica, lontana da ogni stereometria, che implica un ritrovato rapporto con la pittura.

Sculture come oreficerie e oreficerie come sculture

Si tratta di un tema centrale nei decenni a cavaliere del fatidico 1200, e proprio il confronto tra Casale e Matelica può risultare illuminante. Il *Crocifisso* di Sant'Evasio mira palesemente ai grandi precedenti ottoniani²⁶, smarcandosene però con il ricorso al legno:

come a dichiarare che non è più tempo di vere oreficerie monumentali, l'arte-guida è diventata la scultura ma non è ancora abbastanza emancipata, ovvero sicura di sé, per rinunciare al rivestimento, reale o simulato, dei metalli preziosi. Tant'è vero che l'effigie casalese, nei passaggi più incisivamente sbalzati come nel perizoma, mostra di dialogare anche con oreficerie in senso stretto, come la coperta dell'evangelario di Novara al Musée de Cluny, di cui condivide alcuni peculiari grafismi²⁷ (ill. 16, 17); e, soprattutto, è corredata da numerosi quarzi e vetri colorati (forse un tempo vi erano anche pietre dure e preziose) che rinsaldano questo rapporto con le arti sontuarie e rilanciano una centralità delle gemme che asseconda e accompagna le grandi metamorfosi formali nell'Europa del tardo XII secolo (e già la croce del Museo di Sant'Agostino simulava gemme con la pastiglia e il colore). Un bel riscontro viene dall'estremo Nord, perché addirittura

in Svezia (per esempio a Hemse o Alskog nel Gotland) (ill. 18) capita di imbattersi in crocifissi monumentali dell'ultimo terzo del secolo inchiodati a croci lignee che simulano le gemme, e corredati di una corona regale con tanto di pietre anche quando sono rappresentati in sofferenza (e vale la pena evidenziare quanto essi risentano dell'influenza della coeva scultura lignea di area renana)²⁸.

Il classicismo ritrovato si accorda infatti con una centralità non meno salda, non meno plastica e non meno propositiva sul piano monumentale, attribuita alle pietre, intagliate o meno, nel senso che i due aspetti risultano complementari e addirittura simbiotici. Al punto che quando lo stile all'antica, dopo il 1220, cede gradualmente il campo ad altre risoluzioni linguistiche, anche le gemme perdono quel rango. L'Occidente medievale conosceva certo da tempo un uso della pietra che non fosse confinato a oggetti di piccolo formato: basti pensare a quel che sarebbe la *Santa Fede* di Conques senza il suo manto di pietre, laddove essa partecipa della natura dell'oreficeria e della scultura. Ma l'operazione compiuta da Nicola da Verdun nella *Cassa dei magi* a Colonia, dove centinaia di gemme, in maggioranza intagli classici, si distribuiscono tra le strepitose figure all'antica (ill. 19), è un manifesto di poetica e di creatività proprio perché avviene nel campo dei reliquiari e degli arredi liturgici, che ambiscono alla scala grande sia attraverso le peculiarità del linguaggio figurativo – per cui le figure sono come le statue che si facevano nelle cattedrali e anche meglio – sia evidenziando quanto “plastiche” siano quelle gemme. La Cassa non è fatta di sole pietre: ma tanto le pietre quanto le figure servono a ricercare nell'antico le radici di un nuovo codice figurativo (e, su un altro versante, a sostenere l'ideologia imperiale dei committenti).

Merita inoltre rilevare che in qualche caso, ancora entro la prima metà del XII secolo, il *Crocifisso* monumentale in legno è stato concepito come un rilievo, e al tempo stesso come un derivato della scultura in metallo o in pietra. Ne fa fede l'eccentrico esemplare in San Francesco a Bassano del Grappa²⁹, in cui la figura, ispirata a modelli postwiligelmicici (e soprattutto cremonesi), è scolpita nello stesso massello da cui è ricavato il braccio verticale della croce (ill. 20).



18. Scultore svedese, *Crocifisso*, 1170-1180. Hemse, Gotland, chiesa luterana

Un Crocifisso di grandi dimensioni non è necessariamente una statua: può essere addirittura una sorta di pittura a tre dimensioni connotata da un rilievo basso, dove la parte plastica è questione di spessori più che di sborzature volumetriche, come ben si coglie nella croce di San Michele in Foro a Lucca, databile nel quinto decennio del secolo. Il processo per cui l'immagine grandiosa di Gesù crocifisso diventa una statua non è dunque rapido né lineare, e tende anzi a raggiungere una certa compiutezza proprio negli anni del *Cristo* di Matelica.

A quanto vediamo (proprio perché non sappiamo nulla della policromia più antica), il senso di severità ultraterrena è qui perseguito esclusivamente con mezzi scultorei e pittorici, rinunciando a un rivestimento metallico o anche solo a simularlo col colore. Certo, non possiamo escludere che nella sua prima edizione anche il *Cristo* di Sant'Eutizio fosse coperto di lamine.



19. Nicola da Verdun, *Adorazione dei magi*, 1200 circa, particolare della *Cassa dei re magi*. Colonia, cattedrale

Sembra che così sia stato, alla luce di quanto emerso dai restauri, per il più antico dei crocifissi aretini, che sarebbe poi stato incamottato e ridipinto nell'inoltrato Duecento, con significativo cambio di passo e di gusto³⁰. Ma in mancanza di riscontri non è inverosimile credere che a Matelica fosse protagonista il colore pittorico, e non quello metallico. Sta di fatto che la grande croce trionfale si evolve tra XII e XIII secolo in forme sempre più scultoree e grandiose che originano non di rado veri e propri gruppi plastici sulle travi d'arco e sui tramezzi, ma nasce da esperimenti sontuosi che generano prototipi di eccellenza³¹. Ciò vale anche per il presumibile modello remoto e ideale del *Crocifisso* casalese, il grande *Crocifisso* carolingio di San Pietro a Roma, che conosciamo soprattutto attraverso una copia cinquecentesca³². La cattedrale dedicata a San Pietro di una città che portava il nome del pontefice (Alessandria, appunto) poteva ben dotarsi, per ragioni culturali e ideologiche, di un'immagine-guida che alludesse alla croce romana, anche evitandone una riproduzione puntuale: bastava evocare l'archetipo attraverso l'uso del materiale, la frontalità dell'impianto e magari qualche dettaglio non proprio irrilevante, come l'organizzazione del perizoma. La volontà di replicare il modello petrino deve aver ispirato due crocifissi napoletani da sempre ritenuti singolari e spazzanti



20. Scultore emiliano (?), *Crocifisso*, metà del XII secolo. Bassano del Grappa, chiesa di San Francesco

anche per via di uno stile impregnato di arcaismo che invece potrebbe intendersi come un tentativo di avvicinarsi al modello rendendolo riconoscibile (sempre che anche in questo caso non fossero in origine rivestiti di lamine). Mi riferisco a quelli di San Giovanni Maggiore (rubato nel 1977) e San Giorgio Maggiore, dove è sintomatico che in entrambi i casi il corpo di Cristo sia solidale con le assi della croce³³.

Possono allora anche i crocifissi di Matelica, Numana, Ancona essere intesi come evocazioni allusive, ovvero copie figurate alla maniera medievale, del *Crocifisso* di San Pietro? Difficile credere che ogni volta che veniva scolpito un *Triumphans* si volesse intenzionalmente copiare lo stesso modello romano, per quanto illustre e prestigioso fosse. Più verosimile pensare a una rete di mediazioni, per cui a essere riprodotto era non già l'archetipo, ma le versioni e le interpretazioni che nel frattempo ne erano state date, facendo ovviamente i conti con l'aggiornamento formale. Oltretutto bisogna mettere in conto che esistessero anche fuori Roma (non solo a Pavia e Vercelli) crocifissi monumentali e preziosi molto antichi e venerabili, che potevano suscitare emulazioni e citazioni, ovvero traduzioni in altre lingue figurative. Nell'area lombardo-piemontese si hanno ancora attestazioni documentarie (ma nemmeno un frammento) per

Novara e Alba³⁴, mentre a Lucca la cosiddetta “croce blu” della cattedrale di San Martino può interpretarsi, con qualche cautela, come la citazione ottocentesca, in legno, di una croce metallica a rilievo³⁵. La mediazione, peraltro, non vale solo nella scala grande: mi piace pensare così che la superba croce del Sacro Tesoro di Assisi (ill. 21) riflettesse a suo modo (fin nella definizione del perizoma) l'autorevolezza di quel modello romano³⁶.

Sculture in miniatura

Le arti del metallo ispirano dunque formule che pittura e scultura traducono nella scala grande, ma a loro volta riprendono nel minimo formato certe soluzioni statuarie. Sarà difficile, e forse anche un po' ozioso, stabilire di volta in volta se il travaso di idee sia partito dalle arti monumentali o da quelle sontuarie: di fatto il travaso esiste, perché le opere, e a maggior ragione in questa fase della civiltà occidentale, si guardano tra loro ben oltre le competenze professionali dei loro artefici. Croci astili come quelle di Certaldo, Cortona e Fabriano che abbiamo qui radunate (cat. 14, 15, 16) sono ideali compagne di viaggio di crocifissi come quello di Camerino, perché ne ripropongono l'impianto della figura come le peculiarità del perizoma. In entrambi i formati, quello monumentale e quello processionale, si condivide una medesima idea di Crocifisso; ma il formato piccolo ha il vantaggio di far viaggiare più agevolmente questa idea. Le consonanze non si limitano peraltro alla mera iconografia dell'*applique*. Le parti incise alludono concettualmente alle parti dipinte delle croci, come canti e tabelloni, mentre gli stessi accessori possono richiamare soluzioni attestate nella scala grande. La croce di Cortona, per esempio, ha un caratteristico suppedaneo in forma di protome che richiama il Golgota (cioè, il cranio) ma ha un aspetto grottesco, come da maschera demoniaca su cui trionfa il sacrificio di Gesù. Una soluzione pressoché identica si trova nel grande *Crocifisso* ligneo della collegiata di Innichen/San Candido in val Pusteria, databile verso il 1200 (ill. 22). Questo non vuol dire che lo scultore pusterese abbia imitato la croce di Cortona (perché verosimilmente più antica), ma semplicemente che le idee viaggiavano da una tecnica all'altra e da una regione all'altra.



21. Orafo umbro, *Croce astile*, ultimo quarto del XII secolo. Assisi, Museo del Tesoro di San Francesco

In verità c'è stato un tempo in cui si tendeva ad attribuire a queste croci bronzee o metalliche un'origine forestiera, come se alcuni scelti laboratori renani avessero rifornito l'Europa intera secondo una logica che potremmo definire preindustriale. Approfondire gli studi sul campo è servito invece ad accertare una densità e una capillarità di testimonianze, e insieme la specificità di alcune tipologie, che devono necessariamente presupporre una produzione locale, e dunque appenninica, pur se al momento rimane arduo localizzare le officine tra Toscana, Umbria e Marche, ferma restando una maggiore densità nella prima regione³⁷. Dobbiamo dunque abituarci a pensare a questo spazio culturale come a un'area in cui la produzione metallurgica di qualità non doveva essere irrilevante, e anzi si segnalava soprattutto in opere di piccolo formato dalla componente figurativa tutt'altro che trascurabile. Lo provano anche i turiboli (cat.



22. Scultore pusterese, *Crocifisso e dolenti*, 1200 circa.
San Candido, parrocchiale dei Santi Candido e Corbiniano

27, 28), che propongono soluzioni animalistiche e fitomorfe ora distribuite secondo la logica del tralcio abitato (e pertanto più vicine alla scultura architettonica), ora nella tipologia tutta toscana del coperchio a salienti spigolosi, che può ospitare anche piccole figure intere. Parimenti arduo è localizzare le botteghe che producevano matrici per sigilli, a loro volta notevoli veicoli di forme e modelli al di là della loro dimensione davvero miniaturistica: se infatti si tratta di lavori da incisore piuttosto che da toreuta o da scultore, è pur vero che non di rado i soggetti riprodotti al centro di clipei e mandorle, specie quando si tratta di figure isolate, denotano una significativa coscienza plastica, qualificandosi come citazioni da modelli tridimensionali di grande scala. Questo è il caso dei sigilli di Spoleto e Cortona, che sembrano citare modelli molto aggiornati di Madonna col Bambino e denotare una conoscenza di cifre decisamente allineate al classicismo internazionale dello “stile 1200”, tanto più giustificate nel sigillo di un alto

personaggio della curia papale come il cardinale Ranieri Capocci; ma il discorso può valere anche per due matrici concepite per centri più defilati come il bel cavaliere di Castel Sant’Onesto e soprattutto il leone rampante di Matelica, che esibisce un vigore neoantico quasi sempre ignoto alla scultura architettonica di questi territori (cat. 29). Il Duecento europeo intaglia in genere pochi cammei, e in maggioranza in ambito federiciano. Ma in compenso l’evocazione della microscultura classica è affidata proprio alla tipologia tutta medievale dei sigilli. Come la glittica, essa trascende la mera gioielleria e concorre a definire sintassi e vocabolario del nuovo “stile all’antica”, ribadendo che gli orafi avevano molto da dire agli scultori, e che proprio le gemme avevano le carte in regola per uscire dai ranghi delle microtecniche (invero mai troppo disciplinati).

Di produzione preindustriale e di esportazioni a largo raggio si deve invece parlare, e a buon diritto, per gli smalti di Limoges, abili a diffondere sull’intero Occidente medievale una cifra linguistica spesso associata a un’idea di tradizionalismo poco permeabile dalla rivoluzione naturalistica che distingue Francia settentrionale e Mosa alla fine del XII secolo, ma in realtà molto più ricettiva di come a volte la rappresentiamo. Bisogna invece riconoscere che Limoges ha molte anime, e che i suoi prodotti si organizzano in variegata famiglie: accanto a una serialità che si manifesta nel ricorso a grafismi stereotipati e *appliques* aggettanti tutte identiche, c’è spesso un’attenzione al classicismo disegnativo che favorisce una divulgazione moderata dei nuovi linguaggi anche a grande distanza. Non conosciamo l’ubicazione antica della placca che qui presentiamo, giunta a Torino attraverso percorsi collezionistici e antiquariali (cat. 18), mentre sappiamo di oreficerie limosine presenti dall’origine sul suolo italiano. La proponiamo come termine di paragone che non riguarda tanto il territorio, quanto la capacità della grande oreficeria internazionale di interpretare e rilanciare modelli aggiornati sia in termini stilistici che iconografici: in questo caso quelli di un *Patiens* in leggero *hanchement* che può aver suggerito qualcosa, come pure i dolenti finemente drappeggiati, ai pittori di croci come agli scultori dei gruppi di *Deposizione*.

Cristi tunicati come modelli alternativi

I crocifissi di Force e Amandola (cat. 7) da un lato confermano che le Marche partecipano della diffusione di un'iconografia attestata variamente in Europa, ma che con epicentri in Toscana e in Catalogna; e al tempo stesso lo fanno proponendo una peculiare variazione sul tema che a quanto sappiamo solo alle Marche appartiene. Alludo naturalmente all'iconografia del Crocifisso tunicato, che a queste latitudini conosce una versione affatto indipendente da quella celeberrima del *Volto Santo* di Lucca, di cui certo non può considerarsi una copia (almeno, non in senso letterale). In realtà anche diversi crocifissi tunicati toscani (come quello di Rocca Soraggio) copiano il modello della cattedrale di San Martino in termini molto laschi³⁸, mentre il rapporto tra l'esemplare lucchese e quello di Sansepolcro (ill. 23), al di là della discussa cronologia di quest'ultimo, che la diagnostica aveva suggerito di porre nell'VIII secolo, deve tuttora essere chiarito: la qualità sia a livello plastico che pittorico assegna una sorta di primato a Sansepolcro, che comunque la si voglia vedere ha subito un restauro nel primo XIII secolo cui si deve la sgargiante e raffinata veste pittorica, mentre a discolpa del Volto lucchese c'è da ribadire che mai è stato scientificamente restaurato. In questa circostanza sarebbe fuori luogo entrare nella questione, anche a fronte di una bibliografia oramai molto copiosa. Varrà invece la pena rilevare che il Crocifisso vestito si dichiara spesso come un supporto efficace alle prodezze di una pittura che evoca l'oreficeria, la miniatura e i tessuti di lusso; e d'altro canto come proprio l'abbigliamento possa offrire un buon terreno di comparazione con la statuaria monumentale. Sembra seguire entrambe le strade un bell'esemplare tunicato come quello di San Gimignano (cat. 6), stranamente finora poco considerato malgrado una qualità alta che da un lato invoca le raffinatezze della pittura per ammorbidire i panneggi rigidi, e dall'altro si orienta verso il naturalismo delicato e decantato dei primi gruppi di *Deposizione*.

Non per niente, tra i casi più suggestivi di sintonia tra legno e pietra, due riguardano crocifissi tunicati, nessuno dei quali è una copia puntuale del *Volto Santo*: quello del Metropolitan Museum di New York, proveniente dal Veneto, che Fulvio Zuliani ha avvicinato ai



23. Scultore e pittore toscani (?), *Volto Santo*, 1200 circa. Sansepolcro, cattedrale

resti del portale di Santa Giustina a Padova (sul 1200); e quello della cattedrale di Amiens, che Clario Di Fabio ha confrontato con la scultura del transetto meridionale della cattedrale di Strasburgo (1220-1225)³⁹. Per Amandola un confronto persuasivo in questi termini non è stato ancora avanzato, ma il bordo frastagliato delle vesti, oltre a suggerire qualche affinità con i perizomi del *Cristo* di Casale e del *Deposto* di San Severino (cat. 10), ricorda increspature proprie di certa scultura provenzale, tra Saint-Gilles-du Gard e Arles. Ciò significa non tanto accreditarne *ipso facto* una cronologia così alta, contraddetta da altre cadenze di gusto e di stile, ma rilevare come la scultura in legno, e soprattutto in area appenninica, possieda un certo talento nell'intercettare stimoli monumentali e filtrarli e decantarli anche nella lunga durata, non imitandoli mai puntualmente.

Pittura a tre dimensioni

Questa decantazione è certo legittimata anche dal contributo affatto sostanziale della pittura, che in alcuni casi giunge addirittura a determinare una forma altrimenti ridotta a pura stereometria. Pittura a rilievo si



24. Scultore dell'Île-de-France, *Regina dell'Antico Testamento*, 1150 circa. Chartres, cattedrale di Notre-Dame, Portail Royal

25. Scultore dell'Île-de-France (?), *Madonna col Bambino*, 1180-1190 circa, particolare. Santa Margherita Ligure, chiesa dei Cappuccini

dichiara a tutti gli effetti il singolare *Crocifisso* di Arquata del Tronto, che a rigore neppure può dirsi scolpito, ma soltanto sbizzato: senza la sua veste pittorica, sarebbe poco più di un massello. Dunque nelle Marche di fine XII secolo esiste anche una scultura che non si propone come statuaria, ma come pittura rilevata. Forse non è accidentale che l'esemplare più indicato in tal senso venga proprio dal Piceno: dove ancor oggi ben si coglie, visitando le chiese di Ascoli ovvero contemplando quel singolare gioiello che è l'abside di San Giorgio all'Isola presso Montemonaco, come tra XII e XIII secolo l'arte-guida fosse la pittura, favorita da un'architettura che lasciava molto spazio all'affresco e poco o nulla alla scultura architettonica. Sull'altro versante, nel territorio di Norcia, è la croce dipinta da Petrus a rilanciare in termini diversi le interazioni

tra pittura e scultura (cat. 23): scelte iconografiche (a cominciare dai piedi trafitti da un solo chiodo) e temperatura linguistica non possono infatti che riflettere – comunque si voglia completare la data dell'iscrizione mutila – soluzioni moderne entrate nei circuiti internazionali soprattutto grazie alle arti suntuarie.

L'incrocio tra Spoleto e le contrade abruzzesi apre nuovi percorsi al dialogo tra le arti, se è vero che corona e acconciatura della Vergine nel frammento di Brera attribuito ad Alberto Sotio (cat. 22) si accordano efficacemente sia con la tavola di Ambro al Museo Nazionale dell'Aquila, sia con la spettacolare versione tridimensionale della *Madonna* di Castelli (cat. 13), che a sua volta rilancia un confronto con l'oreficeria: proprio perché le corone della Madre e del Figlio dovevano avere i castoni riempiti da pietre tagliate

à *cabochon*, o alla peggio da finte gemme di vetro, esattamente come si vede nelle tavole, che prevedevano sia gemme vere che gemme soltanto simulate dalla pittura. La stessa *Madonna col Bambino* di Lettopalena (cat. 12) è un *tour de force* plastico-pittorico perché dipinta anche sul retro (e dunque pensata come visibile da ogni lato), e soprattutto perché una pittura sontuosa imita bordure di pietre e perline compensando un certo appiattimento del rilievo, evidente soprattutto da un punto di vista laterale, e rendendo le fitte pieghe ancor più profonde. Il contributo della pittura è particolarmente sensibile (e direi fisiologicamente necessario) nella definizione delle capigliature e delle barbe, spesso e volentieri lasciate quasi intense perché fosse il colore a darvi sostanza. Ciò risalta particolarmente nei gruppi di *Deposizione*⁴⁰, ma si tratta in ogni caso di un fenomeno di lunga durata, come conferma la testa del Museo del Duomo a Prato, che combina sapientemente volume e grafia (cat. 19): non si tratterà magari del resto di un *Triumphans*, e non si tratterà neppure di un'opera di primo Duecento, ma evidenzia un processo creativo per cui la terza dimensione è in qualche modo costruita dalla seconda.

Un nuovo senso della natura nell'incontro fra le arti

Disponiamo oramai di molti elementi per ragionare sul fatto che l'osmosi tra pittura, scultura e arti sartuarie generi tra XII e XIII secolo, lungo gli Appennini, un rinnovato senso della realtà che partecipa a una rivoluzione formale europea, tra le più alte e decisive della civiltà occidentale. Anche più dei crocifissi monumentali, sono le immagini mariane a sottolineare l'entità e la qualità di questi rapporti, e insieme la possibilità di confronti ad ampio raggio. Le due *Sedes Sapientiae* abruzzesi, e in particolare quella di Lettopalena, sono state accostate a modelli monumentali d'Oltralpe, su tutti il Portail Royal della cattedrale di Chartres. Dai cantieri più fortemente innovativi dell'Île-de-France poco oltre la metà del XII secolo deriverebbe quel senso di un'anatomia forte fasciata da un pannello fitto e tagliente come metallo, ma avviato ormai a mettere da parte le stilizzazioni più ardite. Ma deriverebbero anche alcuni spunti iconografici, perché le vesti delle due *Madonne* abruzzesi, con la



26. Biduino e bottega, *Madonna col Bambino e un donatore*, 1180 circa, particolare. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi

caratteristica apertura sul petto che lascia intravedere una sorta di camicia, trova puntuale corrispondenza nell'abbigliamento in alcune regine del portale maggiore chartriano (ill. 24). A confrontare le fotografie, la connessione non manca di plausibilità, fermo restando che gli scultori in legno recepiscono da Chartres (come da Provins, Bourges, Saint-Loup-de-Naud o il più antico portale di Notre-Dame a Parigi) non tanto l'allungamento colonnare delle figure stanti, quanto la più equilibrata gestualità delle figure troneggianti di Cristo e della Vergine. Resta la difficoltà di misurare una comparazione tra tecniche così diverse (una statua di devozione in legno è altra cosa di un portale in pietra) e di spiegarla sul piano storico (lo scultore di Lettopalena era forse francese? O un abruzzese che aveva visto portali come quelli di Chartres? O aveva visto qualcosa che li citava?), mentre anche la cronologia dovrebbe essere oggetto di una riflessione ben ponderata, perché appare arduo datare Lettopalena (e tanto più Castelli) troppo a ridosso del Portail Royal. Piuttosto converrà rilevare come le sculture abruzzesi tendano ad assimilare alcune cadenze proprie di modelli internazionali, e le rileggano filtrandole secondo una declinazione che non è meramente riproduttiva, ma si avvale di una decantazione anche di lunga durata⁴¹. Ammesso che a Lettopalena e a Castelli ci siano spunti derivati da Chartres o da altri cantieri consimili, resta che ben difficilmente uno scultore protogotico



27. Scultore toscano, *Madonna col Bambino*, 1220-1230 circa.
Arezzo, cattedrale di San Donato

francese avrebbe risolto la parte inferiore della figura valorizzando le gambe come forme tubolari, allargando le vesti contro il trono. E prova ne sia che non si conoscono statue mariane francesi del XII secolo che si possano davvero avvicinare a quelle abruzzesi⁴². Ne consegue che esiste una via centroitaliana verso

il naturalismo *autour de 1200* che comporta al tempo stesso una ricezione e una reinvenzione delle strepitose novità di area parigina.

Il problema del rapporto con modelli allogeni e soprattutto con modelli lapidei era stato posto da tempo in relazione al ben noto gruppo di *Sedes Sapientiae* umbre e altotiberine convenzionalmente legato al simulacro mariano che un prete Martino data e firma nel 1199 per i camaldolesi di Borgo San Sepolcro, e che oggi si può ammirare a Berlino⁴³. In verità non è tanto la *Madonna di Martino* a suscitare il confronto, quanto quella di Santa Maria Infraportas a Foligno, di cui possiamo finalmente ripresentare il Bambino, recuperato dopo il furto (cat. 11), e naturalmente quella di Santa Maria in Camuccia a Todi, cui possiamo aggiungere quella di Cesi in Valnerina, già di primo Duecento, che resta oltretutto un bel confronto per il *Deposto* di San Severino. Ad accomunarle è tanto l'impostazione frontale quanto la sintassi di un panneggiare fitto e minuto, e talvolta compiaciuto di certe soluzioni grafiche, quanto una somma di dettagli iconografici, dal suppedaneo retto da leoncini a un velo che ricade ampiamente sulle spalle e sul petto disegnando un bordo geometricamente frastagliato. In tal senso esse rappresentano la variante umbra di un tipo che più a Sud è ben rappresentato, con sfarzo di ornati, nella *Madonna di Costantinopoli* ad Alatri⁴⁴. Ma il modo di realizzare questa immagine dipende di volta in volta dalla qualità dell'artefice e soprattutto dalla sua educazione visiva. La *Madonna di Martino*, a fronte delle altre, è punto fermo perché datata; ma il suo linearismo tradizionalista non è necessariamente indizio di una cronologia più arretrata rispetto alle più sciolte risoluzioni delle altre, che non devono farsi discendere da una concezione meccanicamente evoluzionistica della storia dell'arte. Foligno, e soprattutto Todi, interpretano invece un'iconografia localmente accolta e consolidata secondo una chiave francesizzante, che attinge a reminiscenze dei cantieri dell'Ile-de-France come a qualche cadenza della scultura provenzale, secondo un impasto originale che trova consonanza nell'affascinante e problematica *Madonna* in marmo di Santa Margherita Ligure (ma proveniente con ogni verosimiglianza da Genova) (ill. 25), che cita una *Mae-stà* lignea fin nelle raffinatezze del trono, rileggendola



28. Scultore catalano, *Cristo deposto*, seconda metà del XII secolo. Viella, chiesa di Sant Miquel (da Santa Maria di Mig Aran)

29. Scultore della Francia nord-orientale, *Cristo deposto*, 1170 circa. Lille, Musée des Beaux-Arts (da Cambrai)



però secondo un linguaggio aggiornato sui cantieri franco-settentrionali tra 1160 e 1180⁴⁵.

Quanto tali temi siano seducenti e problematici, tanto che a essi si dovrebbe dedicare una mostra specifica, è corroborato da due riscontri toscani. Al modello delle Maestà “alla prete Martino” si ispira senza dubbio, ma anche nel *ductus* stilistico indubbiamente alto, la parte a rilievo (in stucco) della tavola in Santa Maria Maggiore a Firenze⁴⁶, che aggiorna in termini scultorei e internazionali (malgrado la minima profondità del rilievo) il concetto della pittura a tre dimensioni. Il secondo esempio viene da Arezzo, dove la raffinata *Madonna col Bambino* della cattedrale (ill. 27), un tempo data-ta volentieri alla metà del Duecento e oltre, costituisce una sorta di risposta toscana, con quei panni finemente neoclassici che ancora una volta possono discendere da oreficerie mosano-renane, alle formidabili novità del

cantiere di Notre-Dame a Strasburgo, di cui la *Maestà* aretina sembra davvero una traduzione in altra lingua. Questi spunti vanno letti anche in parallelo a una relativa aporia della scultura architettonica, che soltanto nei dintorni di Spoleto, intorno al 1200, conosce momenti di solenne naturalismo classicista come il rilievo di San Felice di Narco, il complesso programma di San Pietro a Spoleto, il portale sulla facciata laterale del duomo di San Feliciano a Foligno, il rosone di Santa Maria a Ponte presso Cerreto di Spoleto, riprodotto anche da un disegno di cantiere inciso sul muro interno del piccolo edificio⁴⁷. Un tracciato che anticipa di due-tre decenni i celebri disegni dei rosoni di Chartres e Losanna vergati da Villard de Honnecourt: e dunque pone implicitamente, ancora una volta, il tema delle aperture internazionali di quest’area. Posto che si tratta di grandi rose in versione anticheggiante più che



30. Scultore marchigiano, *Crocifisso e dolenti*, seconda metà del XIII secolo. Matelica, Museo Piersanti

gotica, esse permettono di riconoscere, ancora una volta, una via centro-italiana, e questa volta propriamente umbro-spoletina, a un tema di grande respiro moderno che non vive solo nei cantieri nord-europei. La stessa Toscana orientale è piuttosto deficitaria in questi sensi, almeno prima delle lunette di Marchio (o Marchese che dir si voglia) nella pieve di Arezzo (né si tratterà di un *exploit*). Del resto lo stesso artista, nell'*Adorazione dei magi* all'interno della pieve, copia piuttosto fedelmente un simulacro ligneo, fin nel trono; così Biduino e la sua bottega fanno nella *Madonna col Bambino* in pietra a tutto tondo già sulla facciata dell'oratorio della Madonnina a Lucca⁴⁸, poiché in assenza di autorevoli modelli lapidei quando si deve fare una statua si guarda a quelli lignei (ill. 26). L'aporia può concorrere a spiegare la voga dei gruppi di *Deposizione*, che possono certo trovare un buon precedente in quello del duomo di Pisa, di cui sopravvive il solo Cristo; ma che al principio del Duecento, e per qualche decennio (col 1236 del *Deposto* di Roncione nella Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia a far da riferimento), conoscono una fortuna molto caratterizzata sia sotto il profilo quantitativo che sotto quello territoriale⁴⁹. Cristi e dolenti saranno stati certo generati da esigenze devozionali e antropologiche; ma di sicuro potevano far le funzioni di quelle immagini che nella pietra non c'erano e non si potevano ottenere, e dunque porsi come le sole statue possibili. Erano anzi questi gruppi a occupare e qualificare lo spazio, ed ecco perché sarebbe

fondamentale, di volta in volta, comprendere meglio il rapporto tra le immagini tridimensionali e il loro contesto architettonico, che invero ci sfugge nella maggior parte dei casi (basti pensare all'effetto che doveva suscitare il *Crocifisso* di Matelica in un edificio presumibilmente non proprio grandioso come il suo Sant'Eutizio)⁵⁰.

Semmai ci sarà da riflettere sul fatto che il tema della deposizione narrata da statue si afferma sì nel Duecento, ma prende ad articolarsi ancora nel secolo precedente, come dimostrano almeno alcuni dei gruppi catalani⁵¹; e soprattutto, sembra essere stato avviato da alcuni esperimenti lapidei ancora di marca settentrionale: magari non tanto la precoce *Deposizione* di Externsteine nella Selva di Teutoburgo, che è un altorilievo scolpito direttamente nella roccia, quanto i frammenti nel Musée des Beaux-Arts di Lille (ill. 29), ma provenienti da Cambrai⁵², che intorno al 1170 sembrano già proporre un modello di gruppo statuario monumentale su uno scenario che poi avrebbe rinunciato a coltivare quel tema nel legno. Perché poi questa particolare forma di ambientazione statuarica abbia trovato fertile terreno proprio nel cuore della penisola italiana, andrà forse spiegato anche in termini estetici: la centralità delle grandi effigi lignee aveva già alimentato, nel corso del XII secolo, una sorta di primato della statua colorata; e per giunta lo aveva fatto con grande sensibilità nell'amministrare il trapasso dai grafismi a una riguadagnata corporeità. Certo, bisognerà interrogarsi sulla componente drammatica e scenografica, ma ancora una volta l'orizzonte di attesa può essere nutrito da ragioni formali: l'occhio vuole vedere delle figure che conquistano lo spazio, esattamente come oltre le Alpi l'occhio le vedeva nelle figure delle cattedrali che diventano statue (e persone quasi vive) staccandosi dalle colonne. I *Deposti* di Jesi e Tolentino, e prima ancora quello magnifico di San Severino (cat. 9, 10), vera opera di transizione tra due mondi, non sono semplicemente il Cristo di Matelica morto e schiodato dalla croce: sono al contrario figure già concepite per essere avvolte da un'atmosfera, e dunque più smussate, levigate, stondate: i loro perizomi si accorciano e si aprono, le epidermidi vivono di passaggi vibranti ma molto morbidi, che il colore non accentua mai drasticamente. Essi vanno davvero

a preparare un'altra stagione e raccontare un'altra storia, di cui partecipa a pieno titolo anche un rinnovato approccio al tema della *Sedes Sapientiae*, illustrato da esemplari non meno torniti e non meno volumetrici, intrisi di delicati passaggi pittorici, che vanno da Sant'Antimo a Bugnara⁵³. Senza di loro, e senza il mirabile traguardo rappresentato dai crocifissi trionfali, non sarebbe stata possibile quella riconquista della forma e dell'espressione patetica che nel corso del Duecento nutrirà dapprima le croci dipinte francescane e giuntesche, poi la scultura aulica di Nicola Pisano e quella nervosa di Giovanni, e la rivoluzione giottesca. Di questo antico primato dei crocifissi era forse memore l'autore corsivo di un rilievo oggi al Museo Piersanti, ma proveniente da Sant'Agostino sempre a Matelica, che a giorni oramai avanzati propone un Crocifisso tra due dolenti omaggiando implicitamente un'immagine statuaria (ill. 30): che non è più quella centrata del Cristo vivo, ma quella segmentata del Cristo spirante⁵⁴.

Se il Duecento è il secolo davvero decisivo per la costruzione di un'identità figurativa europea che ponga i temi fondamentali del mondo moderno, anche l'Italia centrale ne è stata un fervoroso cantiere, e molti dei suoi percorsi sono passati per le Marche, catalizzando in forme originali grandi temi internazionali. Ma facendolo in un modo molto diverso rispetto alle officine nordiche. Qui l'autunno del Romanico ha generato uno "stile 1200" tanto ricettivo quanto alternativo. Forse Guido Piovene non pensava ai crocifissi e al 1200, quando viaggiava per un Paese che stava cambiando, ma non nella sua sedimentazione storica. Ma riprendere le sue parole aiuta sia a chiudere bene, sia a mettere in luce uno spunto di metodo (e di politica culturale) che potremo e dovremo far nostro per orientare ricerca e vita civile. "L'Italia, nel suo insieme, è una specie di prisma, nel quale sembrano riflettersi tutti i paesaggi della terra, facendo atto di presenza in proporzioni moderate e armonizzandosi l'un l'altro. L'Italia, con i suoi paesaggi, è un distillato del mondo; le Marche dell'Italia"⁵⁵.

¹L. Venturi, *Opere di scultura nelle Marche*, in "L'Arte", XIX, 1916, 4, p. 26.

²Cfr. *Sisma, un anno dopo. Un dialogo con Alessandro Delpriori*, a cura di L. Gabrielli e A. Galli, in "Studi trentini", 96, 2017, 2, pp. 303-313.

³Indicazioni in tal senso, per quanto riguarda l'architettura, vengono da P. Piva, *Il Romanico nelle Marche*, a cura di C. Cerioni, Milano 2012.

⁴G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano 2017 (I ed. 1959), p. 487.

⁵Ivi, p. 508.

⁶Cfr. E. Lunghi, *Considerazioni e ipotesi sulle sculture lignee nelle chiese dell'Umbria tra XII e XIII secolo*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, atti del convegno (Perugia, 13-14 giugno 2012), Perugia 2013, pp. 203-212; G.M. Fachechi, C. Giometti, *Dal complesso al frammento, dal testo al contesto. A proposito di opere d'arte umbro-marchigiane dei secoli XI-XIII*, ivi, pp. 297-316.

⁷*The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, vol. I, *The Exhibition*, a cura di K. Hoffmann; vol. II, *A Background Survey*, a cura di F. Deuchler, New York 1970. Per un riepilogo della "questione 1200" merita leggere L. Grodecki, *Le "style 1200"*, in *Encyclopaedia Universalis, Supplément II*, Paris 1980, pp. 1337-1340 (anche in L. Grodecki, *Le Moyen Age retrou-*

vé, Paris 1986, pp. 385-398).

⁸*D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne 1250-1320*, a cura di M.-L. Marguerite, X. Dectot, catalogo della mostra (Lens, 27 maggio-28 settembre 2015) Lens-Gand 2015. Vedine anche la recensione di B. Chiesi, in "Contesti d'arte", 1, 2017, pp. 237-242.

⁹Prova ne sia un'opera di sintesi importante come J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, 1, *Romanik*, München 1998: dove le Marche sono completamente escluse, ma dove c'è comunque una buona rappresentanza di opere lignee che riflette il problema della loro classificazione (non tutte sarebbero magari state inserite in un libro sul "Romanico"): per esempio le Madonne di Sansepolcro, Todi, Alatri e Acuto, il Crocifisso di Siponto, la *Deposizione* di Volterra, i *Dolenti* del Musée de Cluny.

¹⁰G. de Francovich, *Crocifissi lignei del secolo XII in Italia*, in "Bollettino d'Arte", XXIX (1936), pp. 492-505; Idem, *Holzkruxifixe des 13. Jahrhunderts in Italien*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", V (1937-1940), pp. 152-172 (p. 168); Idem, *Scultura Medievale in legno*, Roma 1943, pp. 21-22; E. Carli, *La scultura lignea italiana*, Milano 1960.

¹¹Un profilo generale degli orientamenti storiografici più recenti, pur incentrato sul XV secolo, è R. Casciaro, *Scultura lignea del*

Quattrocento in Italia: una mappa, in "Fece di scultura di legname e colori", a cura di A. Bellandi, catalogo della mostra, Firenze 2016, pp. 103-112. Per le Marche ha carattere di rassegna storiografica G. M. Fachechi, *De lignamine laborato et depicto. Il problema della scultura lignea medievale nelle Marche*, Urbino 2001; cfr. pure Eadem, *Arte "lombarda" e altre suggestioni nella scultura lignea "marchigiana"*, in *Medioevo: arte lombarda*, a cura di A.C. Quintavalle, atti del convegno (Parma, 26-29 settembre 2001) Milano 2004, pp. 457-467. Ma tra gli episodi più significativi dell'ultimo ventennio o poco più bisogna evidenziare *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G. Saporì e B. Toscano, Perugia 2004. Sul fronte delle mostre territoriali rammenteremo, a guisa di promemoria, quelle di Lucca (*Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, a cura di C. Baracchini, 1995-1996), Matelica (*La cultura lignea nelle alte valli del Potenza e dell'Esino. Sculture e arredi dal XII al XIX secolo*, a cura di M. Giannatiempo López, 1999), Pisa (*Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, a cura di M. Burrelli, 2000), Torino (*Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, a cura di E. Pagella, 2001), Arezzo (*La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, a cura di A.M. Maetzke, 2002-2003), Aosta (*Scultura gotica in Valle*

d'Aosta, a cura di E. Rossetti Brezzi, 2004), Matera (*Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, a cura di P. Venturoli, 2004), Genova (*La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, a cura di F. Boggero e P. Donati, 2004-2005), Cividale del Friuli (*Il crocifisso di Cividale e la scultura lignea nel patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II, secoli XII-XIII*, a cura di L. Mor, 2014), Rancate (*Legni preziosi. Sculture, busti, reliquiari e tabernacoli dal Medioevo al Settecento nel Cantone Ticino*, a cura di E. Villata, 2016-2017). Per l'area che ci riguarda c'è da lamentare che non abbia avuto un catalogo la mostra *Ave verum corpus. Croci monumentali dal XII al XV secolo nella Diocesi di Spoleto*, suggestivamente ambientata in Sant'Eufemia (a cura di S. Nardicchi, Spoleto 2012) Merita segnalare alcune recensioni di particolare interesse: M. Ferretti, *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 1996, 3, pp. 124-138; L. Mor, *Esposte a Montone le sculture lignee medievali della Deposito Christi*, in "Bollettino d'Arte", LXXXIV, 1999, 108, pp. 107-117; G. Fattorini, *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, in "Prospettiva", 100, 2000, pp. 81-92; C.B. Strehlke, *Pisa. Wood Sculpture*, in "The Burlington Magazine", CXLIII, 2001, 1174, pp. 54-56.

¹²Merita citare almeno due monumenti alla ricerca come i volumi *Von Sens bis Strassburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Strassburger Querhauskulpturen*, Berlin 1966, e soprattutto *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, München 1970, anche se al lettore colto italiano egli è noto soprattutto attraverso un volume (non meno interessante nello sforzo di sintesi critica) della collana Rizzoli *Il mondo della figura: Le cattedrali gotiche 1140-1260*, Milano 1991 (ed. or. *Le siècle des cathédrales 1140-1260*, Paris 1989). Ma ai fini dei nostri ragionamenti bisogna rammentare anche un articolo precoce e innovativo come *Art antique et sculpture autour de 1200*, in "Art de France", I, 1961, pp. 47-56; e una recensione alla mostra di New York, rigorosa e propositiva al tempo stesso: *The Year 1200, A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, in "Art Bulletin", LIII, 1971, pp. 506-516.

¹³*Il Crocifisso di Camaggiore ritrovato* (Musei Civici di Imola, Album, 3), Imola 2000; cfr. in particolare E. Neri Lusanna, *Il Crocifisso di Camaggiore nel panorama scultoreo dell'età romanica*, ivi, pp. 40-55.

¹⁴M. Semff, *Zur drei romanischen Holzkreuzfixen aus dem Dom von Arezzo*, in "Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", XLI, 1987, pp. 16-27. A.M. Maetke, *I tre crocifissi medievali della Cattedrale di Arezzo*, in *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra (Arezzo, settembre 2002 - febbraio 2003),

Arezzo 2002, pp. 15-26. Vedi inoltre, in una prospettiva di contesto, F. Cervini, *Legni romani in Toscana. Alcune riflessioni intorno ai crocifissi monumentali*, in "Studi Medievali e Moderni", XV, 29, 2011, pp. 137-150; Idem, *Statuaria lignea*, in M. Collareta, P. Refice (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo*, Firenze 2010, pp. 111-126.

¹⁵M. Lisner, *Der romanische Kruzifixus in S. Vincenzo a Torri bei Florenz*, in "Pantheon", XIX (1961), pp. 195-203; F. Corsi Masi, *Scultura lignea antelamica nella Toscana di inizio Duecento*, in *Medioevo: arte lombarda*, cit., pp. 434-43; *Il Cristo di San Vincenzo a Torri*, "De Strata Francigena", XII, 2013, 2.

¹⁶Lo ha confermato la tesi di dottorato di Federica Siddi (*Scultura in legno nella Lombardia dei Visconti*, Università di Trento, 2017), che peraltro ha evidenziato come tra i pochi e sparsi "antefatti" alla scultura gotica lombarda siano due opere emigrate dall'Italia centrale in seguito a dispersioni patrimoniali, come i Cristi deposti del Castello Sforzesco e di Capriolo.

¹⁷A. Peroni, *Il Crocifisso monumentale del Sant'Evasio di Casale. Per una nuova lettura*, in *Arte e Carte nella Diocesi di Casale* (Provincia di Alessandria, i Tesori delle sue Diocesi, 3), Alessandria 2007, pp. 174-199; F. Cervini, *Di alcuni crocifissi "trionfali" del secolo XII nell'Italia settentrionale*, in "Arte Medievale", n.s., 7, 2008, 1, pp. 9-32; e naturalmente la scheda di Lorena Palmieri *infra* (cat. 2).

¹⁸M. Beer, *Ottonische und frühsalische Monumentalskulptur. Entwicklung, Gestalt und Funktion von Holzbildwerken des 10. und frühen 11. Jahrhunderts*, in K.G. Beuckers, J. Cramer, M. Imhof (a cura di), *Die Ottonen. Kunst - Architektur - Geschichte*, Darmstadt 2002, pp. 129-152; K.Ch. Schüppel, *Silberne und Goldene Monumentalkreuzfixe. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte*, Weimar 2005; A. Peroni, *Il Crocifisso della badessa Raingarda a Pavia e il problema dell'arte ottoniana in Italia*, in *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, a cura di V. Milojević, II, Mainz 1971, pp. 75-109; S. Lomartire (a cura di), *Il Crocifisso ottoniano di Vercelli: indagini tecnologiche, diagnostica, restauri*, Vercelli 2016. In generale, sulla tipologia di croci e crocifissi tra XI e XIII secolo, vedi tra gli altri *Custode dell'immagine. Scultura lignea europea XII-XV secolo*, a cura di J. Lorenzelli, P. Lorenzelli e A. Veca, Bergamo 1987; *Kreuz und Kruzifix, Zeichen und Bild*, catalogo della mostra (Freising, Diözesanmuseum, 20 febbraio-3 ottobre 2005), Lindenberg im Allgäu 2005, e *In hoc signo. Il tesoro delle croci*, a cura di P. Goi, catalogo della mostra (Pordenone, Portogruaro, 2006), Milano 2006.

¹⁹A. Peroni, *Il Crocifisso di S. Savino ritrovato*, in *Il Crocifisso di San Savino*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma 1983, pp. 11-38. L. Mor, *Un maestro d'origine francese-pirenai-*

ca per il crocifisso di San Savino a Piacenza, in "Bollettino Storico Piacentino", XCIV, 1999, 1, pp. 3-21.

²⁰A. Colombi Ferretti, in *Il restauro: intelligenza e progetto. Dalla ricostruzione ad oggi. Il decennio 1978-1988*, a cura di A. Stanzani, Bologna 1990, pp. 306-312; G. Virolì, *Scultura dal Duecento al Novecento a Forlì*, Milano 2003, pp. 51-52. Di altro avviso è A.C. Quintavalle, *Il Medioevo delle Cattedrali*, in Idem, *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, 9 aprile-16 luglio 2006), Milano 2006, pp. 277-284.

²¹Cfr. S. D'Ovidio, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli 2013, pp. 127-130 (con ampia bibliografia precedente), che propone una cronologia molto alta, al primo terzo del secolo XII, laddove riterrei più prudente spostarsi almeno intorno alla metà del secolo (come suggeriscono anche F. Gandolfo, G. Muollo, *Arte medievale in Irpinia*, Roma 2013, pp. 115-116).

²²A. Del Grosso, *Il Crocifisso Romanico di Abbazia San Salvatore. Restauro e precisazioni critiche* (Quaderni della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico di Siena e Grosseto, 9), Asciano 2008.

²³S. D'Ovidio, *Scultura lignea*, cit., pp. 130-141.

²⁴*Il Cristo di Petrognano. Un capolavoro della scultura lignea medievale sulla via Francigena*, a cura di R. Stopani, F. Vanni, atti del convegno (Certaldo, 22 maggio 2010), in "De strata francigena", XVIII/1, 2010.

²⁵Vi si accenna in F. Cervini, *Legni romani*, cit.

²⁶G. de Francovich, *Crocifissi metallici del sec. XII in Italia*, in "Rivista d'Arte", XVII (1935), pp. 1-31; A. Peroni, *L'oreficeria ottoniana in Lombardia e la testimonianza del crocifisso di proporzioni monumentali*, in *Milano e i milanesi prima del Mille (VIII-X secolo)*, Atti del X congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Milano, 26-30 settembre 1983), Spoleto 1986, pp. 317-332; Idem, *Effigi di culto in oreficeria: precedenti e paralleli delle croci dipinte su tavola del secolo XII*, in C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf (a cura di), *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, Firenze 2012, pp. 91-106.

²⁷*L'Evangelario di Novara. Legatura d'argento dorato e manoscritto Cl. 22653 del Musée de Cluny a Parigi*, Novara 1990 (cfr. in particolare G. Bianchi, *La coperta d'argento sbalzato e dorato*, pp. 13-85). Sul contesto "lombardo" cfr. A.R. Calderoni Masetti, *Oreficerie in area lombarda nei secoli XI e XII: continuità e innovazione*, in *Medioevo: arte lombarda*, cit., pp. 54-66.

²⁸T. Kunz, *Skulptur um 1200. Das Kölner Atelier der Viklau-Madonna auf Gotland und der ästhetische Wandel in der 2. Hälfte des 12.*

Jahrhunderts, Petersberg 2007, pp. 23 sgg.

²⁹M. Boscolo Marchi, *Nuove considerazioni per il Crocifisso romanico di Bassano del Grappa*, in *Il Crocifisso di Araceli. Dalle Prealpi a Vicenza. Itinerari di scultura lignea medievale*, a cura di L. Mor, C. Rigoni, catalogo della mostra (Vicenza, 2017), Venezia 2017, pp. 41-53.

³⁰*Arte nell'Aretino. Recuperi e restauri dal 1968 al 1974*, a cura di L.G. Boccia, C. Corsi, A.M. Maetzke, A. Secchi, catalogo della mostra (Arezzo, 1974-1975), Firenze 1975, pp. 124-128 (A.M. Maetzke).

³¹M. Beer, *Triumphkreuz des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert. Mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler*, Regensburg 2005; G. Lutz, *Das Bild des Gekreuzigten im Wandel. Die sächsischen und westfälischen Kreuzfixe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Petersberg 2004; M. Armandi, "Regnavit a ligno Deus": il crocifisso tunicato di proporzioni monumentali, in A.M. Maetzke (a cura di) *Il Volto Santo di Sansepolcro: un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, Cinisello Balsamo 1994, pp. 124-155.

³²G. Curzi, *Tra Saraceni e Lanzichenecchi. Crocifissi monumentali di età carolingia nella basilica di S. Pietro*, in "Arte Medievale", n.s., II, 2003, 2, pp. 15-28; K.Ch. Schüppel, *Silberne und Goldene*, cit.; G. de Francovich, *L'origine du crucifix monumental sculpté et peint*, in "Revue de l'Art", LXVII, 1935, pp. 185-212.

³³S. D'Ovidio, *Scultura lignea*, cit., pp. 141-151.

³⁴Ad Alba l'inventario del 1500 ricorda almeno tre crocifissi nella sacrestia della cattedrale, tra cui "Crux una magna antiqua de ligno cum lamis argenteis" (G. Mazzatinti, *Note per la storia della città di Alba*, Alba 1887, pp. 33-42). In generale, vedi F. Cervini, *Di alcuni crocifissi*, cit.

³⁵A. Monciatti, *Le croci dipinte di area lucchese: modelli e tipi figurati*, in *La pittura su tavola*, cit., pp. 163-173.

³⁶Cfr. l'ampia scheda-saggio di M. Santanicchia in *Dal visibile all'indicibile. Crocifissi ed esperienza mistica in Angela da Foligno*, a cura di M. Bassetti, B. Toscano catalogo della mostra (Foligno, 2012-2013), Spoleto 2012, pp. 119-129.

³⁷A. Peroni, *L'altare portatile di san Geminiano patrono di Modena e le croci astili al di qua e al di là dell'Appennino. Temi e problemi storiografici dell'"ars sacra"*, in *Romanica. Arte e liturgia nelle terre di San Geminiano e Matilde di Canossa*, a cura di A. Peroni, F. Piccinini, catalogo della mostra (Modena, 2006-2007), Modena 2006, pp. 23-49; A. Del Grosso, *Croci processionali toscane. Il tipo a bracci patenti nel Medioevo*, Poggio a Caiano 2010. In generale, vedi ancora il fondamentale P. Bloch, *Romanische Bronzekreuzfixe*, Berlin 1992. Una panoramica sul contesto umbro del XII secolo, con particolare riguardo allo sbalzo, è fornita da M. Santanicchia,

L'antependium di Città di Castello e l'oreficeria sacra in Umbria in età romanica, in *Umbria e Marche*, cit., pp. 183-202.

³⁸V. Ascani, *Il Crocifisso tunicato di Rocca Soraggio e la diffusione dell'iconografia del Volto Santo di Lucca nella Toscana del Duecento*, in *Il Volto Santo di Rocca Soraggio. Storia e restauro*, Lucca 2009, pp. 9-18.

³⁹F. Zuliani, *Il crocifisso del Metropolitan Museum di New York e il portale di Santa Giustina. Sulle tracce di una maestranza francese in viaggio*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 441-228; C. Di Fabio, "In petra" e "in ligno". Pluralità di competenze e osmosi di stile nei cantieri francesi del primo Duecento; il crocifisso detto "Saint-Sauve" della cattedrale di Amiens, in *Medioevo: le officine*, a cura di A.C. Quintavalle, atti del convegno (Parma, 22-27 settembre 2009) Milano 2010, pp. 312-328.

⁴⁰E. Neri Lusanna, *Oltre il rilievo: il colore nel Cristo ligneo duecentesco di San Giovanni Forcivitas a Pistoia*, in W. Angelelli, F. Pomarici (a cura di), *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, Roma 2011, pp. 357-366.

⁴¹Lo suggeriva già M. Bagnoli, *The Brindisi Cross, related problems in Southern Italian sculpture*, in H. Beck, K. Hengevoss-Dürkop (a cura di), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Frankfurt 1994, pp. 689-697 (in particolare, pp. 692-693) a proposito della Madonna di Castelli (che tuttavia datava genericamente nella prima metà del Duecento).

⁴²Il tema del rapporto tra statuaria lapidea e lignea sullo scorcio del XII secolo è stato ampiamente affrontato, fra gli altri, da T. Kunz, *Skulptur um 1200*, cit. *passim*, soprattutto in merito alle interferenze tra la scultura francese degli anni 1160-1200 e quella in legno facente capo a Colonia, ma capace di diffondere i suoi manufatti in Westfalia e nella penisola scandinava.

⁴³*Mater Christi. Altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino*, a cura di A.M. Maetzke, catalogo della mostra (Arezzo 1996) Cinisello Balsamo 1996; *Mater amabilis. Madonne medievali della Diocesi di Arezzo, Cortona e Sansepolcro*, a cura di S. Nocentini, P. Refice, catalogo della mostra (Sansepolcro, Museo Civico, 4 maggio-2 settembre 2012) Firenze 2012 (cfr. in particolare S. Nocentini, *La Madonna di Prete Martino. Una partenza senza ritorno: da Sansepolcro a Berlino*, pp. 19-27).

⁴⁴G. Curzi, *La diffusione delle Sedes Sapientiae. Questioni cronologiche tra Toscana, Umbria, Lazio e Abruzzo nei secoli XII e XIII*, in "Studi medievali e moderni", XV, 2011, 1-2, pp. 19-43; Idem, *Origine e diffusione delle Madonne in maestà in Italia centromeridionale: il caso di Alatri tra Lazio e Campania*, in *Sculture in legno a Napoli e in Campania*

fra Medioevo ed Età Moderna, a cura di P. Leone de Castris, atti del convegno (Napoli, 4-5 novembre 2011), Napoli 2014, pp. 24-36. Per ulteriori addentellati meridionali, cfr. P. Leone de Castris, *Sulle più antiche Madonne in legno campane*, ivi, pp. 9-23.

⁴⁵Vedi per un riepilogo la scheda di A. Corio in *Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci*, a cura di L. Pessa, catalogo della mostra (Genova, Museo di Sant'Agostino, 19 marzo-25 giugno 2016), Genova 2016, pp. 211-212.

⁴⁶M. Ciatti, C. Frosinini (a cura di), *L'immagine antica della Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore. Studi e restauro* (Problemi di conservazione e restauro, 11), Firenze 2002.

⁴⁷Cfr. F. Gangemi, *Santa Maria di Ponte. Studio su una pieve medievale in Valnerina*, Spoleto 2006. Sul portale di Foligno, e il contesto umbro 1200 circa, rimando sinteticamente a E. Neri Lusanna, *Le officine della scultura in Umbria: Binello, Rodolfo e gli altri*, in *Umbria e Marche*, cit., pp. 83-112. Ma è sempre assai utile e stimolante A. Peroni, *Elementi di continuità e innovazione nel romanico spoletino*, in *Il Ducato di Spoleto, atti del IX Congresso internazionale di studi sull'alto medio evo* (Spoleto, 27 settembre-2 ottobre 1982), II, Spoleto 1983, pp. 683-712.

⁴⁸L'originale è a Villa Guinigi: cfr. *Museo di Villa Guinigi, Lucca. La villa e le collezioni*, Lucca 1968, p. 87, ill. 31.

⁴⁹Cfr. M. Burrelli, A. Caleca, *Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in *Sacre Passioni*, cit., pp. 24-27; A. Caleca, *I gruppi toscani*, in *La Deposizione lignea*, cit., pp. 325-337; L. Mor, *Osservazioni in margine ad alcune sculture poco note da gruppi lignei di Deposizione*, ivi, pp. 637-676; Idem, *Riepilogo dei gruppi lignei italiani di Deposizione superstiti*, ivi, pp. 773-785.

⁵⁰Su questi temi vedi intanto L. Carletti, C. Giometti, *Medieval wood sculpture and its setting in architecture. Studies in some churches in and around Pisa*, in "Architectural history", 26, 2003, pp. 37-56.

⁵¹*Catalogne romane. Sculptures du Val de Boi*, a cura di J. Camps i Sòria, X. Dectot catalogo della mostra (Parigi-Barcellona, 2004-2005), Paris 2004.

⁵²J.-R. Gaborit, *Le rappresentazioni scolpite della Deposizione in Francia dal X al XIV secolo*, in *La Deposizione lignea*, cit., pp. 449-466; T. Kunz, *Skulptur um 1200*, cit., pp. 213-214.

⁵³Su questa ben nota famiglia allargata di Madonne centroitaliane rimando sinteticamente a L. Mor, *Sedes Sapientiae. A study of a thirteenth century UmbrAbruzzese wooden sculpture*, Biella 2013.

⁵⁴A. Antonelli, *Matelica. Museo Piersanti*, Bologna 1998, p. 135, con una datazione al XII secolo.

⁵⁵G. Piovene, *Viaggio in Italia*, cit., p. 488.



“Bronzo e basalto avevano altrettanta forza quando uscirono levigati dallo scultore egiziano”.

Note per un percorso del Romanico tra Marche e Umbria

ALESSANDRO DELPRIORI

Un capolavoro nascosto:
il Crocifisso di Sant'Eutizio
Quando Lionello Venturi vide il *Cristo* di Sant'Eutizio ricoverato nella sagrestia della concattedrale di Santa Maria Assunta di Matelica¹, la scultura era completamente ridipinta da una vernice scura che doveva fingere il bronzo. Una copertura che ne falsava senz'altro la lettura, ma che rendeva ancor più monumentale il corpo ligneo di questo Gesù grandioso; il volto senza caratteri emanava comunque una forza espressiva particolare perché, a quanto vedeva lo studioso, lo scultore aveva creato “zigomi e mento sporgenti in modo che il naso meno avanzasse sul piano frontale” e aveva scolpito il busto “perché questo apparisse veramente un tronco”. La descrizione appassionata di Venturi rende merito dell'importanza della scultura pur nell'evidente impaccio di non trovare una griglia stilistica esistente che potesse inglobare quest'opera. Lo studioso ne sottolinea la forza materica che per lui fu modellata da mano “barbara”: evidentemente la struttura liscia, rigida per volontà ma sensibile solo in superficie, non

trovava riscontri in altre opere e il *Cristo* di Matelica rimaneva capolavoro isolato. Per giustificare un po' lo stile, Venturi datò la scultura dentro il Duecento e la relazionò in maniera poco convinta alla plastica lombarda di matrice antelamica, tradendo un poco celato pregiudizio nei confronti dell'opera e più in generale della produzione scultorea locale del Medioevo. Chiaro che agli occhi di uno storico dell'arte abituato alla monumentalità tutta diversa del Piemonte o della stessa Lombardia, il *Cristo* di Sant'Eutizio era estraneo e un po' minore, liscio e morbido, con forme piane. E pure la sensibilità superficiale che oggi vediamo come uno dei caratteri più interessanti di questo intaglio, soprattutto nel volto, non era così palese al tempo del Venturi, ottusa dalla finta bronzatura.

Anche con questo giudizio a metà tra l'entusiasmo per la scoperta e lo spiazzamento per la difficoltà di lettura, da quell'articolo di Venturi iniziò una discreta fortuna critica di questo pezzo che, da Toesca² in poi, è stata presa in considerazione praticamente da tutti gli storici dell'arte che si sono occupati di scultura lignea medievale nel centro Italia³.

In ogni caso, la costante critica è la difficoltà di inquadrare questa scultura nel panorama della produzione tardo romanica in Italia, tanto che si è anche definita

Scultore umbro dell'inizio del XIII secolo, *Madonna col Bambino*, particolare, 1200-1210 circa. Foligno, Museo Diocesano (cat. 11)



1. Scultore umbro o marchigiano del XIII secolo, *Christus triumphans*. Ancona, chiesa di San Pellegrino degli Scalzi

una sorta di “questione matelicese”⁴. Scopo di questa mostra, allora, è anche quello di creare finalmente i presupposti scientifici per inserire questo capolavoro nel giusto inquadramento.

Vale la pena allora iniziare nuovamente con dati quantitativi e qualitativi, ricostruendo le relazioni del *Christo* di Sant’Eutizio con la cultura figurativa contemporanea, cercando, anche con occhi nuovi, confronti e temi con l’arte locale.

Accanto al *Crocifisso* del Piersanti, la critica ha sempre posto attenzione al *Triumphans* del duomo di Camerino, una scultura negletta e poco studiata⁵ che avrebbe potuto giovare di una valorizzazione particolare se esposto in questa occasione, ma che i proprietari, con una miopia che mi pare ingiustificabile sotto tutti i punti di vista, hanno deciso di lasciare impacchettata in un deposito dell’Arcidiocesi di Camerino, invisibile a tutti⁶.

Questo intaglio è stato citato quasi sempre in tandem con quello di Matelica, senz’altro per la vicinanza geografica e, forse, per una lettura che è sempre stata un

po’ superficiale. Le relazioni con il *Christo* di Matelica sono pressoché stilisticamente nulle e varrà la pena più tardi riprendere il discorso⁷.

A un’occhiata generale all’insieme dei *Cristi trionfanti* nelle Marche, è difficile creare famiglie stilistiche o semplicemente trovare una via di lettura univoca. Il *Christo* di Numana, spesso evocato in relazione al nostro⁸, per esempio, è più greve nel modellato, qui veramente regolare come se il busto fosse uno specchio della forma di un tronco; le braccia, seppure evidentemente rimontate a seguito di un restauro, sono rigide e poco organiche rispetto all’attaccatura sulla spalla, il volto fisso e iconico è comunque più rustico rispetto all’esemplare di Matelica, e anche il perizoma, ammaccato lungo la coscia a definire la corporeità della gamba sottostante, è affatto diverso e senz’altro più mosso, tanto da suggerire una datazione piuttosto avanzata forse nel secondo decennio del XIII secolo. Il *Christo* di San Pellegrino degli Scalzi ad Ancona⁹ (ill. 1) è più inciso sull’addome con una linea che ne segna la differenza tra diaframma e ventre e certamente più pittorico nei dettagli. Il volto purtroppo scorticato non lascia intravedere nulla di come si presentasse la *facies* originale, ma la corona sulla testa è resa con un tronco di cilindro piano e poi solamente dipinto. Una soluzione che poi verrà adottata nelle Maestà spoletine della fine del XIII secolo e dell’inizio di quello successivo e che fa pensare, anche in questo caso, a una cronologia assoluta ben più tarda rispetto a quella del *Christo* di Sant’Eutizio, tanto che Luigi Serra pensava a un prodotto attardato fino al XIV secolo¹⁰. Non sarà forse così avanti, ma certamente ben dentro il Duecento, come indicano la forma dell’addome e le pieghe del perizoma con uno sbuffo semicircolare che esce dalla cintola e lo spacco sulla coscia sinistra, che possono richiamare in qualche modo le prove del Maestro di Roncione, scultore che io credo spoletino e che fu attivo in una larga parte dell’Italia centrale alla metà del XIII secolo¹¹. Si spiegherebbero in questo modo la già notata corona, le braccia allungate e un po’ molli che si contrappongono con le gambe leggermente piegate di cui si notano con forza le tibie che spingono in fuori, quasi a cuneo, e la sensibilità tutta in superficie del torso, in cui non si vede alcun segno del costato. Non è da

dimenticare che proprio ad Ancona esisteva un *Cristo* datato 1230 e dipinto da Simeone e Machilone¹²: due artisti spoletini e una data che, anche se fosse una mera coincidenza, potrebbe estendersi pure alla scultura in questione.

Al Maestro di Roncione, una delle poche personalità artistiche riconoscibili di questo periodo, qualche tempo fa ho provato ad accostare un altro *Christus triumphans*, quello conservato a Montemonaco, nel piccolo ma preziosissimo museo di San Giovanni¹³. La scultura, che si può vedere in mostra grazie alla generosità della Diocesi di San Benedetto¹⁴, rappresenta in sostanza un'iconografia ibrida: Gesù ha ancora gli occhi aperti, dipinti in un volto le cui caratteristiche fisionomiche sono appena accennate e in cui profonde iridi nocciola campeggiano entro uno spazio grande e inespressivo. La testa è però appena reclinata verso la spalla destra e anche il busto, tornito in più parti con il ventre gonfio, i fianchi segnati e che si allargano verso le anche, il torso allungato e la gabbia toracica in superficie danno l'idea di un naturalismo soffuso, di una sensibilità umana che piano piano si fa strada e che, di lì a poco, diventerà l'alternativa vincente. È interessante notare anche la ricchezza della policromia piuttosto sorprendente: il perizoma ha ampie tracce di argento sul lato sinistro che non dubitiamo essere quello antico, e i capelli, divisi in due trecce che scendono verso la schiena, al contatto con le spalle continuano dipinti sulla pelle.

Come già detto, io credo che si tratti di un'opera assai bella e importante del Maestro di Roncione, specializzato nel costruire gruppi di *Deposizione* come teatri di statue, ma che, evidentemente poteva provvedere anche a figure singole. L'iconografia del *Cristo deposto* è un'alternativa di passaggio tra quella del trionfante a quella di Gesù morto (o morente) e chiaramente la sensibilità umana che abbiamo sottolineato poco sopra va nella stessa direzione. Mi ha sempre affascinato il confronto tra il busto del *Cristo* di Sant'Eutizio e quello del *Gesù in croce* di Montemonaco. Il primo è più monumentale e iconico, forte della sua presenza fisica quasi debordante, ma, al netto dell'espressività del volto data da una policromia più tarda¹⁵, è sensibile nel trapasso di piani tra il petto e l'addome e tra questo e i fianchi, tutti segnati da un intaglio leggero,

quasi pittorico. Lo stesso si può dire per l'altro *Trionfante*, che, in sostanza, ha le stesse caratteristiche, più marcate però, più nitide e, come detto, meno gloriose. È come se il secondo discendesse dal primo a distanza di qualche tempo. Ne prendesse lo stile e lo portasse verso una verità storica già duecentesca.

Se la scultura di Montemonaco è, come penso, del Maestro di Roncione in una fase più antica rispetto alla serie dei *Deposti*, allora sarà da pensare al *Cristo* di Sant'Eutizio come punto di partenza di una serie stilistica ben precisa che dal XII secolo, attraverso l'artefice umbro (o meglio, spoletino), arriva dentro il Duecento. È come se la sensibilità delle superfici, i panneggi morbidi dei perizomi e, sempre, l'espressività umana e dolcissima di quegli intagli, avesse come precedente il *Cristo* di Matelica¹⁶.

Un'unica regione culturale, da Spoleto verso l'Adriatico

La croce di Montemonaco proviene dall'abbazia di San Giorgio all'Isola¹⁷ di cui rimane la bellissima chiesa con un palinsesto di molti affreschi tra il XIII e il XVI secolo che dovrebbero essere studiati e valorizzati forse di più. Quelli più antichi furono pubblicati da Mario Sensi all'inizio degli anni ottanta del secolo scorso e poi studiati più approfonditamente nel 1989 da Pietro Zampetti¹⁸ (ill. 2). Questi decorano l'abside centrale della chiesa antica e presentano, nel catino, il Cristo benedicente al centro della *Deesis*, mentre nel tamburo sono raffigurati i Dodici. La decorazione murale è senz'altro una delle testimonianze più alte della pittura medievale della regione, frutto di un artista elevatissimo aggiornato su una cultura che si basa sulla declinazione locale dello stile tardo-comneno¹⁹ (quella di Sotio, per intenderci), ma che è anche più pastoso nei colori, più vivo nelle espressioni. La cromia degli incarnati, per esempio, è profonda e sensibile, accesa di rosso in alcune parti, come a dare vitalità ai volti. I panneggi morbidi sono resi con pennellate di calce grassa, che rende i mantelli come materici ma che sanno muoversi con virgole eleganti di panneggi complicati e irreali. Al di là della palese qualità delle pitture, la critica ha faticato non poco a darne una definizione stilistica completa, soprattutto per il suo isolamento nel panorama marchigiano, forte di



2. Pittore marchigiano della fine del XII secolo, *Cristo in gloria e apostoli*. Montemonaco, chiesa di San Giorgio all'Isola

3. Alberto Sotio, *Christus triumphans*. Spoleto, duomo

parecchie testimonianze pittoriche che però seguono a distanza lo spessore qualitativo di questa pittura. Mi pare, tuttavia, che si possano proporre dei confronti proprio con alcuni caratteri specifici delle opere del cosiddetto Alberto Sotio, autore di una croce datata 1187 conservata nel duomo di Spoleto (ill. 3) e considerato il capostipite della pittura del ducato²⁰. In realtà non è affatto chiaro se il firmatario sia davvero il pittore o il committente²¹, ma si può lasciare la tradizionale etichetta per la definizione storica di questa personalità artistica. Se si confronta, per esempio, l'intensissimo volto della croce di Spoleto con quello dell'apostolo Filippo di San Giorgio all'Isola²² (ill. 4-5), si vede come siano simili le forme un po' arcuate del naso lungo e bordato di rosso, a incendiare l'incarnato per creare una qualche forma di espressività. I capelli striati di nero sulla base ocre scura è più o meno la stessa e anche l'occhio è tagliato nel medesimo modo, con le palpebre che all'esterno si staccano ed evidenziano la grande pennellata bianca del bulbo oculare. Non si tratta in alcun modo dello stesso pittore, ma certamente della stessa cultura che si basa proprio su un'evoluzione locale di una base bizantina di matrice tardo-comnena²³.

Non sfuggirà che già più volte si sia evocato il rapporto con l'Umbria spoletina per spiegare lo stile delle opere marchigiane. Sono convinto infatti che non



abbia molto senso parlare di arte marchigiana, abruzzese o umbra nel Medioevo. La divisione che suggerì Giovanni Previtali nelle sue lezioni sulla scultura del Trecento²⁴ e che vedeva la regione divisa a destra e sinistra del Tevere, è una soluzione di comodo che può essere spesa anche per il secolo precedente e probabilmente anche prima. Esiste, cioè, un territorio che abbraccia tutti gli Appennini e che si spinge fino all'Adriatico, che esprime la stessa cultura figurativa, con declinazioni forse diverse, ma senz'altro accordate.

La stupenda *Madonna dell'Ambro* del Museo Nazionale dell'Aquila (ill. 6), per esempio, è un'opera che non può più essere tenuta lontana dalla produzione spoletina e in particolare dello stesso Sotio. Già attribuita al pittore da Miklos Boskovits, quella paternità è stata negata praticamente da tutti, o quasi²⁵. Il confronto già proposto nel 2002 tra la tavola abruzzese e la *Testa del legato Vitali a Brera*²⁶ (ill. 7-8) però, a mio modo di vedere lascia pochissimi dubbi. I due dipinti hanno la stessa costruzione del volto ovale e quasi la medesima corona, con una decorazione ripartita in fasce verticali delimitate da una doppia serie di perline bianche e



4. Pittore marchigiano della fine del XII secolo, *Cristo in gloria e apostoli*, particolare. Montemonaco, chiesa di San Giorgio all'Isola



5. Alberto Sotio, *Christus triumphans*, particolare. Spoleto, duomo

da un motivo geometrico all'interno delle campiture che presentano, a loro volta, delle pietre incastonate. Il modo di costruire i tratti fisionomici è identico, con un grande arco sopraccigliare un po' ribassato composto da una pennellata nera e sotto un rinforzo rosso che sfuma verso la palpebra, come fosse un'ombra. Gli occhi sono, in entrambi i casi, segnati da linee nere unite da un puntino rosso verso il naso e lasciate aperte all'esterno; sotto la palpebra inferiore un'altra linea spezzata che sfuma verso la guancia segna il volto come una piccola occhiaia, un tic morelliano che difficilmente può essere casuale. Ancora, il naso allungato con una pennellata rossa sulla sinistra di nuovo a sottolineare l'ombra, la fossetta sul labbro superiore fatta con piccolo arco nero rovesciato. I confronti possono essere davvero infiniti e coinvolgere i capelli, legati in entrambi i casi da un nastro rosso decorato da perline che scende slacciato sulle spalle e le orecchie dipinte nello stesso modo. Pure il colletto bianco a V della camicia della Vergine che si indovina nella tavola di Brera è riportato identico in quella dell'Aquila. Per convincersi ancora di più, si possono proporre altri dettagli in parallelo anche con il *Cristo* del duomo di Spoleto, ma basti guardare come la vesticciola trasparente di Gesù bambino che esce dalla manica destra sia uguale nella pittura allo stupefacente perizoma del Crocifisso e i visi degli angioletti in volo

siano identici a quello del san Giovanni dolente. La *Madonna dell'Ambro*, ricca di una cultura materica che unisce oro e argento, lacche e lapislazzuli, cede appena nel volto a un'aria di sensibilità psicologica e potrebbe, per questo, essere più tarda rispetto alla *Testa Vitali* e al *Cristo* di Spoleto e avere una cronologia vicina agli affreschi di Santa Maria Infraportas di Foligno²⁷, più vivi rispetto alla severa immagine della croce del duomo. Questa è datata 1187 e quindi le opere più espressive saranno da far scendere allo scadere del secolo, oppure ai primi anni del Duecento. Sarà questa differenza che ha suggerito a Ferdinando Bologna di attribuire la *Madonna dell'Ambro* al cosiddetto Maestro di Camerino²⁸: l'autore, anch'egli sostenutissimo, della cona di Santa Maria in Via²⁹ (ill. 9), venerata immagine miracolosa di solito conservata presso l'omonima chiesa di Camerino e ora depositata nella chiesa del seminario della stessa città.

Petrus: il Maestro di Santa Maria in Via a Camerino

Mi è già capitato di suggerire, per la *Madonna* di Camerino, una soluzione diversa e legarla in maniera flagrante, come suo capo d'opera, a Petrus³⁰. Questi è firmatario di un celebre dipinto conservato fino al sisma del 2016 nel Museo della Castellina di Norcia e oggi salvato e recuperato nel Museo Diocesano di Spoleto³¹. In calce alla tabella col poggiaiedi, sotto il



6. Alberto Sotio, *Madonna di Ambro*. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

7. Alberto Sotio, *Madonna di Ambro*, particolare. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

piccolo calvario dipinto è vergato il nome Petrus e una data che male si legge e che tutt'ora è foriera di un vivace dibattito. L'iscrizione mutila alla base si può completare come 1212 o 1241, (ill. 10) visto che la prima linea bianca potrebbe essere una I oppure il fusto di una L. Le motivazioni per l'una e l'altra datazione possono essere molte e vanno analizzate in maniera completa, anche per le palesi implicazioni

iconografiche che la lettura più alta comporterebbe. Per questo si rimanda alla scheda in catalogo, ma qui va sottolineato come il dato che più di tutti fa propendere per una datazione al secondo decennio del Duecento sia innanzitutto lo stile³². La croce di Norcia, infatti, ha alcuni caratteri che seguono in maniera pedissequa il tracciato indicato da Sotio, per esempio i tratti lineari del volto, le ombre rosse che costeggiano il busto (esattamente come nel *Cristo* del duomo di Spoleto), il panneggio insistito e tutto superficiale del perizoma, con pieghe innaturali ma elegantissime che fingono increspature di luce e colore, il rosso profondo del mantello della Vergine e in generale tutto l'incarnato coi muscoli segnati da pennellate ombreggiate col verdaccio. Sono dettagli che male si possono spiegare mettendo cinque decenni tra un artista e l'altro, anche perché, nel 1241 a Spoleto era già piena la carriera di Simeone e Machilone, pittori che sembrano in qualche modo allievi proprio di Petrus.

La *Madonna* di Santa Maria in Via, quindi, va a rafforzare l'ipotesi 1212 anche per la sua eleganza e per la sua ricchezza materica, vicina davvero alla tavola della *Madonna dell'Ambro*. Entrambe hanno il fondo



8. Alberto Sotio, *Testa della Vergine*, particolare.
Milano, Pinacoteca di Brera

9. Petrus, *Madonna col Bambino e Annunciazione*.
Camerino, già chiesa di Santa Maria in Via

d'argento e anche l'iconografia è simile, fin nella posa del Bambino. La decorazione a perline e gemme del trono di Camerino ricorda lo stesso ornato della corona dell'Aquila, e pure le linee di panneggio del mantello rosso delle due *Madonne* è assai simile, soprattutto le pieghe a V sulla sinistra e il modo di girare morbido dietro il ginocchio. Ma la cona di Santa Maria in Via è più moderna rispetto all'altra, non foss'altro per la sensibilità più viva della veste blu e per il volto espressivo e già meno evocativo. Che questa sia dello stesso autore del *Cristo* già a Campi e poi a Norcia, si può ben dimostrare proprio con la pittura degli incarnati, in particolare sui volti, con la linea dell'ombra rossa che costeggia la guancia sinistra della Madonna ripetuta sul busto di Cristo, il mantello della Vergine nella freschissima *Annunciazione* in basso che è identico a quello della dolente nella croce ora a Spoleto. L'attribuzione a Petrus porta con sé anche la tavola sorella di Providence (ill. 12) forse meno ricca, ma se possibile ancora più vicina alla croce di Norcia³³. Il vestito di Gesù bambino, tenuto in braccio da una monumentale Vergine in trono, è dello stesso azzurro e dello stesso bianco del perizoma di Cristo e presenta le medesime pieghe movimentate e fuse di luce e colore.



Il piccolo *corpus*, composto da tre gioielli di pittura, anche per lo stato di conservazione, comprende anche il *Cristo* appeso al centro dell'abside della Basilica Inferiore di Assisi (ill. 11) ma proveniente da Porziano³⁴, che però è un gradino meno ricco, come se si vedesse l'intervento della bottega o che il pittore avesse lavorato un po' più velocemente per la destinazione periferica dell'opera.



10. Petrus, *Crocifisso*, particolare. Spoleto, Museo Diocesano



11. Petrus, *Christus triumphans*. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco



12. Petrus, *Madonna col Bambino*. Providence, Art Museum



13. Petrus, *Crocifisso*, particolare. Spoleto, Museo Diocesano



14. Alberto Sotio, *Martirio di san Tommaso Becket*. Spoleto, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo

La qualità della pittura di Petrus è davvero altissima e la vicinanza di idee e soluzioni al gruppo di pitture di Alberto Sotio è troppo forte per mettere tra i due più di un paio di decenni: anzi, sarà da pensare che il primo sia un allievo del secondo, creando così una linea di continuità stilistica leggibile e di profondo spessore artistico. In particolare il san Giovanni dolente della croce di Campi (ill. 13) presenta nella veste verde due innaturali pieghe rotonde all'altezza della spalla e del gomito, segnate di ombre colorate più scure e di colpi di luce bianca sulla superficie. Una soluzione compare identica nel bell'affresco con il *Martirio di san Tommaso Becket* nella chiesa di san Giovanni e Paolo a Spoleto³⁵ (ill. 14), in particolare sulla spalla del diacono, dietro al santo vescovo, a cui viene amputata una mano. Questo affresco, tra l'altro cruento ed espressivo, pieno della forza narrativa che sarà poi tratto caratteristico di tutta l'arte a Spoleto nel Duecento e nel secolo successivo, non è da tutti attribuito ad Alberto Sotio, in particolare in un recente contributo Serena Romano scrive che a suo modo di vedere non abbia la solita tenuta³⁶. Il santo è stato canonizzato nel 1173, data che fa da *post quem* e sarà da pensare che il culto non si sia diffuso in maniera talmente veloce da poter datare questi affreschi prima dell'ultimo decennio del secolo³⁷. I caratteri di stile, anche in relazione a questo schema cronologico, non permettono di prescindere

dall'attribuzione a Sotio, ma certamente non possiamo scommettere sulla completa autografia. Anzi, alcune rigidità come nel braccio del diacono, e anche nei volti più sommari, fanno pensare proprio all'intervento di un allievo; piacerebbe pensare possa essere proprio Petrus, ma allo stato attuale delle conoscenze lascerei la suggestione come tale.

Non sarà sfuggito che la presenza di Sotio in Abruzzo e di Petrus nelle Marche sia funzionale al discorso che si vuole portare avanti, e cioè della sostanziale omogeneità culturale delle aree appenniniche dell'Italia centrale, in particolare della fascia adriatica.

Una scultura fatta di pittura: il *Cristo di Arquata del Tronto*

L'unione tra le arti, pittura e scultura, ma anche oreficeria, in questo momento culturale e a queste latitudini è la prassi, ma il campione di questa tipologia è senz'altro il *Cristo di Arquata del Tronto*, ora ricoverato, miracolosamente illeso, nel duomo di Ascoli³⁸ (ill. 15). Un'opera che avremmo voluto esporre in mostra ma che è oggetto di devozione e caro ai tanti arquatani che hanno perso la casa con il sisma e che oggi vivono ad Ascoli; la comunità ha giustamente bisogno del proprio simbolo.

La scultura (anche se forse è sbagliato definirla tale) proviene anch'essa dalla chiesa di San Giorgio



15. Pittore e scultore marchigiano della fine del XII secolo, *Christus triumphans*. Ascoli, duomo (già Arquata del Tronto, chiesa di San Francesco)

all'Isola nel comune di Montemonaco e, dopo il restauro del 1973³⁹, è stata spostata nella chiesa di San Francesco ad Arquata. La pulitura della superficie ha dimostrato la singolarità dell'opera che unisce parti modellate, come la testa e le gambe, ad altre praticamente informi come il busto. Questo però è decorato da una stupenda policromia conservata molto bene che va a definire tutte le forme. Il collo ha al centro una pennellata bianca semicircolare con un piccolo lobo all'estremità in basso e tutto intorno l'incarnato va dal rosa e al rosso incendiandosi di un'ombra setosa, come se rispondesse alla luce schermata dalla testa, fino a ripetere lo stesso arco al contrario con il rosso acceso all'attacco del costato. Il petto è descritto nella muscolatura con la stessa caratteristica cromatica, così come l'addome in cui sul rosa di fondo, il bianco e il rosso a sfumare definiscono una partizione anatomica che si allarga verso il basso, evocando probabilmente il gonfiore del ventre degli uomini

crocifissi. Non è infatti un Cristo vivo, dato che sul costato a destra c'è il segno della ferita della lancia, anche se un po' abraso. L'opera ha una resa pittorica che non ha eguali in tutta la regione per inventiva e, oggettivamente, per qualità. Guizzi di rosso scuro e di bianco muovono l'anatomia creando giochi sulla pelle, come l'ombelico che sembra un nodo da cui esce il segno verticale degli addominali. Le braccia allungate e le gambe tornite in maniera incredibilmente leggera (rispetto alla rozza divisione dei volumi del corpo) danno il senso dell'eleganza straordinaria di quest'opera che, all'effetto finale, paga la troppa forza lasciata alla policromia rispetto alla modellazione.

I confronti migliori della veste di colore si possono proporre, ancora una volta, con il *Cristo* di Alberto Sotio nel duomo di Spoleto⁴⁰. Questo doveva essere un modello nobilissimo a quel tempo, tanto che l'artefice di Arquata, che sarà senza meno uscito dalla sua bottega, ne ripete alcune invenzioni, come la linea sotto il collo descritta sopra, la sensibilità della fusione della pittura nell'incarnato e anche la divisione della muscolatura (ill. 16-17). Dettagli più specifici rafforzano l'impressione come le ginocchia segnalate dalla rotula di un altro colore che ripete lo stesso dettaglio (in questo caso sdoppiato) nella pergamena di Spoleto.

Pure il perizoma, che sembra aver patito maggiormente, ha la policromia che discende dagli stessi modelli: la filatura di perline è un tratto caratteristico delle *Maestà* di Alberto, e ancor di più il confronto lo si può proporre con la già citata lunetta affrescata nel Museo del Ducato di Spoleto che raffigura il *Martirio dei santi Giovanni a Paolo* (ill. 18). La veste bordata delle due figure principali, nella stupenda visione escatologica al centro, ha la fascia decorata più grande delimitata dalla fila di perline bianche ai lati, a imitare una banda preziosa, forse dorata e ricamata; il perizoma del *Cristo* di Arquata ha la stessa idea e, anzi, il danno maggiore credo sia dovuto al fatto che quella fascia fosse in origine coperta di argento poi ossidato e caduto, tanto da lasciare la traccia grigia del suo alloggiamento.

Fortunato è il caso che si sia conservata anche la croce originale con gran parte della sua cromia che la descrive con il consueto colore azzurro bordato di rosso. Dietro il perizoma questa si allarga fino a contenere tutto il corpo di Cristo e in basso, la cornice rossa



16. Pittore e scultore marchigiano della fine del XII secolo, *Christus triumphans*, particolare. Ascoli, duomo (già Arquata del Tronto, chiesa di San Francesco)



17. Alberto Sotio, *Christus triumphans*, particolare. Spoleto, duomo

lascia spazio a un'iscrizione che è stata letta come la firma dei due artefici, il pittore e lo scultore che hanno lavorato a questo oggetto. Nel 1973, dopo il restauro, è stata riportata la trascrizione "frater raineri dominus corpus fecit berardus aidavit"⁴¹. Una lettura un po' fantasiosa che indicava due frati, Raniero e Berardo rispettivamente come scultore e pittore. Seguendo ragionevoli dubbi di Alessandro Marchi, mi è già capitato di mettere in discussione questa lettura soprattutto perché dopo la parola AIDA si vedono chiaramente tre puntini che in questa iscrizione sono usati come interruzione della parola, che evidentemente non si può completare con alcuna desinenza. La lettura allora, dovrebbe essere più verosimilmente "(FRA)TER RANIERI DOM (...)/(FRATE)R BERA(R)DUS T AIDA/ (...) N (...) TP (...) SU"⁴². I due Raniero e Berardo potevano essere, è vero, gli artefici dell'opera, ma credo più probabile che i due frati fossero coloro che, alla fine del XII secolo, vollero questa croce per ornare la propria chiesa.

Tornando a Matelica. Le possibili origini del Maestro di Sant'Eutizio

Per riprendere il discorso intorno al *Cristo* di Sant'Eutizio, si può considerare che si tratti di un'opera che si incentra benissimo nella cultura figurativa tra Umbria e Marche dopo la metà del XII secolo, in parallelo con l'esperienza di Alberto Sotio e, prima, del cosiddetto Maestro delle Croci azzurre. Anzi, si potrebbe pensare che tra il 1160 e il 1190 sull'Appennino ci siano due grandi personalità capaci di creare una linea stilistica ben precisa che sarà vincente anche per tutto il Duecento. Alberto Sotio che avrà Petrus come allievo per la pittura e il Maestro di Sant'Eutizio di Matelica che influenzerà per esempio l'autore del *Cristo* di Numana, ma soprattutto il Maestro di Roncione⁴³. È chiaro però che le due linee dipendono da caratteri fortemente diversi, fin quasi antitetici. Il dibattito sulla nascita della scuola del Ducato di Spoleto è ancora aperto e si gioca tutto intorno al Maestro delle Croci



Azzurre e sugli inizi di Alberto Sotio, in relazione agli affreschi di Ferentillo e alla cultura tardo-comnena che si fa risalire, a volte, alla presenza di mosaicisti siciliani⁴⁴. D'altronde sulla facciata del duomo di Spoleto è il grande mosaico di Solsterno del 1207 che è stato spiegato, giustamente, come frutto di quella cultura⁴⁵. Questo, però, è più tardo e un po' diverso dalle linee nervose e dalla ricchezza delle invenzioni di Sotio. La carica pittorica tutta in superficie si spiega male anche in relazione all'importante e maestoso ciclo di Ferentillo che in effetti sembra accordato a soluzioni più classiciste di impronta romana⁴⁶, da cui può discendere non tanto la graffiante pittura di Spoleto quanto il più dolce e calmo Maestro di San Damiano⁴⁷.

Sotio è tutto uno scatto di nervi, una forza cromatica vigorosa e mai doma, che muove pieghe impossibili ma sempre intelligenti, che seguono i corpi e li fanno indovinare. Impressionante è in questo senso la danza del san Giovanni dolente nella croce del duomo che muove le braccia e tira la veste in maniera quasi verosimile. Questi caratteri, uniti chiaramente a un'inventiva che deve essere tutta personale del pittore, si possono far discendere dalle miniature bizantine e anche da qualche icona che senz'altro sarà passata per l'Umbria via Adriatico⁴⁸, ma mi pare, sorprendentemente, che i confronti più belli, non per stile stretto, ma per idee, si

possano proporre con i rilievi della Sainte-Madeleine a Vézelay in Borgogna (ill. 19). Lo straordinario scultore che ha lavorato il fronte della chiesa abbaziale usa la stessa forza grafica di Alberto, fa muovere i panneggi in maniera innaturale e crea delle pieghe circolari sulle ginocchia, esattamente come quelle che da Sotio arrivano poi anche a Petrus. Se la cultura della Borgogna investe anche Cluny e poi i capitelli del santuario della Natività a Nazareth⁴⁹, allora si può capire come possa aver incontrato anche l'Italia centrale alla metà del XII secolo, con passaggi di maestranze che dal nord andavano verso i nuovi territori cristiani in Terra Santa. Un percorso che potrebbe semplificare la genesi dello stile spoletino e che poi si declina in maniera diversa, locale e meno forte da Petrus in avanti. Le datazioni dei rilievi in Francia (forse sulla metà del secolo) e poi dei capitelli di Nazareth, che da quelli discendono, sono congruenti con la diffusione della cultura tardo-comnena anche in Italia che, alla fine del XII secolo, informa tanta parte della cultura figurativa. In questo modo ci si spiega anche perché qualcuno abbia insistito molto sulla parentela della pittura spoletina con i contemporanei mosaicisti siciliani, che probabilmente avevano accesso agli stessi modelli.

In mostra è presente in via del tutto eccezionale anche la *Madonna* di Lettopalena, in prestito dal Museo Nazionale dell'Aquila, una scultura lignea monumentale

18. Alberto Sotio, *Martirio dei santi Giovanni e Paolo*. Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto

19. Scultore borgognone della metà del XII secolo, *Pentecoste*. Vézelay, Sainte-Madeleine



che si è conservata in maniera straordinaria, se si esclude la policromia dei volti dei personaggi sacri che, evidentemente, per scopi devozionali e di culto in passato hanno subito manomissioni. Per l'analisi tecnica e critica rimando senz'altro alla scheda di Federica Sididi (cat. 12), ma è giusto porre l'attenzione sul dettaglio delle pieghe insistite delle vesti che fanno il verso, in maniera tridimensionale, proprio alla cultura delle pitture di Sotio e ai suoi modelli, tanto che più volte la storiografia ha evocato, anche per questa scultura, radici oltralpine. Il confronto proprio con le pitture spoletine, però, certifica il suo legame con la cultura del luogo: la policromia, per esempio, ha un apparato decorativo identico a quello delle corone delle *Madonne* di Ambro e di Brera, con un motivo a perline bianche ripetute e finte gemme colorate. E anche la fascia decorata di nero e oro con motivi vegetali è assai simile, anche se non identica (e in negativo) alla bordatura orizzontale della veste del Dio Padre benedicente alla sommità della lunetta col *Martirio dei santi Giovanni e Paolo* a Spoleto. Le pieghe sulla veste della Vergine formate dai seni sono increspature dolci che sotto il petto poi scendono a segnare la fisicità del corpo sottostante. Una soluzione arditissima ma perfettamente in linea con lo stile già evidenziato di Sotio. Non si vuole in alcun modo dire che la scultura sia di quell'autore o che lo sia la policromia, per cui

servirebbero ulteriori dati, ma senza dubbio i due artefici hanno respirato la stessa aria e si sono formati sugli stessi testi.

Proprio le pieghe circolari che si muovono a chiocciolata allargata sul petto della Madonna, sembrano echeggiare con uno spirito più realistico, lo stesso panneggio dei capitelli della basilica dell'Annunciazione di Nazareth (ill. 20-21); un dettaglio che troviamo pressoché identico nella scultura mutila di San Pietro esposta qualche tempo fa alle Gallerie dell'Accademia di Firenze⁵⁰. Come in tutto il basso Medioevo tra Umbria e Marche (e quindi in parte Abruzzo), pochissime sono le testimonianze della scultura lapidea e relegata nella quasi totalità a decorazione architettonica di portali o capitelli⁵¹. È forse per questo che il contatto, che a me sembra più di una suggestione, con la scultura comnena e con i suoi modelli oltralpini, sia visibile soprattutto nelle tavole e negli affreschi e nella scultura lignea superstite.

Rispetto a quelle opere, il Maestro di Sant'Eutizio è assai più fermo, monumentale e programmaticamente immobile: la sua forza è nell'essere "egizio" avrebbe detto Venturi, intendendo proprio la struttura volutamente colonnare del corpo. È però nella testa che si capisce la qualità straordinaria dell'artefice, che con pochi colpi di scalpello e di sgorbia ha creato un volume chiaro, con accenni di verosimiglianza che, a quelle



20. Scultore abruzzese del XII secolo, *Madonna col Bambino di Lettopalena*, particolare. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

21. Scultore francese del XII secolo, *San Pietro*. Nazareth, basilica dell'Annunciazione

22. Maestro del Crocifisso di Sant'Eutizio, *Christus triumphans*, particolare. Matelica, Museo Piersanti

date, un po' stupiscono (ill. 22). Gli zigomi alti, le orecchie coperte dai capelli che cadono sulle spalle, l'arcata sopraccigliare che scende sensibile verso il globo oculare appena accennato. È la stessa sensibilità pittorica tutta in superficie del busto a rappresentare la sua grande invenzione che conquisterà la serie dei *Deposti*: che convenzionalmente fa capo a Roncione, ma ha forse nel *Cristo* di Montemonaco la prova più antica.

Ha avuto, perciò, gioco facile il pittore che alla fine del Trecento ha ridipinto questo *Cristo*, seguendo ciò che due secoli prima aveva tracciato lo scultore, sbagliando però completamente la policromia del perizoma. Ora vediamo una sorta di gonnellino azzurro tenuto alla vita da una larga cinta bianca, perché così ha inteso l'autore di questa cromia che certamente non aveva

in mente cosa voleva imporre il Maestro del Crocifisso di Sant'Eutizio. Il perizoma, in realtà, è reso come una stoffa stretta sulle gambe e legata ai fianchi da una fascia che fa ricadere due sbuffi semicircolari ai lati sopra le cosce e movimentato al centro da un nodo che lascia cadere un lembo di stoffa verticale, sul davanti che sarebbe dovuto essere bianco anch'esso.

Nodi di questo genere, nella scultura locale coeva, non si trovano. Più complicato con nastri piani che si annodano è quello del *Cristo* di Esanatoglia, i *Cristi* di San Severino non hanno affatto il nodo, quello di Camerino risponde a modelli completamente diversi. È però interessante il confronto del *Cristo* di Sant'Eutizio con una piccola scultura bronzea conservata nel Musée Unterlinden di Colmar (ill. 23) e proveniente dalla chiesa di Santa Maria della stessa città. L'oreficeria fu pubblicata da Peter Bloch nell'addenda alla monumentale mostra di Stoccarda del 1977⁵² e poi catalogata dallo stesso autore nel suo fondamentale volume sulle croci di bronzo nel Medioevo⁵³. Il rapporto con la nostra scultura lignea è davvero sorprendente: sono identiche la forma e la posizione della testa un po' spostata dalla linea eretta del busto, le braccia sono larghe e leggermente piegate e infine il perizoma è simile anche se nel bronzo il nodo della cintura stringe il lembo che ricade da davanti, mentre nel *Cristo* del Piersanti da dietro. Bloch definisce questa chiusura "a cravatta": ve ne sono pochissimi esemplari simili, tra cui uno stupendo assai vicino a quello di Colmar passato sul mercato parigino. Nella macro-serie dei *Cristi* bronzei con terminazione delle braccia piane e non decussate, le varianti più diffuse sono quelle con nodo centrale rilevato (a formare un piccolo turbante) o più semplicemente con il nastro che si intreccia. Più rari sono i perizomi con chiusura "a cravatta", tanto che è difficile pensare che anche dietro il monumentale *Crocifisso* di Sant'Eutizio non possa esserci un modello bronzeo che poteva provenire, anche in questo caso, dalla Francia.

Il *Cristo* di Matelica rimarrebbe comunque isolato nel panorama della scultura lignea in Italia centrale, altissimo superstite unico della produzione di un artefice che seppe aprire la pista alla modellazione pittorica tipica degli intagli lignei umbri e marchigiani del basso Medioevo⁵⁴. La rarefazione dei pezzi giunti fino a



23, Scultore francese del XII secolo, *Croce astile*. Colmar, Musée Unterlinden

noi non ci permette, per ora, di trovare un *corpus* del Maestro di Sant'Eutizio, ma almeno vale la pena inserire l'opera nel suo giusto contesto. La soluzione più interessante in merito, a mio avviso, è quella proposta una decina di anni fa da Fulvio Cervini che, in un denso saggio sui *Crocifissi* monumentali⁵⁵, rendeva noto (o meglio, valorizzava) il *Triumphans* del duomo di Forlì, una scultura di dimensioni considerevoli esposta ora nella testata della navata di sinistra (ill. 24).

Il confronto tra quello e l'esemplare del Piersanti è certamente congruente perché entrambi gli artisti hanno modellato un volto fermo e calcolato, con il naso poderoso, gli occhi appena accennati, la barba liscia ed evidentemente segnata poi dalla pittura, il busto eretto e ingombrante con il ventre leggermente all'infuori e i segni dei fianchi ai lati, fino alla tibia che spinge un po' sulle gambe. Dettagli che sono resi in maniera diversa nelle due sculture, ma che le apparentano come partecipi della stessa cultura che,



24. Sculture degli inizi del XIII secolo, *Christus triumphans*. Forlì, cattedrale

probabilmente, veniva dal Nord e che influenzò l'aria del medio Adriatico passando per l'Appennino. Il *Cristo* di Forlì aveva probabilmente gli occhi in metallo, poi perduti, a segnalare anche in questo caso la corrispondenza con modelli bronzei. Viene in mente, dunque, il *Cristo* di Casale Monferrato che la generosità di quell'Arcidiocesi ha permesso di esporre in questa occasione, che in effetti ha più di un contatto col *Cristo* di Forlì e, per analogia, con quello di Matelica. A questa serie si aggiunge, anche se con delle varianti, la croce della collezione Salini di Gallico⁵⁶, che ha la testa reclinata sulla sinistra e un'espressività già viva e dolente al contrario degli altri pezzi ancora immobili. Se fosse possibile definire una scalata cronologica di questo gruppo (disomogeneo per stile ma unito dalla tipologia), si potrebbe pensare che gli esemplari di Casale e Matelica debbano stare più indietro. Quello di lamina ha una data ancorata al 1170-1175, il *Cristo* di Sant'Eutizio starebbe bene attorno alla stessa

cronologia o forse anche prima e perciò la scultura Salini andrebbe più avanti e reggerebbe bene il 1190 proposto già da Fulvio Cervini. Il *Cristo* di Forlì, invece, ha il perizoma movimentato in molte pieghe che gonfiano la terminazione e, soprattutto, il nodo è solo dipinto, reso con un nastrino dorato che si intreccia. Una soluzione elegantissima e che indica la volontà di compenetrazione tra scultura e pittura, oltre che oreficeria. Mi pare quindi che il *Cristo* di Forlì potrebbe datarsi anche leggermente più avanti e sfiorare la fine del XII secolo.

Alternative a Matelica: il *Cristo* di Camerino e il *Deposto* di San Severino

Nella critica sulla scultura lignea nelle Marche sopravvive ancora il legame tra la scultura del Piersanti e l'analogo intaglio del duomo di Camerino⁵⁷ (ill. 25). Le differenze tra i due, però, sono assai più forti dei punti in comune. Intanto le proporzioni sono affatto diverse⁵⁸, il primo è un *Cristo* colonnare e slanciato nella sua monumentalità, col busto allungato e un po' in avanti, mentre il secondo è più schiacciato col torso inciso dalle costole e delle clavicole. Il *Cristo* di Sant'Eutizio ha una corporeità più studiata, è in qualche modo eroico e in generale di qualità più alta rispetto a quello di Camerino, che invece appare un po' dimesso e con un perizoma di qualche taglia in più, sbilanciato rispetto alla struttura del corpo. Al di là di questo, però, è proprio la cultura figurativa che lo ha generato a essere diversa e, in qualche modo opposta, a quello di Matelica. Osservando il perizoma che gira a pieghe verticali e azzimate intorno alle cosce, vengono in mente modelli toscani, aretini per essere precisi. Nel Museo Diocesano di Arezzo, infatti, sono conservati tre splendidi esemplari di *Cristi* "vivi", tutti con un invidiabile stato di conservazione. Sono stati oggetto di approfonditi studi e non merita qui andare oltre⁵⁹, ma va fatto notare come la tipologia del perizoma largo e più grande del necessario, con quelle pieghe verticali e la forma geometrica, siano una costante in quel gruppo. Evocare contatti tra la marca camerte e la Toscana è facile per tutto il Medioevo e oltre, ma anche in questo caso può aver avuto un ruolo determinante la circolazione di arti sontuarie. Nel Museo della Diocesi di Fabriano, infatti, ma



25. Scultore di cultura aretina del XIII secolo, *Christus triumphans*. Camerino, già duomo



26. Scultore di cultura aretina del XIII secolo, *Christus triumphans*. Camaggiore, chiesa di San Giovanni Battista

proveniente da Castelletta, borgo arroccato sul massiccio del San Vicino, è una piccola croce di bronzo dorato che ha gli stessi caratteri stilistici appena evocati e che testimonia in maniera perfetta la possibilità della circolazione delle idee anche con oggetti analoghi⁶⁰. In mostra è possibile il confronto tra questa e la croce del Diocesano di Cortona, assai simile nell'impianto generale. È uno dei tanti esempi di circolazione di idee e di modelli che univano un versante degli Appennini all'altro, anche attraverso la produzione di opere d'arte maneggevoli come una croce astile⁶¹.

Non stupisce, quindi, che il *Cristo* di Camerino sia molto simile fin quasi a suggerire una vicinanza tra le botteghe, a una scultura analoga conservata a Camaggiore (sull'Appennino, invece, tosco-emiliano) (ill. 26), restaurata recentemente e ristudiata da Enrica Neri Lusanna⁶². Il confronto tra le due figure rivela soluzioni simili nelle proporzioni (anche se l'esemplare di Camaggiore è un po' più slanciato), nell'intaglio della

testa, allungata e geometrica, con il naso lungo e stretto e gli occhi che si abbassano verso l'esterno, il busto inciso dai segni anatomici. Ma a dimostrare la stessa idea di base è il perizoma che presenta la serie di pieghe rigide e verticali che seguono il girare delle cosce e che, in alto, è legato da un nodo semplice che lascia a un lato un piccolo sbuffo e in basso un lembo che scende. Il *Cristo* di Camaggiore è stato messo in relazione a un prototipo monumentale e impressionante per qualità e stato di conservazione, il *Cristo* di San Vincenzo a Torri, lo stesso che spesso si evoca anche per la serie delle croci di Arezzo e che dovrà essere preso in considerazione anche per la variante marchigiana conservata nel duomo di Camerino.

In una delle prime aperture sulla scultura lignea nell'area di Camerino, Felicia Buccolini ristudiava anche il *Cristo* di Acquacanina⁶³, rubato nel 1974 e purtroppo conosciuto, da allora, solo attraverso brutte foto in bianco e nero. Si tratta di un'opera che poco



27. Scultore marchigiano del XIII secolo, *Christus triumphans* e *Madonna col Bambino*. Montelupone, abbazia di San Firmano

ha in comune col *Cristo* di Camerino, sia nelle proporzioni generali che nella raffinatezza dell'intaglio, assai più modellato nel busto e nel perizoma. Questo torna a essere più stretto alle gambe, con un nodo complicato sui fianchi, da cui ricadono sbuffi e panneggi. Le pieghe che scendono fisiche verso il basso tradiscono una datazione più tarda rispetto a quanto riportato dalla tradizione e credo che sarà da pensare a un prodotto dentro il XIII secolo e che va letto stilisticamente vicino al *Cristo* di Montemonaco, anche

se un gradino sotto. Il modello di Acquacanina, che in realtà non è molto lontano nemmeno dall'esemplare di Numana, è ripreso con piccole varianti, in un rilievo negletto al centro del portale di ingresso dell'abbazia di San Firmano nel comune di Montelupone, nel versante della valle del Potenza⁶⁴. Al centro del lunettone è una lastra verticale scolpita con una figurazione a due livelli, rarissima in quel periodo. Sotto una *Madonna col Bambino* con a fianco una figura di santo che potremmo pensare sia lo stesso Firmano e sopra un *Christus triumphans* tra i dolenti. (ill. 27) Il busto eretto e levigato, ma con qualche segno della muscolatura, il perizoma con pieghe che scendono e soprattutto con lo sbuffo regolare e semicircolare che esce dalla cintura e il volto grande incorniciato dai capelli che scendono con due trecce dietro le spalle, sono caratteri che avvicinano questa figura al *Cristo* di Acquacanina, come se entrambi rispondessero allo stesso modello. È allora la *Madonna col Bambino* in basso, sciolta nel suo mantello che ricade fluente, a dichiarare una datazione avanzata, dentro il secondo o terzo decennio del Duecento, datazione che tira con sé anche l'esemplare ligneo.

Nella linea di sculture che va da Montemonaco a Montelupone e Acquacanina è quest'ultima l'opera più distante dal *Cristo* di Sant'Eutizio, soprattutto per la testa larga e per l'acconciatura, ma la levigatezza del busto e la verticalità accentuata della forma, sono caratteri che si devono spiegare a partire dal prototipo alto del Museo Piersanti.

Nella Pinacoteca "Tacchi Venturi" di San Severino Marche è conservato uno splendido *Cristo depresso* che proviene dal cosiddetto Duomo Nuovo, la chiesa di Sant'Agostino. Al tempo della celebre mostra sui restauri nelle Marche del 1973⁶⁵, veniva datato alla seconda metà del Duecento, mentre Maria Giannatiempo, nel catalogo della mostra di Matelica del 1999⁶⁶ posticipava ancora alla fine del secolo, in disaccordo con Marina Massa che lo faceva cadere verso la metà. In quello stesso anno l'opera fu smontata anzitempo dal Museo Piersanti e fu allestita nell'esposizione di Montone sulle *Deposizioni* e in quel catalogo (uscito però dopo qualche anno), Fabio Marcelli retrodatò l'opera al secondo quarto del Duecento⁶⁷. La difficoltà nel trovare una collocazione sia stilistica che cronologica

a questa scultura, deriva un po' dallo stato di conservazione che non permette di leggere più i dati della policromia se non nel bellissimo perizoma dorato e, soprattutto, dal fatto che questo sia praticamente isolato nel panorama della scultura lignea nelle Marche. La critica è però concorde nel sottolineare la qualità dell'oggetto, elegante e affusolato nel busto, mesto nel volto che si indovina doveva essere dipinto con un'espressività particolare, ma costruito con segni netti e forme calcolate, con un intaglio assai meno astratto rispetto agli esemplari che fanno capo al Maestro di Roncione. C'è qui qualcosa di più classico e rigido, come se l'artefice partecipasse di una cultura un po' diversa. Questo si capisce anche guardando il perizoma, con panneggi metallici e spezzati, ma con pieghe pochissimo rilevate e costruite secondo uno schema ripetuto ma cadenzato, un ritmo che ne amplifica la sensibilità della superficie. Il busto è inciso per far vedere il petto, le costole e la partitura dei muscoli addominali, ma quello che vediamo oggi è solo la traccia per la veste cromatica dell'incarnato. Interessante è l'indicazione di Fabio Marcelli, che mette in relazione questa scultura con le opere di Petrus e in particolare con il *Cristo* firmato. Lo studioso percepisce una certa unità di intenti nella creazione del corpo e nella linearità del disegno, da un lato, e delle forme dall'altro. L'indicazione è senz'altro utile perché continua sulla linea che si vuole sottolineare in questo saggio, ma certamente non riesce, da sola, a togliere dall'isolamento stilistico il *Deposto* della Tacchi Venturi.

Guardando ancora in Umbria, però, mi pare che in soccorso possa venire la *Maestà* di Santa Maria Infraportas conservata oggi nel Museo Diocesano di Foligno (ill. 28). Si tratta di un'antica raffigurazione della *Sedes Sapientiae* che la critica ha ingiustamente trattato pochissimo, forse per lo stato di conservazione infelice che la vede mutila e riscolpita in più parti, adattata a esigenze di culto col passare dei secoli. Il restauro del 1961, però, l'ha restituita, almeno per quello che riguarda le forme superstiti, a una leggibilità che consente qualche ragionamento.

L'ultimo in termini di tempo a occuparsi di questa *Maestà* è stato Gaetano Curzi, in occasione di un bel convegno sulla scultura lignea tenuto all'Università di

Chieti nel 2009⁶⁸. Lo studioso, giustamente, ha messo in relazione la *Madonna* di Santa Maria Infraportas con quella di Santa Maria in Camuccia a Todi (ill. 29), una delle più belle rappresentazioni di questo soggetto di tutta l'Italia centrale. Curzi sottolinea come la statua riprenda l'assetto generale da quella di Todi e ripeta anche alcuni dettagli, come i leoni sotto il suppedaneo. Ma oltre alla linea della forma che in effetti sembra dipendere proprio dalla *Madonna* di Todi, pochissimo c'è di contatto stilistico. La *Maestà* di Santa Maria in Camuccia ha un panneggio insistito e raggrinzito, fitto di creste e di movimenti, attaccato ai corpi che si possono calcolare, e profondamente scultoreo, legato alla cultura oltralpina, ai soliti cantieri della Borgogna e dell'Ile-de-France, con quella linea che verrebbe da dire proto-gotica⁶⁹.

La *Madonna* di Foligno, invece, è molto più morbida nelle pieghe del mantello ampio che ricade in falde larghe sulle gambe; il vestito che fascia il busto rivelando la corporeità con una serie di pieghe orizzontali che sembrano quasi un'ingessatura bagnata, è uno dei tratti più belli di tutta la scultura medievale in Italia centrale, una sensibilità che al tempo stesso è pittorica e strutturale e che ancor di più fa patire per la perdita di molte parti di modellato. Il suppedaneo, come detto, è retto da due piccoli leoni rossi decorati da pennellate finissime bianche e nere, che possiamo supporre siano originali e che danno il senso che della ricca copertura pittorica. La testa è stata lavorata e i capelli hanno lasciato spazio a una calotta sferica straniante, ma la forza del volto è davvero impressionante. Si respira un classicismo forte, quasi imponente ma assolutamente antitetico alla monumentalità ostentata del Maestro di Sant'Eutizio. Si tratta qui di un artista altissimo che ha un qualche parallelo, anche cronologico con lo scultore del portale del duomo di Foligno⁷⁰.

La *Madonna* di Foligno nel 1979 perse il Bambino, rubato da dentro la chiesa in cui era collocata. Fortuna ha voluto che lo stesso sia passato in asta a Parigi e che, accortomi della cosa e avendolo segnalato, questo sia stato recuperato e riportato in Umbria, sicché oggi è possibile averlo in mostra. Anche in questo caso sono andate perdute le gambe che sono state tagliate di netto, ma quanto vediamo del busto tradisce la stessa qualità di superficie, con la veste dorata che si



28. Scultore umbro del XIII secolo, *Maestà*. Foligno, Museo Diocesano



29. Scultore francese (?) del XII secolo, *Maestà*. Todi, chiesa di Santa Maria in Camuccia

muove in pieghe e che riesce a evocare la forma del busto di Gesù. La stessa morbidezza della vesticciola è proposta nel velo della Madonna, anch'esso dorato, che è appoggiato sulle spalle.

Per un confronto cronologico, viene subito in mente un'altra *Sedes Sapientiae* di area genericamente umbra, la *Madonna* di Prete Martino ora al Bode Museum di Berlino (ill. 30), ma almeno dal XVII secolo nella cattedrale di Sansepolcro⁷¹. La scultura, questa straordinariamente integra, è firmata da un presbitero Martino e datata 1199, uno dei rarissimi punti fermi per la produzione artistica medievale in questa zona. Chiaro che si tratta di ambiti un po' diversi, ma il confronto (devo dire sbilanciato nei confronti di Foligno per qualità) fa capire che la *Madonna* di Prete Martino, pur stupenda, è più rigida e in qualche modo più astratta nelle forme, con i panneggi geometrici e

gonfi, il mantello intorno alla testa della Madonna praticamente rotondo e, anche se la policromia è finissima (si noti il bellissimo finto gioiello indossato come un collier dalla Vergine che fa da colletto a una camicia che fa capolino sul collo), l'espressività è assente, rigido simulacro miracoloso di una fissità metafisica. La *Maestà* di Foligno, invece, ha già una declinazione umana più marcata che si vede in tralice anche nel volto in cui traspare un alito di vita. È come se la *Sedes Sapientiae* di Foligno fosse interna a uno "stile 1200", di un Romanico al tramonto che, come farà la rinascenza paleologa di lì a poco, prepara la strada a nuovi linguaggi. È quindi possibile che sia un prodotto un po' più tardo della scultura borghigiana ora a Berlino, ma dovrebbe stare, comunque, entro i primi due decenni del secolo.

Il Bambino, purtroppo, ha la policromia del volto



30. Prete Martino, *Maestà*. Berlino, Bode Museum

abrasa e mostra un classicismo acerbo ma forte che si legge in parallelo proprio col volto del *Cristo* di San Severino. La struttura del viso è molto simile e pure la sensibilità dell'intaglio, nel corpo certamente, ma anche e soprattutto nel perizoma, si legge bene proprio accanto alla *Maestà* di Foligno. Le pieghe geometriche e schiacciate e soprattutto la fisicità nascosta ma calcolata delle gambe coperte dalla stoffa sono caratteri che la scultura di San Severino prende da quella di Foligno con un rapporto stretto di stile che in qualche momento mi ha fatto pensare anche a una possibile identità di mano. È una

proposta che mi rendo conto vada tenuta solo come ipotesi di lavoro, come suggestione su cui ragionare, ma certo mi pare che si possa almeno sostenere una certa vicinanza tra le botteghe che potrebbe rivelare una produzione nelle Marche, magari successiva di poco all'attività in Valle Umbra, della taglia del Maestro della Madonna di Foligno.

I rapporti con la cultura dell'altra parte dell'Appennino non coinvolgono solo le questione figurative, ma si allargano chiaramente anche alla vita sociale e alla spiritualità, anzi, con quelle si fondono. È il caso, per esempio, della figura ancora malnota ma assai importante della beata Mattia Nazarei, veneratissima clarissa matelicese morta nel 1319, famosa, oltre che per i miracoli, perché il suo corpo continua a emettere umori sanguigni⁷². La sua vita, come raccontata dalle fonti, è uno specchio della cultura clariana e francescana di quell'epoca, tanto che anch'ella pregava in estasi e parlava col Crocifisso. Questo è ancora conservato ed è eccezionalmente esposto in questa occasione assieme alla *Madonna col Bambino* con cui formava la coppia di immagini del monastero⁷³; si tratta di un *Christus triumphans* ma databile assai più avanti nel XIII secolo, almeno al 1265-1270, quando l'iconografia imperante era quella del *patiens*. Una scelta che è programmatica e che dimostra la forza del modello nobile. Il monastero delle clarisse di Matelica è una fondazione antica, già presente nel settimo decennio del Duecento ed è da credere che le sorelle vollero per la loro chiesa interna una copia del *Cristo di San Damiano*, reliquia conservata nella clausura della basilica di Santa Chiara ad Assisi.

Il pittore responsabile delle tavole di Matelica è in effetti umbro, spoletino per essere precisi, Rinaldetto di Ranuccio, lo stesso autore della *Madonna dei Crociati*, una casualità (forse ben precisa) che dimostra in maniera inequivocabile la volontà di emulazione e la fortissima permeabilità tra le regioni che, ancor di più, in quel momento (ma forse anche oggi?) non hanno motivo per essere considerate separatamente.

¹L. Venturi, *Opere di scultura nelle Marche*, in "L'Arte", 19, 1916, pp.25-50 in part. pp. 25-27.

²P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino 1927, p. 866; lo studioso ne anticipa la datazione al XII secolo e lo inserisce "nella più sommaria e solida plastica lombarda".

³Per la bibliografia si rimanda senz'altro alla scheda di Giulia Spina in questo catalogo (cat. 1), ma per una visione d'insieme si veda almeno G.M. Fachechi, *De lignamine laborato et depicto. Il problema critico della scultura lignea medievale nelle Marche*, Urbino 2001, pp. 10-13 e l'aggiunta di G. Benazzi, in *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, a cura di V. Sgarbi, G. Donnini, S. Papetti, catalogo della mostra (Fabriano, 2014), Firenze 2014, cat. 57, pp. 228-229. Mi rimane assai difficile comprendere la presenza di questa scultura in una mostra che celebrava la cultura a Fabriano alla fine del Duecento, ma almeno nella scheda si riconosceva che questa fosse una "apertura d'eccezione".

⁴La citazione è da G. Benazzi, in *Da Giotto a Gentile*, cit., che parafrasava però un'indicazione di G.M. Fachechi, *De lignamine*, cit., pp. 10-12.

⁵A.A. Bittarelli, *Macerata e il suo territorio, la scultura*, Milano 1986, pp. 102-103; M. Massa, *Le sculture lignee in età romanica*, in P. Zampetti (a cura di), *Scultura nelle Marche. Dalle origini all'età contemporanea*, Firenze 1994, pp. 187-192, in part. p. 187; G.M. Fachechi, *De lignamine*, cit., p. 11.

⁶Il problema non è solo scientifico, ma generalmente culturale. Non si può pensare che il patrimonio storico artistico, specie se solitamente esposto in una chiesa, sia proprietà privata del vescovo di turno o di un parroco particolarmente appassionato. Le opere sono giuridicamente di qualcuno, è vero, ma intrinsecamente sono di tutti. I committenti e gli artisti le avevano pensate per la loro fruizione da parte del maggior numero di persone possibili e celare alla vista una scultura significa negare la sua funzione, non preservarla. Se un'opera non si vede, semplicemente non esiste e forse qualcuno dei proprietari o detentori dovrà pure rendersene conto.

⁷Fuori dal coro è già F. Buccolini, *La scultura medievale nell'ambiente camerte*, in *Studi Maceratesi. Camerino e il suo territorio fino al tramonto della signoria*, atti del convegno (Camerino, 1982), Macerata 1983, pp. 371-392, in part. p. 372.

⁸M. Massa, *Le sculture lignee*, cit., p. 188, che riporta anche l'ingeneroso giudizio di G. De Francovich, *Scultura medievale in legno*, Roma 1943, p. 11.

⁹I. Sacco, *Due Crocifissi medievali nell'Anconetano*, in A. Iacobini, G.M. Fachechi (a cura di), *Legni Marchigiani, Schede e materiali dal XIII al XIX secolo*, Urbino 2001, pp. 15-20, in part. pp. 15-18.

¹⁰B. Molajoli, P. Rotondi, L. Serra (a cura di), *Inventario degli oggetti d'arte in Italia, VIII, Provincie di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma 1936, p. 41.

¹¹Sull'attività di questo scultore e per il suo corpus sono fondamentali G. Saporì, B. Toscano, *Proposte per un ordinamento di materiali e problemi*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G. Saporì, B. Toscano, Milano 2004, pp. 15-63 e L. Mor, *Osservazioni in margine ad alcune sculture poco note da gruppo lignei di Deposizione*, in *La Deposizione*, cit., pp. 637-676. Per l'ipotesi della provenienza da Spoleto dell'artefice, mi permetto di rimandare a A. Delpriori, in *Dal visibile all'indicibile. Crocifissi ed esperienza mistica in Angela da Foligno*, a cura di M. Bassetti, B. Toscano, catalogo della mostra (Foligno, 2012), Spoleto 2012, cat. 8, pp. 187-196. L'autore prende il nome dalla più famosa scultura del suo corpus che è conservata nella Galleria Nazionale dell'Umbria e che riporta la data 1236. Non è però la più rappresentativa, come invece potrebbe essere il gruppo del duomo di Tivoli o quello conservato al Louvre che io credo possa essere quello in origine esposto nella cattedrale di Spoleto. Per la bibliografia più aggiornata V. Garibaldi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti e sculture dal III al XV secolo. Catalogo generale I*, Perugia 2015, cat. 198, pp. 515-518.

¹²Visto nella chiesa di San Ciriaco da L. Serra, *L'arte nelle Marche. Dalle origini cristiane alla fine del gotico*, Pesaro 1929, pp. 156-157 e poi pubblicato anche da C. Sandberg Valà, *La Croce italiana dipinta e l'iconografia della passione*, Verona 1929, ed. Roma 1985, pp. 861-862.

¹³A. Marchi, in *Sacri Legni. Sculture da Fabriano e dalla Marca Picena*, a cura di P. Di Girolami, catalogo della mostra (Montalto Marche, 2006), Firenze 2006, cat. 2, pp. 55-56, per l'attribuzione al Maestro di Roncione A. Delpriori, *La Scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015, p. 32.

¹⁴La scultura è solitamente esposta nell'unico museo dei Sibillini rimasto aperto dopo il sisma del 2016, per questo abbiamo deciso di far arrivare a Matelica questo pezzo dopo la metà di agosto per permettere a quel museo di offrire la propria collezione completa ai turisti.

¹⁵La policromia del Cristo di Sant'Eutizio è un entusiasmante problema di filologia. Chiaramente non è quello originale, intanto per la vivacità dell'espressione nel volto e per la cura, già pienamente gotica, di come sono dipinti i capelli, in più, sopra il fianco sinistro, è un tassello di pittura più approfondita che lascia vedere un ulteriore strato di colore, più chiaro, al di sotto della veste cromatica odierna. L'occhio largo e un po' a mandorla, con la pupilla color nocciola e una linea rossa che sottolinea la palpebra

superiore, sono indicazioni che possono andare verso il Maestro di Esanatoglia, il probabile Diotallevi di Angeluccio e si potrebbe datare, quindi, alla fine del Trecento. La croce, però, ha una ridipintura più moderna, con il cartiglio con scritto INRI che, come mi suggerisce Andrea De Marchi, sembra vergato dal Maestro di Staffolo, attivo anche a Matelica alla metà del Quattrocento. Solo un'analisi un po' più approfondita, magari con una nuova pulitura della superficie (che però, oggettivamente non è necessaria per scopi conservativi), potrà chiarire tale situazione.

¹⁶G. De Francovich, *Sculture lignee*, cit., p. 11, mette già in relazione il Cristo di Matelica con la *Deposizione* di Tivoli: un'indicazione davvero geniale, perché prefigura proprio lo sviluppo che si vuole qui dimostrare. Poco importa, in effetti, se lo studioso vedeva in entrambi una matrice lombarda che però è superficiale e poco stringente, perché quel testo va senz'altro contestualizzato al momento pionieristico sulla scultura lignea in Italia. La matrice lombarda nasce da P. Toesca, *Il Medioevo*, cit., ma è sottolineata con forza da L. Serra, *L'Arte nelle Marche. I. Dalle origini cristiane alla fine del Gotico*, Pesaro 1929, pp. 139-140 che per primo accosta la scultura di Matelica a quella di Casale Monferrato. Della stessa idea è anche da E. Carli, *La scultura lignea italiana*, Milano 1966, pp. 10-12, che non coglie il rapporto citato da De Francovich con la *Deposizione* di Tivoli (e quindi col gruppo del Maestro di Roncione), ma che immette il Cristo di Sant'Eutizio in una circolazione di idee più ampie che comprende anche il bel *Triumphans* di Mirabella Eclano. Una soluzione già adombrata da F. Bologna, R. Causa, *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, 1950), Napoli 1950, p. 44. Idea un po' forzata e rigettata ultimamente da S. D'Ovidio, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli 2013, cat. 1, pp. 127-130, che vede la genesi della scultura di Mirabella Eclano legata alla circolazione di motivi oltralpini.

¹⁷A. Marchi, in *Sacri Legni*, cit., cat. 2, pp. 55-56.

¹⁸M. Sensi, *Santuari terapeutici di frontiera nella montagna folignate*, in "Bollettino storico della città di Foligno", 4, 1980, pp. 84-119, in part. p. 110 e poi studiati per primo da P. Zampetti, *Aspetti della pittura romanica nelle Marche*, in *Medioevo umbro marchigiano. Storia ed arte dal XI al XIV secolo*, atti del convegno (Sassoferrato, 1992), Fano 1992, pp. 51-73, in part. pp. 54-55 e P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. I. Dalle origini al primo rinascimento*, Firenze 1989, p. 59 (ma qui solo accennate). In realtà lo studioso, nelle sue consuete panoramiche, non segnala il profondo scarto di qualità tra queste pitture e praticamente tutto il resto della produzione di dipinti murali nelle Marche

del Duecento (se non qualche raro esempio assai più tardo nella chiesa di San Vittore ad Ascoli).

¹⁹L'indicazione è stata data da P. Piva, *Marche romaniche*, Milano 2003, p. 36 e ripresa subito giustamente da S. Romano, *La pittura medievale nelle Marche*, in C. Bertelli (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, pp. 197-205, in part. pp. 203-204 aggiungendo che è proprio questa componente bizantineggiante a renderli diversi e in qualche modo migliori rispetto alla contemporanea pittura nelle Marche. Si veda, con le stesse conclusioni, anche A. Marchi, *Pittura medievale nell'ascolano e nel fermiano*, in S. Papetti (a cura di), *Atlante dei beni culturali del territorio di Ascoli Piceno e di Fermo, Beni artistici. Pittura e scultura*, Cinisello Balsamo 2003, pp. 13-33, in part. p. 14-15.

²⁰Il più approfondito studio su queste pitture è di C. Dolente, *La decorazione pittorica medievale della chiesa di San Giorgio all'Isola presso Montemonaco*, in "Studi Medievali e Moderni", 1999/2, pp. 249-285 che però propone una datazione al settimo decennio del Duecento che mi pare troppo avanzata. I confronti proposti con pitture in Serbia e modelli bizantini sono congruenti, ma sarebbe più giusto cercare prima un contesto locale e quello spoletino mi pare sia una soluzione piuttosto convincente. Qualche anno dopo, A. Marchi, *Considerazioni su alcune pitture medievali nel territorio dei Sibillini*, in *Il Santuario dell'Ambro e l'area dei Sibillini*, a cura di G. Avarucci, atti del convegno (Santuario dell'Ambro, 2001), Ancona 2002, pp. 341-358, in part. pp. 356-357, è tornato sull'argomento accettando per l'inquadramento stilistico l'etichetta tardo-comnena già riportata da A. Iacobini, ad *voce*, in *Pittura. Dal 1000 al 1180: area mediterranea*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IX, Roma 1998, p. 473. Nella stessa occasione Marchi ha presentato un lacerto di affresco che raffigura solo due panneggi nella chiesa di San Gregorio Magno ad Ascoli Piceno proponendo un parallelo con le pitture di San Giorgio all'Isola che mi pare assolutamente centrato. Sarebbero da continuare le ricerche nella stessa direzione per creare una personalità artistica di altissimo livello attiva nelle Marche picene alla fine del XII secolo e forse all'inizio di quello successivo, in parallelo con la fase finale di Sotio a Spoleto.

²¹A. Monciatti, *Per il cosiddetto "Alberto Sotio" e la pittura a Spoleto intorno al 1200: tradizione, modelli e alterità culturale*, in *Brera mai vista. "Alberto Sotio" a Spoleto sul finire del secolo XII*, catalogo della mostra (Milano, 2005), Milano 2005, pp. 17-33, in part. pp. 17-19.

²²Gli apostoli si riconoscono dalle lettere vergate in bianco sopra la loro testa.

²³Sulla diffusione in Italia della cultura tar-

do-comnena si veda almeno O. Demus, *Byzantine Art on the west*, New York 1971, pp. 121-204; M. Bernabò, *Una presenza costante: la miniatura bizantina dall'età di Giustiniano alla riconquista paleologa di Costantinopoli (500-1300 ca.)*, in A. Putaturo Donati Murano, A. Perriccioli Saggese (a cura di), *La Miniatura in Italia. I. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, Napoli 2005, pp. 23-34, in part. pp. 31-33.

²⁴Ora riassunti in G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, a cura di L. Bellosi, Torino 1991, pp. 70-82.

²⁵M. Vittorini, in *La Sapienza risplende. Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di L. Arbace, catalogo della mostra (Rimini, 2011), Torino 2011, cat. 3, pp. 51-55. L'attribuzione a Sotio è stata formulata per primo da M. Boskovits, *Gli affreschi del Duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in "Paragone", 30, 1979, pp. 3-41, in part. pp. 8-9 e p. 29, nota 19.

²⁶*Infra* cat. 22.

²⁷A. Monciatti, *Per il cosiddetto "Alberto Sotio"*, cit., p. 20.

²⁸F. Bologna, *Le arti nel monastero e nel territorio di Sant'Angelo d'Ocre*, in C. Savastano (a cura di), *Sant'Angelo d'Ocre*, Castelli 2009, pp. 184-209, in part. pp. 191-192.

²⁹Esposta nel 1973 a Urbino, F. Bizzotto Adballa, in *Restauri nelle Marche*, a cura di P. Torriti, catalogo della mostra (Urbino, 1973), Urbino 1973, cat. 5, pp. 32-35, è assai difficile poterla vedere da vicino, data la sua posizione al centro della gloria sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria in Via a Camerino e, perciò, la bibliografia è molto esigua. Oggi, dopo il sisma, è esposta nella chiesa del seminario sempre a Camerino.

³⁰A. Delpriori, *La scuola di Spoleto*, cit., p. 30.

³¹S. Nardicchi, in *Iacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento*, a cura di F. Bisogni, catalogo della mostra (Todi, 2006-2007), Milano 2006, cat. V.7, pp. 142-143.

³²La datazione bassa è suggerita da M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento: studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Firenze 1973, p. 29, nota 11, mentre la soluzione più alta è proposta da A. De Marchi, in *Umbri e toscani tra Due e Trecento*, a cura di L. Bellosi, catalogo della mostra (Torino, 1988), Torino 1988, p. 35, in una scheda di una tavola anonima ma molto bella che viene catalogata come umbra. L'indicazione è giusta nella misura in cui si concepisca l'Umbria come una regione culturale e non amministrativa in senso moderno, infatti mi pare che il pittore sia lo stesso di una mutila *Crocifissione*, assai bella, affrescata nella chiesa di San Giorgio Maggiore ad Ascoli Piceno, un pittore della seconda metà del Duecento che reagisce anche al Maestro di San Francesco e che prepara l'espressività garbata e quasi ironica del Maestro di Montelabate. Tornan-

do alla croce di Petrus, la datazione più alta è stata accettata anche da F. Todini, *La pittura umbra. Dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989, I, p. 282 e da E. Lunghi, *Il Crocifisso di Giunta Pisano e l'icona del Maestro di San Francesco alla Porziuncola*, Santa Maria degli Angeli 1995, pp. 50-52 e infine da chi scrive. Una linea alternativa è invece proposta da E. Zappasodi, *La croce dipinta in Umbria al tempo di Giunta e di Giotto, tra eleganze dolorose e coinvolgimento emotivo*, in *San Francesco e la Croce*, a cura di M. Pierini, catalogo della mostra (Perugia, 2016-2017), Cinisello Balsamo 2016, pp. 69-101, in part. pp. 70-71.

³³Già accostata alla tavola di Camerino da E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze 1949, p. 75, che ne percepiva la matrice spoletina, e poi da F. Todini, *La pittura umbra*, cit., p. 110.

³⁴E. Lunghi, *Da Porziano ad Assisi, il Crocifisso Romanico della chiesa inferiore*, in "San Francesco", marzo 2016, pp. 54-55.

³⁵G. Benazzi, *La croce di Alberto nel Duomo di Spoleto*, in *Quando Spoleto era Romanica. Antologia per un Museo del Ducato*, catalogo della mostra (Spoleto, 1984), Spoleto 1984, pp. 61-73, in part. pp. 68-69. La studiosa riporta la datazione proposta da M. Boskovits, *Gli affreschi del Duomo di Anagni*, cit., p. 7, che propone per l'affresco una cronologia a ridosso della canonizzazione del santo avvenuta nel 1173, mi pare che sia una soluzione troppo alta. Per una visione d'insieme sulla produzione di Sotio si veda anche A. Monciatti, *Per il cosiddetto "Alberto Sotio"*, cit., e S. Romano, "Alberto So", *il gruppo di opere, e una Croce quasi sconosciuta*, in C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf (a cura di), *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, Firenze 2012, pp. 175-182.

³⁶S. Romano, "Alberto So", cit., pp. 176-177.

³⁷Idea, questa, che va in contraddizione con quanto riportato di solito e che recupera M. Boskovits, *Gli affreschi del Duomo di Anagni*, cit., p. 7.

³⁸A. Marchi, *Tracciato per una storia della scultura in legno nella Marca Picena tra Medioevo e Rinascimento*, in *Sacri Legni*, cit., pp. 29-48, in part. pp. 32-35.

³⁹G. Alleva, in *Restauri nelle Marche*, cit., cat. 4, pp. 27-31.

⁴⁰Suggerimento dato già da M. Massa, *Le sculture lignee*, cit., p. 189.

⁴¹G. Alleva, in *Restauri nelle Marche*, cit., cat. 4, pp. 27-31.

⁴²Lettura che avevo già proposto in A. Delpriori, *Il san Nicola di Monticchio e i tabernacoli monumentali come pale d'altare. Considerazioni sulla pittura e sulla scultura del Trecento tra Spoleto e l'Aquila*, in C. Pasqualetti (a cura di), *La via degli Abruzzi e le arti nel Medioevo (Secc. XIII-XV)*, L'Aquila 2014, pp. 59-74, in part. p. 60, nota 7.

⁴³Lavoro magistrale di tutela e di ricerca fu la mostra *La cultura lignea nelle alte valli del Potenza e dell'Esino. Sculture e arredi dal XII al XIX secolo*, a cura di M. Giannatiempo Lopez, catalogo della mostra (Matelica, 1999), Milano 1999, in cui venivano presentati, tra le decine di pezzi scoperti e restaurati, quattro *Cristi trionfanti* (catt. 1-4, pp. 34-37), quello di Matelica in testa di serie e poi quello di San Martino a Esanatoglia e due a San Severino, uno molto sciupato ora nella chiesa dei Cappuccini e l'altro da San Filippo, con la testa chiaramente rimessa da uno scultore che pare avere qualche rapporto col Maestro dei Magi di Fabriano alla fine del XIV secolo. La visione sinottica di quelle opere (che si poteva fare in catalogo ma non in mostra) è un'ulteriore testimonianza di quanto sia stato importante il *Cristo* di Sant'Eutizio per la scultura contemporanea. Tutti gli altri esemplari, infatti, seguono nel tempo e a distanza di qualità il prototipo, ma da quello prendono la sensibilità dell'intaglio del busto, e la regolarità del perizoma (ognuno comunque diverso), ma nessuno quello spirito monumentale e severo che è il suo tratto più caratteristico.

⁴⁴ Su questo tema si veda B. Toscano, *Bisanzio a Spoleto?*, in *Ravenna e Spoleto. I rapporti tra due metropoli*, atti del convegno (Spoleto 2005), a cura di M. Tagliaferri, in "Ravennatensia", Imola 2007, pp. 153-192, ripubblicato in G. Saporì, C. Grisanti (a cura di), *Luoghi, opere, destini. Bruno Toscano, ricerche di Storia dell'arte (secoli XII-XV)*, Spoleto 2001, pp. 179-209, in cui lo studioso segnala come fondamentale la cultura tardo-comnena per Sotio, ma escludendo come fonte la diaspora dei mosaicisti di Monreale alla morte di Giuglielmo II (1189) o di Tancredi (1194), puntando invece più sulla matrice veneziana e in particolare sugli affreschi della cattedrale di Aquileia o sui mosaici della cupola dell'Ascensione di San Marco a Venezia.

⁴⁵M. Andaloro, *Il Mosaico di Solsterno*, in G. Benazzi, G. Carbonara (a cura di), *La Cattedrale di Spoleto, storia, arte conservazione*, Milano 2002, pp. 213-219.

⁴⁶G. Tamanti (a cura di), *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo, le storie dell'antico e del nuovo testamento*, Napoli 2003.

⁴⁷Sulla croce ora M. Bollati, *Francesco e la croce di S. Damiano*, Milano 2016, in part. pp. 60-65, la croce, in effetti non ha avuto ancora un inquadramento stilistico completo, ma certamente i contatti più forti con le miniature di metà XII secolo dell'area della Valnerina, di cui in mostra si può vedere il messale da Sant'Eutizio della Vallicelliana; E. Lunghi, *Il Museo della Cattedrale di San Rufino ad Assisi*, Assisi 1987, cat. 1, p. 126, pubblica un frammento di affresco nella cripta della cattedrale di Assisi che attribuisce, giustamente, al Maestro di San Damiano.

⁴⁸M. Bonfioli, *La "Santissima Icone" in La*

Cattedrale di Spoleto, cit., pp. 185-187. La tradizione che voleva questa icona donata alla città di Spoleto da Federico Barbarossa nel 1185, sembra sia più una leggenda che verità storica e quindi ora si tende a datare la tavola alla metà del XII secolo. Lo stile non è congruente con quello tardo-comneno che a Spoleto sembra essere quello vincente, ma la sua presenza *ab antiquo* è comunque sintomatico della diffusione di oggetti come questo anche in Italia centrale.

⁴⁹Si veda almeno *Jerusalem 1000-1400, every people under heaven*, a cura di B. Drake Boehm, M. Holcomb, catalogo della mostra (New York, 2016), New York 2016, catt. 101 a-e, pp. 186-193; E. Alliata, in *L'arte di Francesco, capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, a cura di A. Tartuferi, catalogo della mostra (Firenze, 2015), catt. 55-57, pp. 302-305.

⁵⁰Cfr nota 48.

⁵¹Manca una panoramica completa, ma si veda almeno *Scultura nelle Marche*, cit., pp. 119-208 e per l'Umbria E. Neri Lusanna, *Le officine della scultura in Umbria: Binello, Rodolfo e gli altri*, in E. Neri Lusanna (a cura di), *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, Todi 2013, pp. 83-112; in particolare (pp. 97-105), la studiosa analizza i rilievi del portale del duomo di Foligno datato 1201 notando come le sculture, di qualità per certi versi sorprendenti, hanno un classicismo forte che si può confrontare con opere coeve in Italia settentrionale, ma sottolinea anche che queste non sono culturalmente isolate, in rapporto con le cosiddette *Storie di san Biagio* nel Museo del Ducato di Spoleto. Mi pare però che un confronto tra lo stile elegante dei rilievi del duomo e la *Madonna* di Santa Maria Infraportas sia ancora più congruente perché in entrambi i casi rivediamo un'idea di classicismo a metà tra Romanico e Gotico e la sensibilità quasi verosimile dell'intaglio.

⁵²P. Bloch, *Staufische Bronzen: die Bronzekruzifixe*, in *Die Zeit der Staufer. Geschichte - Kunst - Kultur*, catalogo della mostra (Stuttgart, 1977), V, Stuttgart 1979, pp. 291-333, in part. p. 292.

⁵³P. Bloch, *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlin 1992, I.K2, p. 119.

⁵⁴Il suggerimento che il *Cristo* di Matelica sia frutto di uno stile centro-italiano, è stato già avanzato da M. Massa, in *La cultura lignea*, cit., cat. 1, pp. 34-35 e ripreso da G. Benazzi, in *Da Giotto a Gentile*, cit., cat. 57, pp. 228-229.

⁵⁵F. Cervini, *Di alcuni crocifissi monumentali del secolo XII in Italia settentrionale*, in "Arte Medievale", 7, 2008, pp. 9-32.

⁵⁶F. Cervini, in L. Bellosi (a cura di), *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, Firenze 2009, II, cat. 1, pp. 8-13.

⁵⁷Lo stesso F. Cervini, *Di alcuni crocifissi*, cit.,

p. 11, le considera insieme, come un dittico geografico, se non stilistico, ultimo di una serie nutrita di predecessori, per cui si veda G.M. Fachechi, *De lignamine*, cit., p. 13.

⁵⁸F. Buccolini, *La scultura medievale*, cit., p. 372, che per prima allontana lo stile del *Cristo* di Camerino da quelli di Matelica e Numana a cui tradizionalmente veniva accostato. La studiosa data la scultura di Camerino poco dopo il 1150, come più antica delle croci marchigiane, ma io credo che la data sia troppo alta, almeno di cinquant'anni. La linea stilistica che lei evoca è quella lombarda, "di un plasticismo che sarebbe penetrato, attraverso le Marche, nella scultura laziale: pensiamo alla Deposizione di Tivoli". Una linea, questa, che contraddice la divisione con il *Cristo* di Sant'Eutizio. Posto che in nessun caso si rivede la plastica lombarda, è vero però che la scultura di Camerino, rispondendo al modello di San Salvatore a Torri, come si vedrà, reagisce a una matrice antelamica, cosa che il Maestro di Sant'Eutizio e quindi l'autore della *Deposizione* di Tivoli, non sente neppure.

⁵⁹A.M. Maetcke, *I tre crocifissi medievali della Cattedrale di Arezzo*, in *La bellezza del sacro, sculture medievali policrome*, catalogo della mostra (Arezzo, 2002-2003), Firenze 2002, pp. 15-26, anche se il *Crocifisso* di Camerino è meno alto di qualità; si veda anche F. Cervini, *Statuaria lignea*, in M. Collareta, P. Refice (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo, il Medioevo*, Firenze 2010, pp. 111-126, in part. pp. 113-118.

⁶⁰Tanto che è stata catalogata da A. Del Grosso, *Croci toscane*, cat. 8, pp. 228-231.

⁶¹Per P. Bloch, *Romanische*, cit., pp. 155-158, la tipologia di croce di Cortona e Castelletta rientra nella cosiddetta "seconda serie italiana". Per la diffusione di questi manufatti e il legame dei modelli, si veda anche A. Peroni, *L'altare portatile di san Geminiano patrono di Modena e le croci astili al di qua e al di là dell'Appennino. Temi e problemi storiografici dell'"ars sacra"*, in *Romanica. Arte e liturgia nelle terre di San Geminiano e Matilde di Canossa*, a cura di A. Peroni, F. Piccinini, catalogo della mostra (Modena, 2006-2007), Carpi 2006, pp. 21-49, in part. pp. 35-46.

⁶²E. Neri Lusanna, *Il Crocifisso di Camaggiore nel panorama scultoreo dell'età romanica*, in *Il Crocifisso di Camaggiore ritrovato*, Imola 2000, pp. 41-55; mi pare molto significativo che il *Cristo* di Camaggiore sia stato messo in relazione a una croce astile in bronzo conservata al Museo del Bargello a Firenze che è della stessa serie stilistica della croce di Castelletta.

⁶³F. Buccolini, *La scultura medievale*, cit., p. 372.

⁶⁴A.A. Bittarelli, *Macerata e il suo territorio, la scultura*, cit., p. 177 che però pubblica solo la foto senza commenti. P. Piva, *Marche romaniche*, cit., p. 235 specifica che il rilievo è scolpito sul tergo di una scultura romana.

⁶⁵G. Alleva, in *Restauro nelle Marche*, cit., pp. 46-51.

⁶⁶M. Giannatiempo Lopez, in *La cultura lignea*, cit., cat. 5, pp. 38-39.

⁶⁷F. Marcelli, in *La Deposizione lignea*, cit., cat. 3, pp. 91-92.

⁶⁸G. Curzi, *La diffusione delle Sedes Sapientiae. Questioni cronologiche tra Toscana, Umbria, Lazio ed Abruzzo nei secoli XII e XIII*, in "Studi Medievali e Moderni", *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, a cura di G. Curzi, A. Tomei, atti del convegno (Chieti, 2009), XV, 1-2, 2011, pp. 19-44, in part. pp. 28-29.

⁶⁹La *Sedes Sapientiae* di Santa Maria in Camuccia a Todì è uno dei grandi capolavori della scultura medievale in legno in Italia, lo stile è effettivamente esemplato più sui rilievi dell'Île-de-France che sulla tradizione locale e in tal senso è stata letta più volte, si veda A. Giannotti, in *Iacopone da Todì*, cit., cat. V.3, pp. 136-137. C. di Fabio, *La Vièrge en majesté di Santa Margherita Ligure alle origini di Benedetto Antelami scultor*, in S. Bianchi, G. Rossini (a cura di), *Santa Margherita Ligure. Documenti di storia e di arte*, Genova 2017, pp. 99-103, in part. p. 102 (ma

è solo l'ultimo affondo dello studioso su un tema che ha proposto più volte) pensa che lo scultore di Todì abbia più di un rapporto, fino all'identità di bottega, con l'autore della *Madonna col Bambino* di Santa Maria Ligure esposta recentemente a Genova, cfr. A. Corio, in *Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci*, a cura di L. Pessa, catalogo della mostra (Genova, 2016), Genova 2016, cat. 36, pp. 211-212.

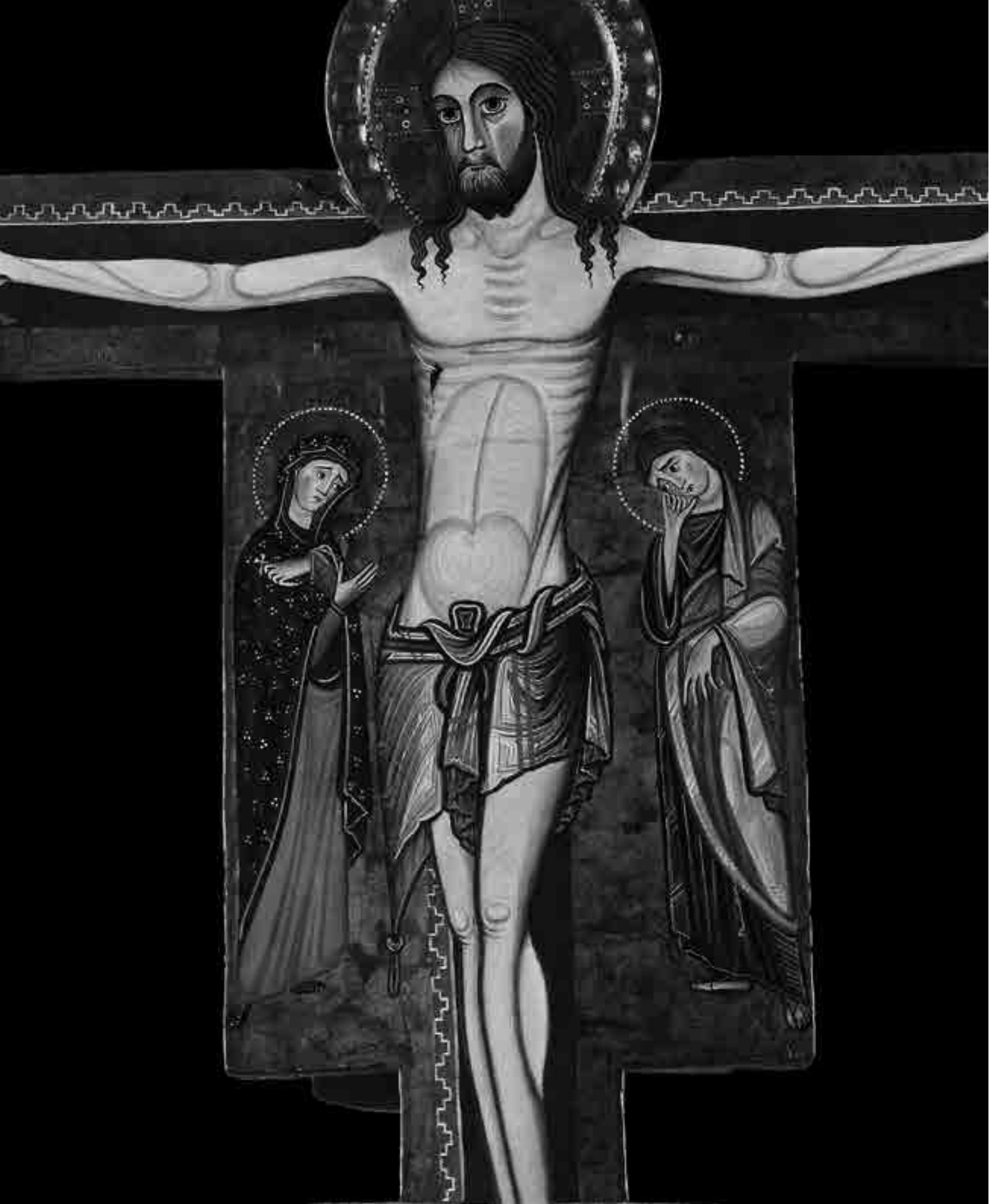
⁷⁰E. Neri Lusanna, *Le officine della scultura*, cit., pp. 97-105, la studiosa analizza i rilievi del portale del duomo di Foligno datato 1201 notando come le sculture, di qualità per certi versi sorprendenti, hanno un classicismo forte che si può confrontare con opere coeve in Italia settentrionale, ma sottolinea anche che queste non sono culturalmente isolate, in rapporto con le cosiddette *Storie di san Biagio* nel Museo del Ducato di Spoleto. Mi pare però che un confronto tra lo stile elegante dei rilievi del duomo e la *Madonna* di Santa Maria Infraportas sia ancora più congruente. Interessante, mi pare, anche un parallelo, se non per stile, almeno per sensibilità di intaglio con la decorazione dei tre archi del portale maggiore di San Marco a

Venezia criticamente ricostruita in maniera esemplare da G. Tigler, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia 1995, in part. pp. 415-432, in cui lo studioso, datando quei rilievi al quarto decennio del secolo (chiaramente più avanti della nostra scultura), ne sottolinea la matrice costantinopolitana, attribuendo alla reazione degli artefici locali alle opere importanti dall'Oriente, la svolta naturalistica che si squadrana in maniera così sorprendente sui rilievi.

⁷¹Da ultimo, S. Nocentini, *La Madonna di Prete Martino. Una partenza senza ritorno: da Sansepolcro a Berlino*, in *Mater Amabilis, Madonne medievali della Diocesi di Arezzo, Cortona e Sansepolcro*, a cura di S. Nocentini, P. Refice, catalogo della mostra (Sansepolcro, 2012), Firenze 2012, pp. 19-28.

⁷²L'ultima volta accadde nella primavera del 2014, e fu reso noto il 24 maggio di quell'anno. Sulla beata e sul monastero si veda G. Mandolini, *La beata Mattia. Il suo monastero, la sua gente*, Matelica 2013.

⁷³Sulle tavole e sulla questione delle coppie di immagini per la clarisse si veda il saggio di Andrea De Marchi in questo catalogo.



Da Assisi a Matelica: le tavole duecentesche per le clarisse di Santa Maria Maddalena

ANDREA DE MARCHI

Le due tavole dipinte duecentesche, raffiguranti la *Madonna col Bambino* e il *Christus triumphans*, conservate nel monastero di Santa Maria Maddalena o della Beata Mattia a Matelica, tuttora affidato alla clausura clariana, sono tra le opere d'arte più importanti di questo secolo conservate nelle Marche interne. La loro limitata notorietà è legata anche alla difficoltà di accedere alla clausura del monastero che le serba gelosamente, insieme alla gentiliiana *Madonna della culla*, ma anche all'assenza di uno studio storico-critico adeguato. Sono due opere che nacquero d'un fiato, gemellari per funzione complementare – come vedremo –, ma pure per l'identità dell'autore responsabile, che a me pare del tutto evidente. Edward B. Garrison le considerava assieme¹, ma vi ravvisava un autore locale, marchigiano, ritardato addirittura ai primi del XIV secolo, ponendole nel suo giudizio su di un gradino inferiore rispetto agli esempi della corrente umbro-spoletina cui facevano riferimento, con valutazione affatto ingenerosa e pregiudiziale. Nel Duecento le Marche interne furono area omogenea

di espansione per i pittori di Spoleto, come provano la *Madonna col Bambino* di San Giusto a San Maroto, attribuibile alla bottega di Simeone e Machilone, attivi anche in Abruzzo, e l'influsso esercitato sul Maestro della Madonna di Santa Maria in Via a Camerino.

Le due tavole del monastero di Santa Maria Maddalena o della Beata Mattia vanno riferite precisamente a un pittore di Spoleto, Rinaldetto di Ranuccio, che fu tra i principali epigoni di Simeone e Machilone nel terzo quarto del Duecento, autore di due croci dipinte firmate, una pure datata 1265 nella Pinacoteca nazionale di Bologna² e un'altra realizzata per Fabriano, ora nella locale Pinacoteca civica³. Nel 1971 entrambi i pannelli di Matelica furono esposti alla mostra sulla *Pittura nel maceratese dal Duecento al tardo gotico*, a Macerata, e allora schedati da Giuseppe Vitalini Sacconi⁴, che pur tenendoli distinti, acutamente individuava l'identità di mano fra la *Madonna col Bambino* e il trittico mariano conservato nella cappella del Santissimo in Santa Chiara ad Assisi, a sua volta riconosciuto a Rinaldetto da Carlo Ludovico Ragghianti⁵.

Il confronto, lampante (ill. 1, 3), permette di capire anche la struttura originale della tavola matelicese,

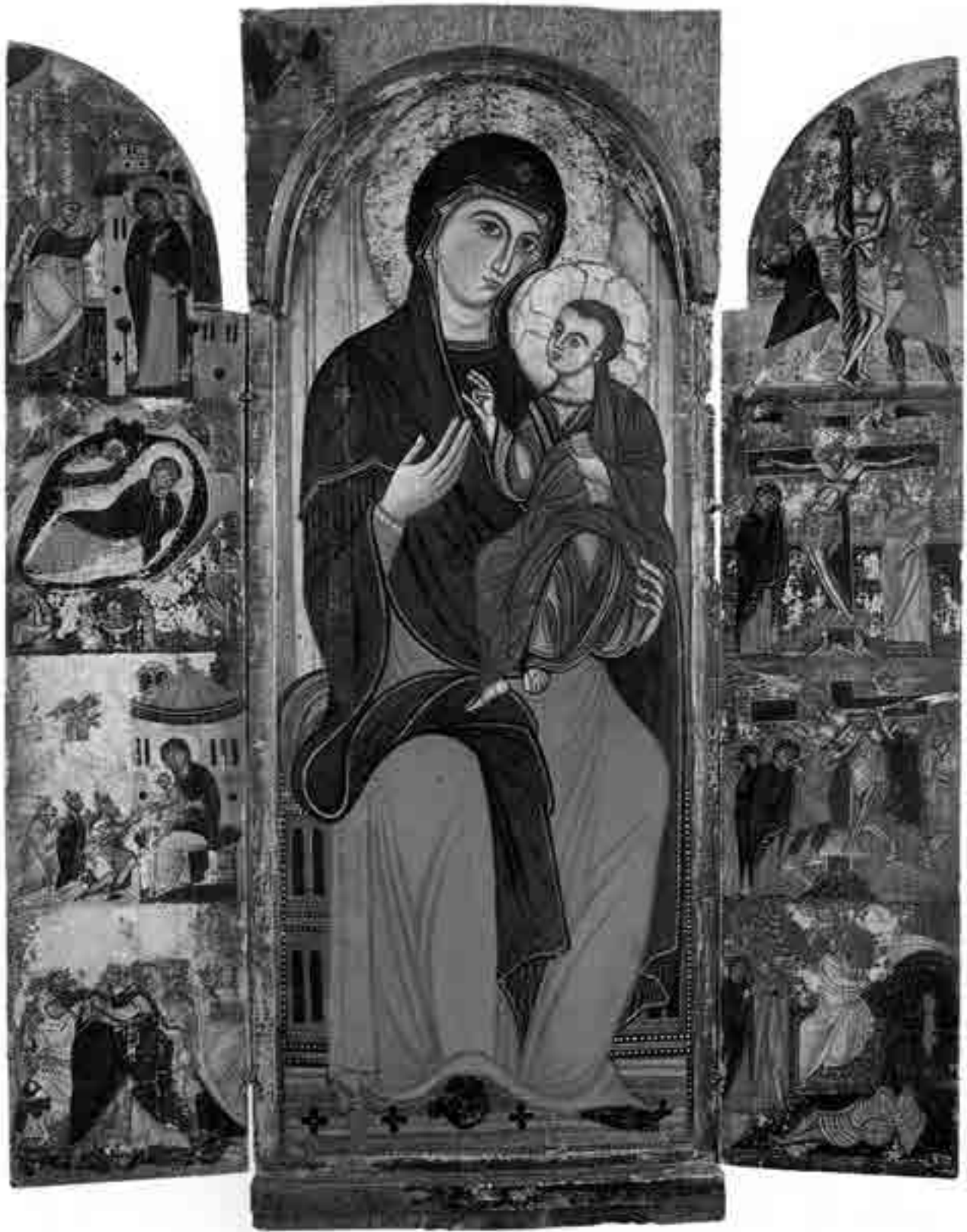
Rinaldetto di Ranuccio, *Christus triumphans*, particolare, 1270-1275 circa. Matelica, monastero della Beata Mattia (Santa Maria Maddalena) (cat. 24)



1. Rinaldetto di Ranuccio, *Madonna col Bambino*.
Matelica, monastero della Beata Mattia (Santa Maria Maddalena)
2. Rinaldetto di Ranuccio, *Madonna col Bambino, Storie della Passione*, trittico. Pittsburgh (Pennsylvania), Frick Art Museum
3. Rinaldetto di Ranuccio, *Madonna col Bambino, Storie di Cristo*, trittico. Assisi, basilica di Santa Chiara

che era il centro di un tabernacolo ad ante mobili di foggia e misure identiche⁶. Un giorno qualcuno, magari, riuscirà a identificare le chiudende dipinte o a rintracciarne qualche frammento. La composizione dell'*Odeghetria* è del tutto simile nei due casi e le varianti riguardano dettagli di presentazione, per esempio nel sostituire il rotolo rosso con un libro in mano al Bambino, nell'eliminare la ricaduta del lembo del manto, sventagliata intorno alla gamba destra

della Madonna, o nell'invertire la posizione dei suoi piedi per lasciare posto sulla destra a un piccolo francescano donatore. A fronte di tante varianti alcuni dettagli appaiono sovrapponibili, per esempio la mano destra dalle dita adunche o il rapporto fra lo scorcio dei due piedi del Bambino. Questa miscela di identità, equiparabili a memorie involontarie, e varianti rafforza l'attribuzione al medesimo artista, Rinaldetto di Ranuccio.





4. Rinaldetto di Ranuccio, *Madonna col Bambino*, *Storie di Cristo*, particolare. Assisi, basilica di Santa Chiara.



5. Rinaldetto di Ranuccio, *Madonna col Bambino*, particolare. Matelica, monastero della Beata Mattia (Santa Maria Maddalena)

La *Madonna* di Matelica appartiene comunque a un tempo seriore, verso il 1270 o poco dopo, dal momento che il trittico assisiense può essere datato verso il 1265, data della consacrazione dell'altare sui cui era collocato, nel transetto destro della basilica⁷. Le crisografie su veste e manto del Bambino sono più copiose e minutamente frante, a segno di un bizantinismo più maturo, quasi proto-paleologo. La tunica rossa di Maria è costellata di bianche stelle. Il trono presentava un dossale centinato analogo, ma più basso, su cui però sono stati sovrapposti dei girali in pittura scura, come a traforo, del tutto compatibili con l'eleganza dei racemi incisi a stiletto nel nimbo e perciò da intendere quale correzione o singolare arricchimento affatto autografo, quasi a fingere una grata o un velo ricamato. Il paragone dei due volti della Vergine chiarisce i termini dell'evoluzione stilistica intercorsa. Nel trittico di Assisi Rinaldetto, che nelle composizioni delle storie rende omaggio ai prototipi di Simeone e Machilone, mostra di risentire del grandissimo pittore umbro noto come Maestro di San Francesco, attivo nella basilica francescana di Assisi, in vetro e su muro, verso il 1260, nella stilizzazione dei tratti, anche se non ne recepisce il pittoricismo delicato e pastoso. Nella *Madonna* di Matelica la canna nasale e la mandorla allungata delle occhiaie si sono ingrossate, striature di bianco si ispessiscono intorno alle labbra, caricandole di un'espressività più corrucciata (ill. 4, 5). Nell'ottavo decennio si

affermano in Umbria tendenze di un espressionismo grafico più marcato, di cui fu campione il Maestro del trittico Marzolini, influenzato a sua volta dalla cultura franca del regno crociato, ma che sono incarnate pure dal Maestro della Santa Chiara e dalla *Crocifissione* di un messale dell'Archivio capitolare di Assisi (ms 8), datato 1273. Rinaldetto evidentemente risponde a questo clima mutato. L'ingrossamento dei tratti grafici si accompagna anche a una relativa normalizzazione il cui passaggio ulteriore credo sia testimoniato da un trittico del Frick Art Museum di Pittsburgh in Pennsylvania (ill. 2), pure di provenienza francescana (sul retro delle chiudende sono dipinti sant'Antonio da Padova e san Francesco)⁸, che ripropone la medesima foggia con centina inscritta in una struttura rettangolare, due angeli dipinti nei pennacchi visibili anche ad ante chiuse, e la differenza rispetto ad Assisi di quattro storie della sola *Passione di Cristo* dipinte sui lati, in luogo del più vasto ciclo di otto scene, dall'*Annunciazione* alle *Marie al sepolcro*. Il Cristo flagellato a Pittsburgh è inerte e meschino rispetto a quello più torto e nervoso di Assisi e in generale le forti demarcazioni nei volti sono più addolcite, a segno di un'ulteriore evoluzione, probabilmente già nel nono decennio del secolo, che peraltro è presagita dalla croce dipinta di Matelica (ill. 6, 7).

Il riferimento a Rinaldetto per quest'ultima, che qui si propone per la prima volta, è stato finora



6. Rinaldetto di Ranuccio, *Croce dipinta*, prima del restauro.
Matelica, monastero della Beata Mattia (Santa Maria Maddalena)

ostacolato dall'adozione dell'iconografia del *Christus triumphans* che la fa differire d'acchito dalle due croci gemelle di Bologna (1265) e di Fabriano, entrambe firmate (ill. 8, 9). L'intero corpo è più eretto, si dà lasciare spazio nei tabelloni laterali per le figure dei due dolenti, che a Bologna e a Fabriano erano sempre a figura intera, ma rimpiccioliti nei terminali del braccio orizzontale della croce, come nel Maestro di San Francesco (Perugia, 1272). Se però si paragonano i volti dei dolenti, dai sopraccigli corrugati a punta e marcati con un segno grasso, e quelli del Cristo morto nelle due tavole firmate, le affinità sono evidenti. Non vorrei dilungarmi in confronti minuti: agli scettici basti controllare la particolare stilizzazione degli avambracci, con una sorta di goccia raddoppiata affatto idiosincratica.

Al di là dei raffronti stilistici, che permettono di leggere all'unisono queste due opere, la loro stessa commissione va concepita in maniera unitaria. Croce dipinta e tabernacolo mariano costituiscono un'endiadi fissa nella dotazione di immagini delle più antiche comunità regolari francescane femminili, a



7. Rinaldetto di Ranuccio, *Croce dipinta*, prima del restauro,
particolare. Matelica, monastero della Beata Mattia
(Santa Maria Maddalena)

partire dall'Umbria e con tempestive imitazioni anche in altri ambiti monastici femminili. A Spoleto le agostiniane del monastero di San Tommaso e Santo Stefano, detto della Stella, commissionarono al Maestro di Cesi, alla fine del Duecento, una croce col *Christus triumphans* (ora nella Pinacoteca comunale) e un tabernacolo con la *Gloria della Vergine* e nelle ante mobili otto *Storie della morte di Maria* (ora a Parigi, al Musée Marmottan). Le clarisse di Matelica vollero probabilmente riprodurre le tavole più antiche commissionate per la basilica di Santa Chiara da Assisi, un modello assai ravvicinato, tanto che fecero ricorso allo stesso artista che le aveva dipinte, Rinaldetto di Ranuccio. Uso il plurale perché sono convinto che lo spoletino abbia dipinto per la basilica di Assisi, in occasione della sua solenne consacrazione nel 1265, anche una croce in *pendant* col tabernacolo mariano, noto poi come "Madonna del carroccio" o "Madonna dei Crociati", e che questa possa essere identificata con la croce della Pinacoteca nazionale di Bologna¹⁰, che reca la sua firma ed esattamente quella data, 1265 (ill. 9).



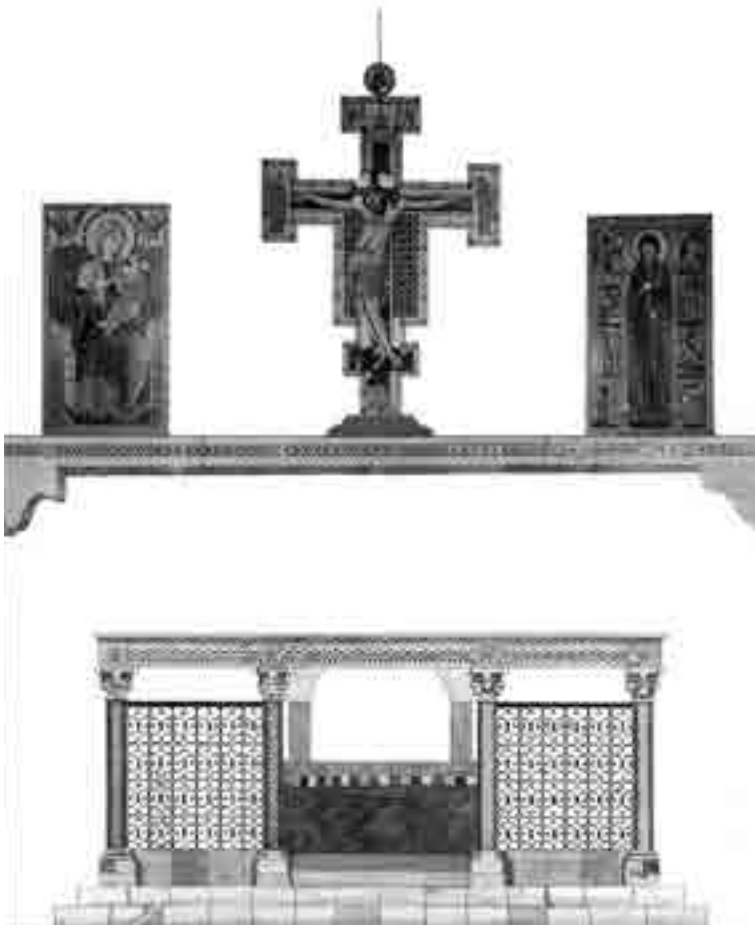
8. Rinaldetto di Ranuccio, *Croce dipinta*. Fabriano, Pinacoteca civica

Il ragionamento è complesso e non può essere esaurito in questa sede¹¹. Normalmente si ritiene che la grande croce di Santa Chiara sia stata eseguita verso il 1260, anno in cui morì la prima badessa “domina Benedicta”, che è raffigurata ai piedi della croce, a lato di san Francesco che abbraccia la ferita del piede di Cristo e in *pendant* con santa Chiara. L’iscrizione che accompagna la raffigurazione di suor Benedetta, “ME FEC(it) FIERI”, sembrerebbe designarla come committente della croce, ma è probabile che invece si riferisca all’intera fondazione della nuova basilica delle damianite presso San Giorgio, eretta a partire dal 1257, pochi anni dopo la morte di santa Chiara, nel 1253, e già buon punto nel 1260, quando vi venne traslato il corpo della santa. Benedetta, che è dipinta con in mano un sacchetto di denari, fu infatti l’artefice maggiore di questa edificazione, svolgendo un ruolo analogo a quello di frate Elia per la basilica di San Francesco, che a sua volta era stato raffigurato ai piedi del *Crocifisso* di Giunta Pisano del 1236.



9. Rinaldetto di Ranuccio, *Croce dipinta*. Bologna, Pinacoteca nazionale (da Assisi, basilica di Santa Chiara?)

L’improbabilità della data alta per la croce di domina Benedetta è però soprattutto d’ordine stilistico. Se fosse così precoce sarebbe il modello per la croce di San Francesco al Prato a Perugia, del Maestro di San Francesco, datata 1272 (ora nella Galleria nazionale dell’Umbria), che sembra invece esserne il modello, tradotto in un linguaggio più caricato e robusto. Lo stesso pittore eseguì per Santa Chiara la *Maestà* mariana e la tavola agiografica della santa, che era datata 1283, in questa precisa progressione stilistica, ma all’interno di un progetto unitario (ill. 11), che io credo destinato all’installazione sopra il trave-tramezzo e che non poté essere dilatato in più di vent’anni. Sospetto invece che queste tre tavole in qualche modo sostituissero, verso il 1280, in una formulazione più moderna e monumentale il dittico più antico di Rinaldetto di Rannuccio, pronto per la consacrazione del 1265, articolato in una croce per la trave e in un tabernacolo mariano destinato all’altare della Vergine nel transetto destro, visibile attraverso una grata – la



11. Ricostruzione della disposizione delle tre tavole del Maestro di Santa Chiara sul trave-tramezzo della basilica di Santa Chiara ad Assisi, 1283 circa (da Cooper-Robson 2013, p. 73, fig. 74)

in un simile setto murario di separazione. In ambito adriatico si diffusero, fra Due e Trecento, dossali narrativi destinati alle monache e alle clarisse in particolare. In Umbria invece la forma prediletta per questa categoria di ancone fu quella del trittico con ante mobili, su modello dei tabernacoli ospitanti una statua al centro, e quello di Rinaldetto di Ranuccio per Santa Chiara ad Assisi dovette essere uno dei

prototipi più autorevoli: a tale struttura familiare rimanda non a caso la partizione dipinta nella stessa tavola agiografica di Santa Chiara, del 1283, le cui storie sono ospitate su ideali chiudende. La fortuna tardo-duecentesca di tale tipo venne arginata dalla diffusione successiva dei polittici gotici, ma condizionò riprese più tarde, per esempio nei trittici monumentali richiudibili di Giovanni di Corraduccio, in cui trionfò l'affabulazione narrativa al punto da invadere lo stesso campo centrale con l'immagine iconica della Madonna col Bambino. Il trittico depauperato di Matelica è una delle più antiche sopravvivenze del genere nella provincia lauretana dei Minori.

Il Duecento fu un grande secolo per le Marche interne, fu il secolo che vide maturare la floridezza economica della regione e affermarsi i primordi della signoria varanesca. Ne intuimmo la grandezza solo per lampi isolati, ma di luce intensa. Da anni in molti auspichiamo che Camerino diventi protagonista di una manifestazione espositiva che, dopo quella dimenticata sul Rinascimento del 2002, riporti luce su questa età negletta e si accompagni a una rinnovata stagione di studi. Allora opere come le due tavole del monastero della Beata Mattia potrebbero essere restaurate, riconsiderate dagli studiosi e apprezzate da un pubblico più vasto, in un adeguato sistema di confronti, che faccia intuire la complessità e il prestigio dei contesti di provenienza, per lo più distrutti o manipolati irrimediabilmente. Queste pagine vogliono allora rinnovare tale voto e al contempo omaggiare uno studioso e un amico il cui appassionato *amor loci* non si è mai fatto ingabbiare dal localismo, nell'idea che la nobiltà pensosa e malinconica della croce e della *Madonna col Bambino* delle clarisse di Matelica bene si attagliano al garbo antico e all'indole profonda di Pier Luigi Falaschi.

* Si ripubblica in questa sede *talis qualis* il saggio edito in una miscellanea camerte in onore di Pier Luigi Falaschi (*Da Assisi a Matelica. Le tavole duecentesche per le*

clarisse di Santa Maria Maddalena, in *I Monti azzurri. A Pier Luigi Falaschi per il suo ottantesimo compleanno*, a cura di G. De Rosa, Roma 2015, pp. 167-185). Il te-

sto, consegnato nel febbraio del 2011, uscì solo diversi anni dopo. Sono grato a Fulvio Cervini e Alessandro Delpriori per l'opportunità di riproporlo, che penso legittima vi-

sta la sede appartata in cui uscì. Frattanto questa problematica è stata ampiamente sviscerata da Emanuele Zappasodi, *Sorores reclusae. Spazi di clausura e immagini dipinte in Umbria fra XIII e XIV secolo*, Firenze 2018, che ha giustamente rivendicato la collocazione originale del trittico mariano di Rinaldetto di Ranuccio ad Assisi non già sull'altare della Madonna e di Ognissanti nel transetto destro della basilica di Santa Chiara, ma direttamente dentro alla chiesa interna delle monache, in una collocazione non facile da precisare, ma forse confermata da un lascito del 1434 per far ardere una lampada a olio "ante figuram Virginis Marie in cappella Sancti Georgii", che voleva dire il coro stesso delle monache (ivi, p. 92). In tale luce anche il trittichetto di Matelica, quello di Pittsburgh, quello spoletino del Maestro di Cesi ora al Musée Marmottan a Parigi ecc. potrebbero essere stati destinati all'interno dei cori monastici, in funzione di una visione ravvicinata da parte delle *moniales*. La ricostruzione dell'allestimento delle tre tavole del Maestro della Santa Chiara sulla trave al fondo della navata della basilica di Santa Chiara è discussa da Donal Cooper e Janet Robson, *The Making of Assisi. The Pope, the franciscans and the painting of the Basilica*, New Haven 2013, pp. 73-74; da lì (fig. 74 a p. 73) è tratta la ricostruzione riprodotta alla ill. 12, al posto di quella mia artigianale, allegata alla pubblicazione della miscellanea camerte per Falaschi.

¹E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panels Painting*, Florence 1949, p. 22. Le due tavole di Matelica sono offuscate da una patina scurita e meriterebbero un attento restauro, che permetterebbe di apprezzarle meglio.

²Cfr. S. Giorgi, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota e D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004, pp. 47-48, cat. 4. La tavola misura 224 × 141,5 cm. L'iscrizione nel tabellone apicale rosso recita: "ANNO DNI MCLXV E(e) MENSIS APREL(is) / MAGISTER RAINALDO RANVCHII PINSIT H(OC) OPVS".

³Cfr. F. Marcelli, *Pinacoteca Civica "Bruno Molajoli"*, Fabriano-Fano 1997, pp. 38-39. La tavola misura cm 154 x 120. L'iscrizione nel tabellone inferiore bianco recita: "[Rai] NALDICTVS RA/[N]VCHII DE SPOL[eto] / [p]INSIT HOC [opus]". L'opera proviene dall'oratorio dello spedale del Buon Gesù, fondato solo nel 1456, e quindi è ignota la destinazione originale (non per la chiesa dei francescani, da cui proviene già la croce del Maestro delle croci francescane ora depositata nella Pinacoteca comunale di Camerino).

⁴G. Vitalini Sacconi, in *Pittura nel maceratese dal Duecento al tardo gotico*, catalogo della mostra (Macerata, 1971), Macerata 1971, pp. 38-40, cat. 3 (*Croce*) e 47-49, cat. 6 (*Madonna col Bambino*).

⁵D. Severi [C.L. Ragghianti], *Pittura duecentesca in Umbria*, in "La Critica d'arte", n.s., IX, 1962, 51, pp. 49-55. F. Todini (*La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989, I, p. 133 e II, p. 25, fig. 33) riferisce la *Madonna col Bambino* di Matelica, con dubbio, al Maestro del Dossale di San Giovanni Battista nella Pinacoteca nazionale di Siena, autore pure della tavola con *San Francesco e quattro storie della sua vita* nel Museo Diocesano di Orte, oggetto di un recente ricostituzione da parte di Miklós Boskovits (*Sulle tracce di un grande pittore toscano di metà Duecento*, in "Arte cristiana", XCVIII, 2010, pp. 241-252), che gli attribuisce la croce nel duomo di Todi. Lo stesso Todini (*La pittura umbra*, cit., I, p. 340) data la croce matelicese addirittura nella prima metà del XIII secolo, come opera umbra di un "seguace della tradizione spoletina". Da parte mia avevo citato la *Madonna col Bambino* di Matelica come opera certa di Rinaldetto in A. De Marchi, in *Umbri e toscani tra Due e Trecento*, a cura di L. Bellosi, catalogo della mostra (Torino, 1988), Torino 1988, p. 35.

⁶La tavola di Matelica misura 150 × 60 cm (misure approssimate riportate dal catalogo della mostra di Macerata del 1971, per cui vedi *supra* nota 4, che non ho potuto riverificare), quella di Assisi 137 × 51,5 cm, limitatamente al pannello centrale. La croce dipinta misura invece 143 × 119 cm, ha quindi dimensioni molto simili a quelle della croce di Fabriano. I terminali con due angeli adoranti sono stati ritagliati in forma arrotondata per l'inserimento in una cornice mistilinea settecentesca in stucco che ancora si conserva nel coro delle monache.

⁷Il 21 agosto 1265 vennero consacrati tre altari, quello maggiore a Santa Chiara, quello nel transetto sinistro ai San Cosma e Damiano e a San Giorgio, quello nel transetto destro alla Vergine (cfr. M. Bihl, *Documenta inedita Archivi Protomonasterii S. Clarae Assisii*, in "Archivum Franciscanum Historicum", V, 1912, pp. 668-672).

⁸Il dipinto era creduto toscano da Garrison, *Italian*, cit., nr. 327, come "Tuscan, under Pisan, Lucchese, Florentine and Senese influence, 1275-1285", e E. Read Hovey, *The arts in changing societies: reflections inspired by works of art in the Frick Art Museum Pittsburgh*, Pittsburgh 1970-1971, pp. 2-3, come "Lucca about 1270". Avevo già riferito a Rinaldetto di Ranuccio questo trittico in A. De Marchi, in *Umbri e toscani*, cit., p. 35. In seguito F. Todini (*La pittura umbra*, cit., I, p. 341 e II, p. 17, figg. 16-17) l'ha catalogato come opera della cerchia di Simeone e Machilone della seconda metà del XIII secolo.

⁹Cfr. E. Lunghi, *La decorazione pittorica della chiesa*, in M. Bigaroni, H.-R. Meier, E. Lunghi, *La basilica di S. Chiara in Assisi*, Perugia 1994, pp. 137-282, *speciatim* 193-195.

¹⁰La croce di Bologna misura 224 × 141,5 cm: se la si mette in scala con il tabernacolo

mariano di Santa Chiara la figura di Cristo risulta di proporzioni perfettamente assimilabili a quelle della Vergine.

¹¹In attesa di affrontare in maniera più organica la questione, rimando a quanto anticipato in A. De Marchi (*Cum dictum opus sit magnum. Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno di Parma (23-28 settembre 2008) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 603-621, *speciatim* 608-611) e allo studio fondamentale di E. Lunghi, *La decorazione pittorica*, cit., nonché alla sua recensione da parte di I. Hueck, in "Kunstchronik", L, 1997, pp. 287-292.

¹²Va ricordato comunque la diffusione anche di venerati crocefissi lignei nella forma del *Triumphans*, che possono avere incoraggiato ulteriormente la scelta: a Matelica ne sopravvive un esemplare nobilissimo, della metà del XII secolo, proveniente dalla chiesa di Sant'Eutizio, ora nel Museo Piersanti (cfr. M. Massa, in *La cultura lignea nelle alte valli del Potenza e dell'Esino. Sculture e arredi dal XII al XIX secolo*, a cura di M. Giannatiempo López, catalogo della mostra (Matelica, 1999), Milano 1999, pp. 34-35, cat. 1).

¹³Già Vitalini Sacconi (in *Pittura nel maceratese*, cit., p. 38) citava la croce di San Damiano, dalla quale "l'autore dell'opera matelicese sembra aver particolarmente ripreso". Tale ripresa non è però di ordine stilistico, ma rientra in una programmatica intenzione di conformità al prototipo.

¹⁴Cfr. G. Parisiani, *Insedimenti e soppressioni*, in P. Merisio, *Con San Francesco nelle Marche*, Bergamo 1982, pp. 199-208, *speciatim* 203. Sui primi insediamenti delle clarisse nelle Marche vedi *Santa Chiara nelle Marche*, a cura di G. Corsini, F. Martelli e G. Parisiani, Falconara 1994, e L. Bartolini Salimbeni, *Gli insediamenti delle Clarisse in Italia nel XIII secolo: qualche osservazione sulla ricerca in atto*, in *Chiara d'Assisi e la memoria di Francesco*, atti del convegno di Fara Sabina (1994), Città di Castello 1994, pp. 109-117.

¹⁵Cfr. M.G. Del Fuoco, *La provincia francescana delle Marche: insediamenti francescani, realtà cittadina e organizzazione territoriale (secoli XIII-XIV)*, in *I francescani nelle Marche secoli XIII-XVI*, a cura di L. Pellegrini e R. Paciocco, Cinisello Balsamo 2000, pp. 24-37, *speciatim* 30.

¹⁶Cfr. J. Gardner, *Nuns and altarpieces: agendas for research*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XXX, 1995, pp. 27-57.

¹⁷Per queste problematiche vedi A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal paliotto al politico gotico*, Firenze 2009, pp. 91-98.

¹⁸Cfr. A. Tartuferi, in *Cataloghi della Galleria dell'Accademia. Dipinti. I. Dal Duecento a Giovanni da Milano*, a cura di M. Boskovits e A. Tartuferi, Firenze 2003, pp. 145-150.

Opere

Maestro del Crocifisso di Sant'Eutizio

1. *Christus triumphans*

1160-1170 circa

legno scolpito e dipinto, 237 × 210 cm

Matelica (Macerata), Museo Piersanti

Provenienza: Matelica, cattedrale di Santa Maria Assunta (fino al 1915), già nella chiesa di Sant'Eutizio

La monumentale scultura lignea conservata al Museo Piersanti rappresenta Gesù Cristo appeso alla croce, ma vivo, col busto eretto, il volto frontale e gli occhi aperti. Le lunghe braccia sono perpendicolari al corpo e solo leggermente piegate, i palmi delle mani sono rivolti verso l'esterno, le gambe sono appena flesse e perfettamente parallele, con i piedi che poggiano su un basamento. I fianchi sono cinti da un perizoma che arriva fin sopra le ginocchia, legato sul davanti con un nodo da cui ricade una fascia di stoffa con tre rigide pieghe. In vita il gioco dei risvolti è più animato, ma due lembi ripiombano tesi anche ai lati, dietro le cosce. Testa, collo, braccia e gambe sono scolpiti a tutto tondo, gli arti sono quasi assimilabili a cilindri, mentre il busto è tagliato in verticale nella parte posteriore, aderendo dunque alla croce cui la scultura è agganciata tramite una semplice staffa in ferro. Sul davanti, una piega delicata definisce i pettorali e il ventre è leggermente rigonfio.

La croce è a sua volta dipinta con assi a finto legno su fondo blu e modanature illusorie lungo il profilo esterno. In alto si srotola un agile cartiglio recante il *titulus crucis* che, come riporta Alessandro Delpriori nel saggio in questo catalogo, sembra rimandare alla pittura della metà del Quattrocento e più nello specifico, probabilmente, a quella del Maestro di Staffolo. Anche la policromia della scultura di Cristo non è coeva all'intaglio e potrebbe anzi risalire alla fine del XIV secolo e spettare a un pittore vicino a Diotallevi di Angeluccio da Esanatoglia, attivo nell'alta valle dell'Esino nell'ultimo quarto del Trecento, come suggerisce il taglio allungato degli occhi che ricorda proprio i suoi tipi. Il pittore trecentesco ha ridipinto il volto di Gesù con una barba bruna e compatta e ha definito i capelli con sottili striature castane, che debordano

dall'intaglio della capigliatura ricadendo sulle spalle. Sono dipinti anche i chiodi e le macchie di sangue intorno, nonché la ferita sul costato, con tracce di colature, appena abrase, che scendono lungo il ventre fino alla gamba destra. Il perizoma è blu, con fasce in ocre chiaro sui risvolti che cingono i fianchi e nei lembi che ricadono dietro, un'interpretazione probabilmente arbitraria del pittore trecentesco. Lo strato pittorico è complessivamente ben conservato, salvo sulle braccia, con cadute di colore che lasciano scoperto il legno specialmente a destra, e in corrispondenza delle giunture dei legni sulle spalle.

La policromia originale ci è dunque sconosciuta, mentre quella fin qui descritta fu recuperata nel corso di un restauro condotto nei primi anni settanta del secolo scorso da Silvestro Castellani, i cui risultati sono esposti da Giuditta Alleva e Marco Marcucci nel catalogo della mostra di opere d'arte restaurate esposte a Palazzo Ducale a Urbino nell'estate del 1973 (G. Alleva, M. Marcucci, in *Restauri* 1973, pp. 17-20). Prima di allora, la scultura si presentava ricoperta da una ridipintura bruna, diremmo "a finto bronzo", una veste realizzata in epoca ignota che voleva forse elevare l'opera a un gigante pezzo di oreficeria. Una tra le prime fotografie del *Crocifisso*, per l'appunto con questo aspetto, è pubblicata da Lionello Venturi nel suo articolo *Opere di scultura nelle Marche* sulla rivista "L'Arte" (Venturi 1916, p. 26), che si apre proprio con un'*ekphrasis* dedicata al *Cristo* di Matelica.

Durante le sue perlustrazioni marchigiane, che scaturirono in parte nell'articolo pionieristico *A traverso le Marche* (Venturi 1915) e poi in quello già citato (Venturi 1916), l'illustre professore dovette capitare a Matelica intorno al 2 ottobre 1913. È infatti questa la data che compare accanto al suo nome nei

registri delle firme del Museo Piersanti ed è facile immaginare che avesse girato per la città accompagnato dall'arciprete Sennen Bigiaretti, che era solito accogliere i forestieri e condurli in una visita completa di chiese e palazzi, come racconta in maniera appassionata lo scrittore inglese Edward Hutton, il quale, prima del 1913, aveva visto anche lui un "Byzantine Crucifix" nella sagrestia del duomo (Hutton 1913, p. 259). Venturi scoprì il *Crocifisso* di Sant'Eutizio nello stesso luogo e in quell'occasione evidentemente consigliò a Bigiaretti di trasferirlo nel Museo Piersanti, istituzione nata nel 1901 quando l'ultima erede della famiglia, Teresa Capeci Piersanti, dispose il lascito della collezione al capitolo della cattedrale di Matelica (Cegna, Rotili 1998, pp. 23-26). In un opuscolo dedicato all'iconografia del *Crocifisso* a Matelica, pubblicato nel 1915, Bigiaretti scrive infatti che l'anno precedente il *Christus triumphans* fu spostato dalla chiesa di Santa Maria al Museo Piersanti. La decisione si giustificava con la perdita di devozione nei confronti del manufatto, ma anche per il suo stato di "oggetto sommamente raro e pregevole", che Lionello Venturi aveva definito "opera romanica del principio del sec. XIII", anche se "non mancano caratteri per dichiararla bizantina" (Bigiaretti 1915, p.8).

Nel 1916 Sennen Bigiaretti fu nominato direttore del museo, ricevendo anche l'incarico di redigere l'inventario dei beni conservati a Palazzo Piersanti, che nel frattempo aveva accolto altre opere d'arte dalle chiese cittadine. Tra il novembre 1917 e il febbraio 1918 l'arciprete della cattedrale fu impegnato nella compilazione del *Catalogo generale* del museo, e nella stanza detta "Sala di Cantone" tra le due della "Pinacoteca", risulta infatti il *Crocifisso* di Sant'Eutizio, trasferito dalla cattedrale "dietro desiderio del prof. Venturi"



(Bigiaretti 1917-1918, cc. 30v-31r; Antonelli 1997, pp. 32-33).

La provenienza originaria dell'opera dalla chiesa benedettina di Sant'Eutizio a Matelica è tramandata da Camillo Acquacotta, che nelle *Memorie* la descrive in una nicchia della cappella "del nostro santo protettore", dunque quella dedicata a Sant'Adriano, ma ricordando che in passato apparteneva alla chiesa ormai distrutta "presso l'odierna casa Buglioni" (Acquacotta 1838, p. 212), nelle vicinanze dell'attuale piazza Garibaldi. Nell'inventario della collegiata stilato il 31 gennaio 1767, il *Crocifisso* "denominato di S. Eutichio" è citato nella stessa posizione, ossia nella cappella della testata del transetto sinistro, sulla parete confinante con la sagrestia (Biocco, Bufali 2007, p. 18). Evidentemente in un tempo che non ci è possibile precisare, sicuramente precedente alla venuta di Venturi, fu trasferito dentro la sagrestia.

La ricca vicenda critica del *Crocifisso* di Matelica ha dunque inizio con Lionello Venturi che lo ritiene un esemplare del XIII secolo del tutto isolato, fuori contesto, in antitesi rispetto ai *Crocifissi* di Numana e di Camerino. Non vede in esso nulla "di romanico", bensì una rievocazione, nientemeno, della scultura egiziana (Venturi 1916, pp. 25-26). Più tardi Toesca anticipa sostanzialmente la datazione del Venturi al XII secolo e colloca la scultura nell'ambito della "più sommaria e solida plastica lombarda" (Toesca 1927, p. 866), mentre Salmi, subito dopo, la avvicina alla corrente umbra dipendente dalla cosiddetta *Madonna di prete Martino* proveniente da Sansepolcro, ora a Berlino, firmata e datata 1199 (Salmi 1928, p. 46 nota 13). Luigi Serra accosta l'opera marchigiana al *Crocifisso* di Casale Monferrato per la medesima tipologia del *Cristo dominatore* e, proponendo una datazione alla seconda metà del

XII secolo, crede alla derivazione da un modello d'oltralpe, come per il gruppo della *Deposizione* di Tivoli (Serra 1926-1927, pp. 214-215; Serra 1929, pp. 139-140). Nel 1932 Bruno Molajoli pubblica il *Crocifisso* ligneo di Val Sant'Angelo a Esanatoglia, oggi nella chiesa di San Martino, come opera del Duecento che traduce in una versione di più modesta qualità il *Cristo* di Sant'Eutizio (Molajoli 1932, p. 87). Il *Crocifisso* di Matelica è ricordato da Armando Ottaviano Quintavalle che, mettendolo a confronto con l'esemplare dei Girolamini a Napoli, si associa all'inquadramento culturale avanzato da Toesca (Quintavalle 1934, p. 448), e poi anche da Carlo Ludovico Ragghianti che ne rileva le forme eccessivamente semplificate e abbreviate (Ragghianti 1935-1936, p. 35). Emilio Lavagnino, tra gli esempi di una "poco florida" scultura romanica nelle Marche, tratta anche del *Crocifisso* di Matelica, che ritiene risalente al 1140 circa e dipendente da modelli lombardi. Per l'"astratta immobilità ieratica" richiama di nuovo il bizzarro riferimento alla plastica egizia, già evocato da Lionello Venturi (Lavagnino 1936, pp. 328-329; 1960, pp. 382-383).

Si inserisce a questo punto la posizione di Géza De Francovich che classifica il *Crocifisso* di Sant'Eutizio nella categoria della scultura lombarda e pre-antelamica, per il modellato solido e compatto. Aiutandosi con il raffronto con il gruppo della *Crocifissione* di San Pietro a Bologna e il *Crocifisso* di Casale Monferrato, ne precisa la datazione al 1160-1170 circa (De Francovich 1937, pp. 38-42). Più tardi lo stesso studioso, esaminando la *Deposizione* di Tivoli, sostiene che gli influssi schiettamente padani in Italia centrale non debbano necessariamente essere spiegati con il tramite della scultura toscana, perché anche esemplari marchigiani come il *Crocifisso* di Matelica e quello

di Camerino, tendenti alla geometria e alla semplificazione, svelano caratteri desunti dalla plastica lombarda (De Francovich 1943, pp. 11-12).

Alle posizioni di De Francovich aderisce sostanzialmente Enzo Carli, che commenta i due pezzi marchigiani appena citati come opere della seconda metà del XII secolo, pur rilevando che non ci siano rapporti stilistici coerenti tra i due (Carli 1960, pp. 10-13). Alla mostra sulla scultura lignea napoletana del 1950, Ferdinando Bologna evoca il *Cristo* di Sant'Eutizio per analogia col *Crocifisso* dei Girolamini di Napoli, ma in contrapposizione a quello di Mirabella Eclano, riconoscendo nell'opera marchigiana ancora una derivazione lombarda (F. Bologna, in *Sculture* 1950, pp. 44-45).

Il *Crocifisso* di Matelica, prima del restauro che lo ha liberato dalla ridipintura bruna, tra gli anni cinquanta e sessanta è stato esposto in tre importanti mostre dedicate all'arte medievale, di cui due all'estero, segno dell'importanza che aveva assunto negli studi sulla scultura romanica nel panorama europeo. Nel 1952 parte alla volta di Parigi, presentato al Petit Palais tra altri esemplari scultorei dell'Italia centrale, ma nel catalogo è ricordato brevemente solo l'inquadramento di Mario Salmi (*Trésors* 1952, n. 116); nel 1957 è al Poldi Pezzoli di Milano, segnalato dallo stesso De Francovich, del quale, nella scheda in catalogo, sono sposate tutte le tesi già formulate (F. De Maffei, in *Sculture* 1957, pp. 28-29, cat. 2); nel 1961 è esposto a Barcellona alla mostra *El Arte Románico* come opera di uno scultore marchigiano influenzato dalla plastica lombarda (*El Arte* 1961, pp. 208-209, cat. 314).

Le posizioni critiche sul *Christus triumphans* di Sant'Eutizio espresse nella prima metà del Novecento furono di fatto riprese con poche varianti fino a

tempi recenti. Tra queste voci, quella di Felicia Buccolini, che esaminò le sculture medievali nel circondario camerte, indicando ancora i modelli lombardi come riferimento anche per il *Cristo matelicese* (Buccolini 1983, p. 372). Una dettagliata analisi sulla storiografia della scultura lignea marchigiana è condotta da Grazia Maria Fachechi che, seguendo il filo della vicenda critica del *Crocifisso* di Sant'Eutizio, traccia il percorso degli studi condotti fino ad allora (Fachechi 2001). Una sintesi è proposta di recente nella scheda di Giordana Benazzi nel catalogo della mostra fabrianese *Da Giotto a Gentile*, dove il *Crocifisso* era esposto nonostante rappresentasse una testimonianza scultorea ben più antica rispetto all'arco cronologico che la rassegna sembrava essersi promessa di affrontare (G. Benazzi, in *Da Giotto a Gentile* 2014, pp. 228-229, cat. 57).

Di recente il *Crocifisso* matelicese è chiamato in causa da Fulvio Cervini a confronto con l'omologa scultura della collezione Salini, specialmente per il grande nodo del perizoma, anche se nell'opera del Piersanti questo appare più rigido e schiacciato. L'opera marchigiana è ritenuta la testa di serie della scultura lignea locale, opera di un maestro educato su modelli lombardi diffusi tramite manufatti di piccole dimensioni, viste le assonanze con esemplari dislocati in tutta l'Italia settentrionale (F. Cervini, in *La collezione* 2009, pp. 12-13). Lo stesso studioso analizzando il *Christus triumphans* del duomo di Forlì, databile intorno alla fine del XII secolo o all'inizio del XIII, riconosce nel *Cristo* matelicese un modello iconografico che l'opera romagnola traduce con forme più morbide e un passaggio più graduale tra i piani scolpiti (Cervini

2008, p. 12). Ancora Cervini, in occasione del convegno svoltosi a Matelica a febbraio 2018 per celebrare i cento anni dalla compilazione del catalogo di Sennen Bigiaretti, i cui atti saranno presto pubblicati, ha sottolineato a partire dal *Crocifisso* di Sant'Eutizio, musealizzato mentre imperversava la Grande Guerra, l'importanza della tutela del patrimonio medievale sia nel terribile frangente storico che l'Italia ha vissuto tra 1915 e 1918 sia nella ricostruzione post-bellica.

Negli stessi ambienti del secondo piano del Museo Piersanti in cui si svolge la mostra *Milleduecento*, nel 1999 si tenne l'esposizione dal titolo *La cultura lignea*. Maria Giannatiempo López aveva ideato un progetto che diede un forte segnale per la valorizzazione del patrimonio storico-artistico dell'alto Maceratese all'indomani del sisma del 1997, puntando sullo studio della varietà della produzione lignea nelle alte valli del Potenza e dell'Esino dal XII al XIX secolo. La rassegna gettò effettivamente le basi per ulteriori approfondimenti sull'arte dell'intaglio delle Marche, specialmente quella del XV secolo, ma per la scultura romanica locale l'impressione è che vi fossero ancora degli aspetti da indagare maggiormente. Il *Crocifisso* di Matelica, peraltro, apriva solo simbolicamente quella rassegna in quanto esemplare più antico, ma rimaneva nella sua usuale collocazione museale, nella prima sala della Pinacoteca al piano nobile di Palazzo Piersanti.

A distanza di quasi due decenni e a breve distanza da un altro terremoto, quello dell'ottobre 2016 che aveva reso inagibile il Museo Piersanti, il *Crocifisso* di Sant'Eutizio appare oggi come il protagonista di un'esposizione che permette di istituire confronti vecchi e nuovi e

di avviare ulteriori ragionamenti critici sulla produzione figurativa tra Umbria e Marche a cavallo dell'anno 1200, per i quali si rimanda senz'altro ai saggi in catalogo. Ma il nostro *Crocifisso* è anche il simbolo di una mostra che accoglie di nuovo i visitatori al secondo piano del Museo Piersanti, che solo il 13 luglio 2017 aveva potuto perlomeno riaprire il pianterreno. Un *Cristo* trionfante, vittorioso sulla morte e immagine stessa della Resurrezione, segna dunque la ripartenza di un museo che riconquista a poco a poco i suoi spazi, non ultimo l'accesso alla cucina settecentesca che tanto affascina i visitatori. È questo quello su cui vale la pena investire per la ricostruzione delle comunità colpite dal sisma, che altrimenti, prive della propria storia e della propria identità, non avrebbero più senso di esistere.

Bibliografia: Acquacotta 1838, p. 72; Hutton 1913, p. 259; Bigiaretti 1915, pp. 7-8; Venturi 1916, pp. 25-26; Bigiaretti 1917, p. 24; Bigiaretti 1917-1918, cc. 30v-31r; Serra s.d. [ma 1924], p. 144; Toesca 1927, p. 866; Salmi 1928, p. 43 nota 13; Serra 1926-1927, pp. 214-215; Serra 1929, pp. 139-140; Molajoli 1932, pp. 87-89; Quintavalle 1934, pp. 448-449; Ragghianti 1935-1936, p. 35; Lavagnino 1936, pp. 327-328; De Francovich 1937, pp. 38-46; De Francovich 1943, pp. 11-12; F. Bologna, in *Sculture* 1950, pp. 44-45; *Trésors* 1952, n. 116; F. De Maffei, in *Mostra* 1957, pp. 28-29, cat. 2; Carli 1960, pp. 10-13; Lavagnino 1960, pp. 382-383; *El Arte* 1961, pp. 208-209, cat. 314; G. Alleva, M. Marcucci, in *Restauri* 1973, pp. 17-20, cat. 1; Montironi, Mozzoni 1981, p. 163; Buccolini 1983, p. 372; Bittarelli 1986, p. 102; Zampetti 1988, p. 66; Massa 1993, pp. 187-188; Antonelli 1997, pp. 32-33; Antonelli 1998, p. 24; Cegna, Rotili, pp. 47-48; Massa 1999, pp. 34-35; Neri Lusanna 1999, pp. 23-24; Fachechi 2001; S. Biocco, in *Matelica* 2005, p. 87; Cervini 2008, p. 12; F. Cervini, in *La collezione* 2009, pp. 12-13; G. Benazzi, in *Da Giotto a Gentile* 2014, pp. 228-229, cat. 57.

Giulia Spina

Sculitore e orafo lombardi

2. *Crocifisso*

1170-1180 circa

legno scolpito, intagliato, dipinto; argento in lamina martellato, sbalzato, parzialmente dorato; lamina di rame, sbalzata, incisa, dorata, dipinta e ricoperta a foglia d'oro; vetri; quarzi macrocristallini 278 × 182 × 5 cm circa (croce); 27,5 cm (spessore compreso il suppedaneo); 187 × 170 × 29 cm circa (*Crocifisso*)
Iscrizioni: HICEST-IE/ HVS-NAZ/ A-RENVVS-RE/ XIVDE-ORVM [Hic est Jesus Nazarenus rex Judeorum]
(fronte, braccio superiore, cartiglio, iscrizione a foglia d'oro); 1881 (?) (orlo esterno corona, incisione)
Casale Monferrato (Alessandria), cattedrale di Sant'Evasio

Restauro: Cesare Michelini, Torino, 1962-1963; Novaria Restauri, Novara, 1999-2000

Provenienza: Alessandria, cattedrale di San Pietro (soppressa nel 1803), 1403

Nella cattedrale di Sant'Evasio a Casale Monferrato è conservato un *Crocifisso* monumentale considerato un raro esempio di manufatto in cui scultura lignea e oreficeria si incontrano creando un capolavoro dall'alto valore simbolico che, data l'originalità, non trova eguali nella produzione artistica della seconda metà del XII secolo dell'Italia nord-occidentale. Come il *Crocifisso* di Matelica e altri esemplari presenti in mostra, si tratta di un *Christus triumphans*, ovvero dell'immagine di Cristo eretto, con dimensioni quasi naturali e impostazione rigidamente frontale, braccia leggermente flesse e occhi aperti, in cui i due momenti essenziali del Mistero pasquale, morte e resurrezione di Gesù, sono uniti nella sola immagine del Risorto "vivo e trionfante" sulla morte. La corona sul capo e il perizoma lungo fino alle ginocchia, a ricordo dell'antica veste sacerdotale, uniti all'imperturbabile e austera ieraticità della figura, contribuiscono ad accentuarne la regalità dell'aspetto.

È noto come a oggi le posizioni degli studiosi concordino nel ritenere che il *Crocifisso* provenga da Alessandria, ma divergano invece sensibilmente sulla datazione e sull'individuazione dell'ambito culturale di appartenenza dello stesso. Facendo riferimento solo ad alcuni dei molti e autorevoli contributi (rimandando per mere ragioni di spazio alle bibliografie riportate nei testi citati), ricordiamo ad esempio le

ipotesi di Adolfo Venturi, che nel 1904 attribuiva il *Crocifisso* all'inizio dell'XI secolo, o di Géza de Francovich, che nel 1935 fu fra i primi critici moderni a datarlo oltre la metà del XII secolo e a metterlo in relazione con i due grandi *Crocifissi* in lamina d'argento conservati nella cattedrale di Vercelli e nella basilica di San Michele Maggiore di Pavia, pur dissociandolo dal loro ambito culturale.

Qualche tempo dopo, nel 1954, Edoardo Arslan lo accomunò con l'arte di Benedetto Antelami, mentre Luigi Mal-lé, nel 1962, lo ritenne opera "pre-antelamica". Per la sua fortuna critica non vanno dimenticate la partecipazione alla grande *Mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte* (Torino, 1939), e quindi all'*Esposizione Internazionale del lavoro, Italia '61*, nel padiglione del Vaticano (Torino, 1961). In uno dei suoi primi saggi sul tema, datato 1971, fu Adriano Peroni a confermare la profonda differenza, anche di esecuzione, esistente fra i tre *Crocifissi* nominati, accostandosi, per quello di Casale, all'ipotesi di Noemi Gabrielli, che nel 1935 aveva messo in evidenza le affinità riscontrate con il *Crocifisso* ligneo di San Savino a Piacenza. La studiosa aveva già osservato inoltre che le croci di Vercelli e di Pavia si avvicinavano a quella di Casale per l'iconografia del Cristo, ma differivano dalla stessa nello stile: mentre infatti nelle prime due era più evidente la "ricerca di effetti pittorici",

quella di Casale era caratterizzata, a suo giudizio, da un "poderoso senso di plasticità" dovuto, come vedremo, alle diverse tecniche utilizzate per realizzare i manufatti.

L'opportunità utile per continuare l'approfondimento del tema e per migliorare la conoscenza del *Crocifisso* di Casale si è creata in occasione dei restauri della cattedrale di Sant'Evasio del 1999, quando, dovendo staccare la croce dalla sua collocazione consueta, si è deciso di procedere con la campagna diagnostica del manufatto diretta da Fulvio Cervini per la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte e svolta nel laboratorio della Novaria Restauri di Novara, al fine di valutarne le condizioni di salute. Sono stati eseguiti quindi, il rilievo grafico del *Crocifisso* a cura di Giorgio Rolando Perino, gli esami radiografici dell'intera opera a cura di Carlo Alberto Farina e Ubaldo Grassini della Donegani Anticorrosione srl di Novara, l'analisi gemmologica a cura del CISGEM di Milano e l'analisi dei campioni di colore relativi alle parti dipinte della croce, a cura di Antonietta Gallone del Dipartimento di Fisica del Politecnico di Milano, oltre a un'approfondita campagna fotografica. Inoltre la Novaria Restauri, in collaborazione con il restauratore di metalli antichi Domenico Collura di Milano, ha eseguito sull'opera la spolveratura, alcuni saggi di pulitura e la disinfestazione del supporto ligneo.



È risultato che il *Crocifisso* si trovava in stato di conservazione soddisfacente e che pertanto non era necessario procedere con un intervento di restauro più complesso. Le stesse analisi sono state utilizzate anche da Adriano Peroni nel 2007 per la pubblicazione del suo saggio di approfondimento sul manufatto. La presenza di alcune lacune del metallo sulla sommità del cranio e dietro la testa e il collo di Cristo hanno consentito di scoprire che il volume interno della scultura è in legno massiccio di taglio ricoperto con lamine d'argento, in parte originali, in parte sostituite in seguito a restauri passati, applicate separatamente con piccoli chiodi di acciaio e ferro nelle diverse parti del corpo, comprese le dita delle mani. Purtroppo l'indagine radiografica non ha dato i risultati sperati poiché, a causa del potere schermante del metallo di rivestimento, non è stato possibile visionare chiaramente la scultura lignea interna. Si è riscontrato invece che il perizoma è in lamina di rame dorato e si conserva ancora quasi del tutto integro. Inoltre alcune parti della superficie metallica, come ad esempio la barba, le unghie dei piedi, le pupille degli occhi di Gesù e le pieghe del perizoma, presentano tracce di incisioni di rifinitura. Peroni constatò poi che il volto di Cristo è costituito da una lamina unica lavorata a parte applicata sul volto della scultura lignea come una sorta di maschera funebre. Sul capo è collocata la corona, in lamina di rame dorato, traforata nella parte superiore, con i bordi decorati in filigrana e gemme incastonate su tutto il profilo.

La croce di supporto in legno di noce è ricoperta da un impasto di colore bruno-nero formato da abbondante nero vegetale, mentre il profilo è rivestito da una trentina di lamine rettangolari di rame dorato, su cui sono fissati castoni di tre tipologie differenti decorati con

vetri colorati di diverse tonalità e quarzi macrocristallini per un totale di 177 gemme delle quali 20 mancanti: infatti 98 sono vetri e 59 quarzi, più 20 castoni vuoti. Assai prezioso per raffinatezza grafica è il cartiglio collocato sulla testa del Cristo, una lamina a parte, di forma quadrata, che misura circa 30 cm di lato. La sottile foglia in oro dell'iscrizione in latino e dei fregi decorativi è applicata sul fondo bruno dorato della lamina di rame coperta da un impasto simile a quello usato per la croce. Le lettere sono tracciate in maniera molto elegante, ma la presenza di alcune imprecisioni nel collocare nella giusta posizione i trattini di separazione denotano che si tratta di una trascrizione realizzata da un artista probabilmente dotato di scarsa cultura, a conferma di una manifattura di probabile provenienza locale.

Dall'analisi visiva risultano peraltro evidenti i diversi restauri e puliture subiti in passato dal *Crocifisso*, in gran parte non documentati. Verosimile è che il primo intervento conservativo sia stato effettuato in seguito al trasporto a Casale del 1403. Inoltre appare quasi certa la sostituzione in epoca imprecisata della croce di supporto, poi ridecorata con il rimontaggio dei pezzi originali di recupero, e, più di recente, il ridimensionamento della stessa. In particolare, osservando la parte inferiore del *recto* dell'asse verticale, è possibile riscontrare la perdita dei castoni lungo i profili situati al di sotto del suppedaneo e, soprattutto, la consunzione della doratura della lamina fissata sull'orlo inferiore, a indicare forse che per un certo periodo la croce potrebbe essere stata fissata "dal basso" a un altare o a un altro tipo di supporto simile, subendo forti attriti. Quanto emerso dall'analisi diagnostica del *Crocifisso* ha consentito quindi di concludere che si tratta di un manufatto in cui oreficeria e scultura lignea

coesistono. Ciò che la critica precedente a Peroni aveva infatti trascurato, eccetto la Gabrielli e pochi altri, è che le altre croci (Vercelli, Pavia) erano progettate come veri e propri pezzi di oreficeria; il *Crocifisso* di Casale invece è caratterizzato da un forte vigore plastico dovuto al nucleo interno di legno – probabilmente scolpito e intagliato in precedenza e quindi staccato dalla croce di fondo – sul quale sono state applicate le lamine, a loro volta sbalzate e modellate. Secondo alcuni storici il vigore plastico della figura avvicinerrebbe il *Crocifisso* di Casale al genere delle croci astili in bronzo coeve. Anche Cervini sostiene questa ipotesi, notando come quest'ultima tipologia, diffusa oltralpe, disponesse di un ampio repertorio di produzione catalogato da Peter Bloch, e fosse già in uso dall'inizio del XII secolo perdurando per oltre un secolo e divenendo modello anche per la scultura lignea. Nel 2008 lo studioso continua gli studi sul tema con un approfondito saggio dedicato ai crocifissi trionfali del XII secolo nell'Italia settentrionale, soffermando nuovamente la propria attenzione sul *Crocifisso* di Casale; suggerisce che l'apparente aspetto antiquato del manufatto e di altri crocifissi ad esso coevi, che ha addirittura legittimato antiche attribuzioni al periodo ottoniano, sia da associare alla volontà degli artisti dell'epoca di "far fruttare a lungo una tradizione autorevole ma già lontana" tramite l'utilizzo di modelli vecchi di un secolo che venivano aggiornati e riutilizzati con l'uso e la fusione di materiali e tecniche diverse ma sempre mantenendo quella monumentalità che serviva a provocare soggezione ai fedeli e a decretare il trionfo della Chiesa per mezzo del trionfo di Cristo. Per tale motivo il manufatto di Casale può essere a ragione confrontato col *Crocifisso* della cattedrale di Forlì, con



la sola differenza che quest'ultimo è un crocifisso ligneo "rivestito di colore" (essendo dipinto), mentre quello di Casale, come si è visto, è un crocifisso ligneo "rivestito con lamine di metallo". Emblematico è poi il caso del *Crocifisso* del Museo Diocesano di Arezzo proveniente dalla cattedrale, raro esempio di manufatto in origine costituito da una scultura lignea ricoperta di metallo – come nel caso di Casale – in seguito riconvertito in crocifisso di legno dipinto, poiché privato delle lamine metalliche con cui era rivestito; o a causa del danneggiamento o del riutilizzo delle lamine, oppure per la necessità di rendere più moderna una scultura considerata antiquata per via dell'uso del metallo non più in voga a quei tempi. L'esemplare di Arezzo, databile al 1170-1180 e appartenente a un'area culturale della Toscana ritenuta dall'autore in stretto contatto con il Nord lombardo ed emiliano e l'Europa d'oltralpe, potrebbe dare un'idea di come il *Cristo* di Casale potrebbe apparire se privato delle lamine di metallo. Allo stesso modo, anche il *Crocifisso* di Casale nasce quasi di sicuro in un contesto lombardo che ha subito influenze d'oltralpe del passato rielaborate poi secondo la sensibilità del momento. Tale ipotesi è ulteriormente dimostrata se si tiene conto del contesto di provenienza del manufatto.

La storia del *Crocifisso* dovrebbe infatti cominciare nella seconda metà del XII secolo, quando nel 1168, in riva al fiume Tanaro, venne fondata la città di Alessandria, nata per ragioni politiche con funzione antimperiale. La città fu dedicata a papa Alessandro III, dal quale prese il nome, e già nel 1175 fu eretta a sede vescovile in onore di San Pietro, divenendo, un anno dopo, suffraganea

dell'arcidiocesi di Milano. E proprio dalla necessità di ricevere consensi da quest'ultima potrebbe essere nata l'occasione per commissionare il *Crocifisso* ad artisti lombardi, forse proprio in occasione delle celebrazioni per l'istituzione della nuova diocesi. E risulta credibile l'ipotesi per cui, volendo la città creare per ovvie ragioni politiche un legame forte di fedeltà con la Chiesa papale, si sia deciso di fare riferimento sia stilisticamente che nell'uso del metallo e delle gemme, a un celebre esemplare romano, ispirandosi a un grande crocifisso carolingio del IX secolo in argento, all'epoca conservato nella basilica di San Pietro, che fu probabile modello di riferimento importante per gran parte dei crocifissi trionfali medievali di piccolo e grande formato diffusi sul territorio italiano ed europeo. Il *Crocifisso* andò perduto nel XVI secolo ma di esso si conserva ancora una copia in tela ingessata custodita presso la Fabbrica di San Pietro della Città del Vaticano a Roma. A esso dovettero ispirarsi con diverse mediazioni anche lo scultore e l'orefice della croce di Casale, mantenendo le proporzioni e l'antica severità del soggetto, rivisto però con un'ottica più "moderna", quella della seconda metà del XII secolo, in cui si percepisce la crisi dell'oreficeria lombarda, ormai sempre più rimpiazzata dalla scultura. Quello di Casale infatti sarà uno degli ultimi crocifissi di questo genere, poiché in quegli anni erano in corso nuove tendenze, fra cui l'affermarsi dell'iconografia del *Christus patiens*, la preferenza per l'uso del legno nell'arte statuaria e, soprattutto nell'Italia centrale, la predilezione per le croci dipinte di grande formato.

Il *Crocifisso* di Casale fu sottratto dall'antica cattedrale di Alessandria, dedicata a San Pietro, il 21 settembre

1403 per mano del capitano di ventura Facino Cane e di tre suoi familiari (Ferrero 2014), con l'appoggio milanese e la complicità del comune e del capitolo della cattedrale di Casale. Insieme al *Crocifisso* furono prelevate anche una grande croce artistica di rame dorato (di cui si sono perse le tracce) e le reliquie del santo patrono Evasio, queste ultime a loro volta sottratte illecitamente dagli alessandrini alla cattedrale casalese nel 1215. Dopo il saccheggio della città, le reliquie e gli oggetti prelevati furono temporaneamente portati nel villaggio di Borgo San Martino, per poi entrare trionfalmente nella cattedrale casalese il 7 ottobre dello stesso anno, dove – secondo il *Liber Capituli* – il *Crocifisso* monumentale risultava già sospeso davanti all'altare maggiore il 31 luglio del 1439.

La provenienza del *Crocifisso* di Casale da una città vicina come Alessandria, le grandi dimensioni del manufatto, difficilmente trasportabile per lunghi viaggi, le imprecisioni dell'iscrizione in latino sul cartiglio e, come sottolineato da Peroni, la fattura delle pieghe "a tenaglia" del pannello del perizoma di Cristo che ricordano la copertina in argento dell'*Evangelario* del Musée de Cluny di Parigi proveniente dalla cattedrale di Novara, opera di oreficeria lombarda dell'inizio del XII secolo, rappresentano un'ulteriore conferma all'ipotesi che il manufatto possa essere un'opera di ambito lombardo prodotta tra il 1170 e il 1180.

Bibliografia: Venturi 1904, pp. 197-200; De Francovich 1935, pp. 1-31; Gabrielli 1935, pp. 106-107; Arslan 1954; Mallé 1962, pp. 69-70; Viale Ferrero 1966, tav. 2; Peroni 1971; Leni 1988; Guerrini 2007; Peroni 2007; Cervini 2008; Ferrero 2014.

Lorena Palmieri



Scultore comasco-lombardo

3. *Christus triumphans*

fine dell'XI-inizio del XII secolo

scultura policroma: legno di pioppo (Crocifisso), incamotatura in tela e decori a pastiglia in gesso (croce)

110 × 105,5 × 16 cm (Crocifisso); 166,5 × 131,5 × 5 cm (croce)

Iscrizioni: IHS (cimasa superiore della croce)

Genova, Museo di Sant'Agostino, inv. PB 1570

Restauri: Andrea Fedeli, Firenze, 1974-1975; Franca Carboni, Genova, 2018

Provenienza: acquistato nel 1953 dal Comune di Genova presso l'antiquario Costantino Nigro

Il *Crocifisso*, di medie dimensioni ma monumentale nell'aspetto, si offre alla contemplazione vivo ed eretto sulla croce nella tradizionale iconografia del *Christus triumphans*; composta in base a un modulo quadrato che determina un'innaturale estensione delle lunghissime braccia, la figura è disposta in assialità quasi perfetta, con il capo impercettibilmente ruotato verso destra, concepita come un solido compatto e senza concessione alcuna a improvvisi sbalzi tridimensionali. La testa sproporzionata, i grandi occhi spalancati, l'articolazione anatomica graficamente definita, con i piccoli alti pettorali, le mani allungate, il nodo della cintura dalla raffinata foggia a otto: tutti questi elementi accentuano la spiccata astrazione formale dell'intaglio.

La scultura è emersa dal mercato antiquario, priva di informazioni circa la sua provenienza, nel 1953, quando l'opera venne acquistata dal Comune di Genova per la Galleria di Palazzo Bianco, su suggerimento di Caterina Marcenaro, presso il genovese Costantino Nigro. Il *Crocifisso* ha ritrovato leggibilità grazie all'intervento svolto tra il 1974 e il 1975 da Andrea Fedeli (rimozione delle più tarde superfetazioni, consolidamento del legno fortemente compromesso nella sezione della testa e della staffa di raccordo tra braccia e torace, recupero di ampi brani della policromia originale; *Mostra didattica* 1975, Fedeli 2005). In generale, piuttosto complessa risulta la lettura della policromia antica, in special modo sul volto del *Crocifisso*; l'aspetto della canna nasale – forse soggetta a un non documentato restauro ottocentesco (*Mostra didattica* 1975, p. 10) – si presenta particolarmente problematico, anche se i numerosi strati di colore e materia soprammessi proprio in quest'area non consentono un giudizio definitivo. In vista della presente esposizione la scultura è stata nuovamente esaminata e sottoposta da Franca Carboni a un

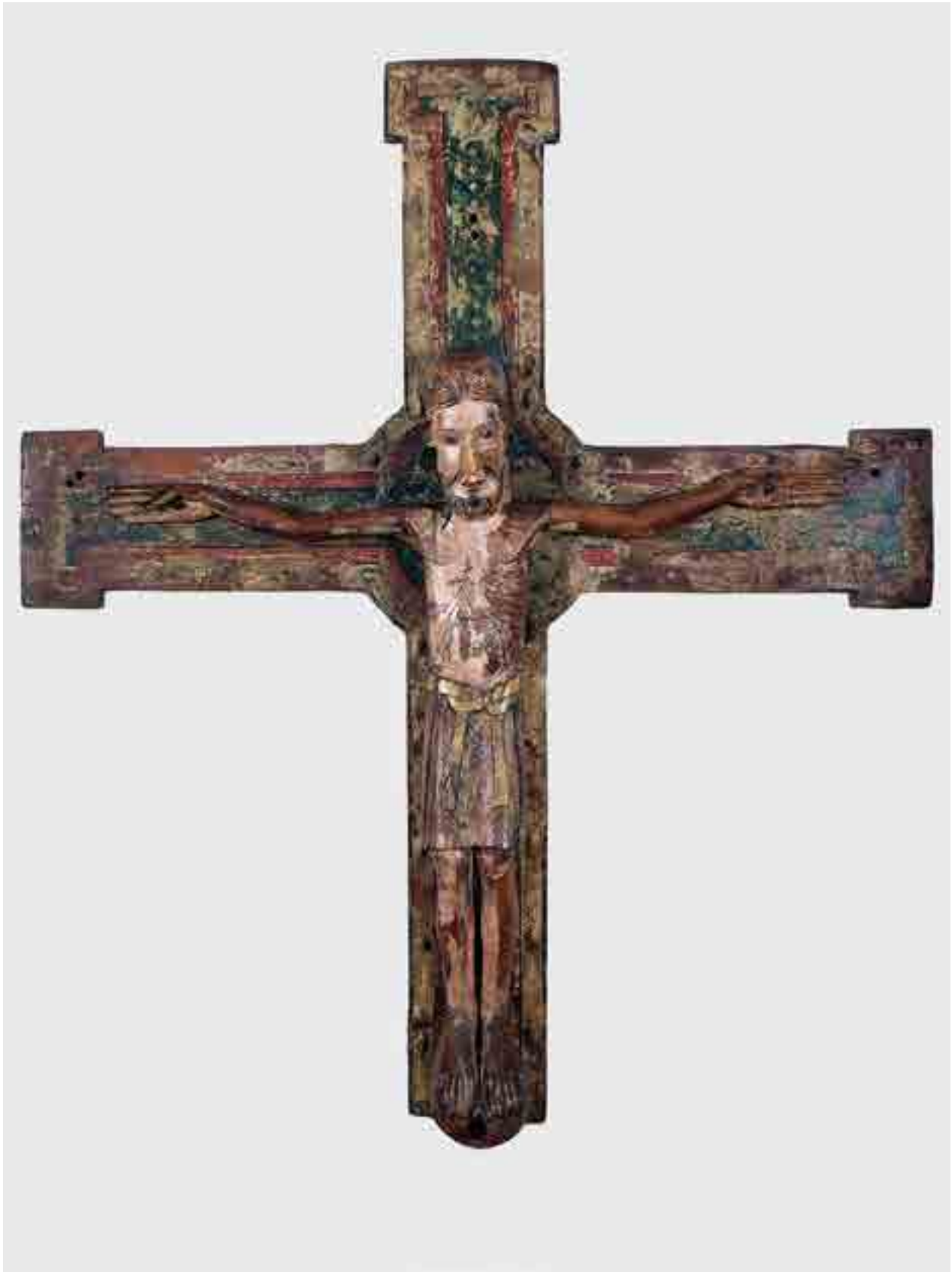
intervento di consolidamento delle porzioni di pellicola pittorica sollevate

Fino a tempi recenti l'opera ha goduto di scarsa attenzione critica. Assegnata da Caterina Marcenaro a "Scuola francese, secc. XI/XII" (1953), è stata invece e a più riprese riferita da Ida Maria Botto (*Mostra didattica* 1975, Botto 1984), a un "ignoto scultore romanico - sec. XII/XIII" (con una preferenza per il secondo termine) di ambito toscano e più specificamente lucchese non ignaro tuttavia anche di echi figurativi diversi, "tardo-ottoniani, bizantini, lombardi, romanico-iberici, tarde frange classiche" (*Museo* 1994). I contributi più articolati sono venuti da Clario Di Fabio, che fin dal primo intervento (1984) considerava il *Crocifisso* opera germanica di metà XII secolo, proponendo alcune comparazioni con il leggio ligneo di Freudenstadt, il *San Pietro* parte della decorazione in stucco del matroneo del convento di Gröningen (oggi agli Staatliche Museen di Berlino, ident. Nr. 2739) e la *Deposizione* di Externsteine; nel 1987 citava inoltre a paragone un *Crocifisso* in collezione privata a Udine, forse da Cividale (dal 2008 presso la Banca Popolare di Cividale), e un esemplare nell'Augustinermuseum di Friburgo, proveniente da Oberwiltstadt (inv. Nr. S 104/D). Lo studioso ritornava vigorosamente in argomento nel 2011 e precisava l'attribuzione riferendo l'opera a uno scultore comasco: sottolineandone la continuità rispetto a una serie di croci astili realizzate nell'area fra Como, la Valchiavenna e la Valtellina, discendenti tutte da alcuni nobili modelli ottoniani tra i quali la croce di Gisela d'Ungheria, l'avvicinava ai *Crocifissi* di Santa Maria Maggiore a Sondalo, tunicato (già in Sant'Agnese), e di Santa Maria del Tiglio a Gravedona, proveniente dalla locale chiesa di San Vincenzo, dotati di un sostrato figurativo comune, datati al secondo quarto del XII secolo e riferiti a intagliatori attivi in area alpina tra Svizzera e Italia.

I confronti proposti da Di Fabio per

contestualizzare il *Crocifisso* risultano pienamente convincenti e, su tutti, quello con l'esemplare di Sondalo (Mor 2005; Pescarmona 2006, pp. 450-451), basato su un medesimo modulo compositivo, similissimo nella forma del nodo della cintura, nella definizione delle mani e soprattutto nella fisionomia della testa, caratterizzata dall'acconciatura dei capelli piatti sul capo e divisi in due bande che incorniciano il volto, dalle orecchie sporgenti, dai grandi occhi rigonfi, dalla bocca definita da un'incisione orizzontale. Tra i confronti di contesto, i più significativi si ritraciano nei *Crocifissi* di Cividale (L. Mor, in *Il Crocifisso* 2014, pp. 140-143 cat. 1) e nel già menzionato esemplare dell'Augustinermuseum di Friburgo, assegnato alla prima metà del XII secolo (*Bildwerke* 1995, pp. 14-16 cat.1), a cui si possono aggiungere due intagli rimasti per il momento estranei al dibattito: in area svizzera il *Cristo* tunicato del Landesmuseums di Zurigo, proveniente dalla chiesa di Sankt Romanus di Raron (LM 16546; *Die Holzsulpturen* 2007, I, pp. 33-34), considerato dell'inizio del XIII secolo ma la cui datazione è forse da riportarsi all'interno di quello precedente; e in piena Sassonia, un *Christus triumphans* conservato nella cripta del duomo di Naumburg (Beer 2005, p. 648), cortesemente segnalato alla scrivente da Di Fabio.

Il linguaggio figurativo del *Crocifisso* genovese, geometricamente sviluppato in direzione di una solenne ieraticità, trova inoltre interessanti riscontri con il solido plasticismo di alcune sculture in stucco realizzate in questa regione di confine, tra cui i rilievi raffiguranti due Apostoli nella chiesa di San Remigio a Corzonesco (fine XI-avanzato XII secolo), per i panneggi semplificati; e ancora, per le fisionomie dei volti, il paliotto con *Battesimo di Cristo* di San Giovanni a Müstair (inizio del XII secolo) e l'apostolo conservato nella sagrestia dell'attuale chiesa di San Giorgio a Castro Ticino (seconda metà del





a. Croce, lato posteriore

XII secolo; per questo insieme di stucchi cfr. Böhmer 1997, pp. 64-65, Sennhauser 1997, p.19, Lomartire 2006, pp. 309-310, Corgnati 2010, pp. 117-122). Si tratta degli esiti più attardati della civiltà figurativa ottoniana, che dalla fine del X secolo ha permeato tutto l'arco alpino lungo alcune fertili direttrici di scambio tra nord e sud, determinando una certa unità figurativa tra Italia settentrionale e Impero fin dentro il pieno XII secolo e a volte fino al XIII, specialmente nel campo della statuaria lignea. Modelli di riferimento indiscusso restano le produzioni eseguite a Milano nel X e XI secolo nel campo delle arti suntuarie, degli avori e degli stucchi monumentali, tra cui si ricordano il ciborio di Sant'Ambrogio (972-973) e il compatto gruppo di intagli eburnei

ricondotti alla committenza degli Ottoni noti come "avori milanesi" (seconda metà del X secolo; per gli stucchi e gli avori, spesso discussi insieme, Peroni 1974, *Il ciborio* 1981, Little 1988, Nordenfalk 1988, Peroni 1989, Crivello 2016, Foletti 2016). Delle opere milanesi il *Crocifisso* di Genova ripropone il modulo compositivo quadrato e la greve plasticità, ma soprattutto il tipo somatico dalla testa allungata, dal profilo angoloso, i grandi occhi spalancati, le orecchie sporgenti – si prendano a confronto il volto del Cristo della *Traditio legis* del ciborio ambrosiano e quello della figura del *Sant'Ambrogio* oggi al Museo Diocesano di Milano –, la barba semplice e liscia, segnata solo da alcune incisioni a suggerirne la peluria. Tali confronti permettono forse di riportare la datazione

dell'opera in esame all'interno della seconda metà dell'XI secolo e al massimo agli inizi di quello successivo.

Importante corredo di questo intaglio è la croce cui è agganciato, probabilmente originale, dotata di una ricca policromia recuperata dal restauro gli anni settanta, connotata sul *recto* dalla ripartizione a fasce verde, rossa e crema e da motivi a pastiglia (finte gemme e decorazioni "a farfalla") e sul *verso*, all'incrocio dei bracci, da un motivo a girandola a spicchi bianco-grigi e rossi alternati; nell'insieme doveva somigliare a una grande oreficeria vivacemente colorata e visibile da ambo i lati, collocata su una chiusura presbiteriale o su una trave di gloria. Più misteriosa rimane l'iscrizione sulla cimasa, fortemente lacunosa e per questo finora passata inosservata; vi si possono riconoscere ancora le iniziali del trigramma cristologico *IHS* in gotica minuscola, ma è difficile determinarne la cronologia, anche se lo spessore della policromia in questo punto lascia intuire che si tratti di un'inserzione successiva, forse contestuale alla realizzazione della ferita del costato, di sapore tardo-medievale. Qualora si trattasse di un'aggiunta successiva questa potrebbe, almeno in termini ideali, ricalcare forse una precedente e più antica scritta, dato che, almeno dal IX secolo, nella rappresentazione di Cristo crocifisso compare spesso, in avori, miniature e oreficerie, il *titulus crucis*, variamente indicato, e tra XI e XII secolo si conoscono in Italia alcuni crocifissi monumentali che ne sono corredati, a cominciare da quelli orafi di Vercelli (*ante* 1086; Schüppel 2005 pp. 74-104; Lomartire 2016) e Casale Monferrato (cat. 2).

Bibliografia: *Catalogo* 1953, p. 5; *Mostra didattica* 1975; Botto 1984, p. 73; Di Fabio 1984, p. 184 nota 8; Di Fabio 1987, p. 113; I.M. Botto, in *Museo* 1994, p. 41, cat. 1; Fedeli 2005, pp. 327-328; Di Fabio 2011, pp. 117, 121-124; Girelli 2012.

Francesca Girelli



Scultore dell'Italia settentrionale (?)

4. *Crocifisso triumphans*

1170-1190 circa

legno di faggio scolpito, intagliato e dipinto, 158 × 145 cm (Crocifisso), 210 × 150 cm (croce)
Asciano (Siena), Collezione Salini

Restauro: Gianna Nunziati, Firenze, ante 2009

Liberato da corpose ridipinture dopo l'ultimo restauro, il manufatto si è rivelato nella sua sostanziale integrità: mancano l'indice della mano sinistra e indice e pollice della destra, il cui avambraccio è sensibilmente assottigliato. Le caviglie risultano spezzate, laddove piedi e suppedaneo erano stati in origine intagliati nello stesso massello del corpo e della testa. Una seconda rottura si rileva all'altezza del collo; la calotta cranica appare rilavorata per ottenere un appiattimento dei capelli, quasi certamente funzionale all'inserimento di una corona di cui nulla sappiamo. Si tratta forse di qualcosa di più che semplici manutenzioni, poiché le giunture tra le braccia e il torso presentano pure segni di rilavorazioni e riadattamenti, tesi verosimilmente a trasformare il *Crocifisso* in *Deposto* durante le funzioni della settimana santa. Queste giunture erano state mascherate con incamottature in tela di lino ridipinta, sicché resta aperto il problema di quando l'effigie sia stata effettivamente utilizzata come un *Deposto*. Sul retro la scultura è scavata con qualche approssimazione, non molto in profondità ma per una certa lunghezza, dal centro della schiena al margine inferiore del perizoma. Oltre a riparare le fenditure, il restauro ha risarcito le dita mancanti ma non i chiodi, perduti, di cui non si avevano informazioni.

La croce piatta a due tavole, pure in faggio, è stata rifilata sui canti, ma ha buone probabilità di essere quella originale, come sembrano denunciare la medesima essenza del legno e il suo stato di conservazione, ma soprattutto i resti di una sobria finitura pittorica su fondo rosso che nel canto superiore par simulare il braccio ligneo cui è appesa la tabella con la consueta iscrizione INRI, dalle lettere spaziate da punti epigrafici (la terza è lacunosa e la quarta perduta): come nell'esemplare del

Museo di Sant'Agostino a Genova (cat. 3), i caratteri si direbbero più moderni rispetto alla datazione che suggeriamo per la scultura, ma è ammissibile che la tabella potesse venire aggiornata e ridipinta. Non sembra che vi fosse previsto l'inserimento di gemme o vetri, sempre che non fossero simulati dalla pittura. La ben conservata policromia del Cristo è peraltro quella dello strato più antico: notevoli sono il perizoma bicromo, con un grande gallone blu-verdastro sul bordo e sulla cintura che stacca sul fondo ocra; e il bel volto rilassato, dove si sono recuperati i grandi occhi spalancati, definiti da netti tratti neri perfettamente armonizzati con le arcate sopracciliari.

L'iconografia corrobora già da sola una cronologia alta di questo magnifico esemplare: il Cristo è trafitto da quattro chiodi, con i piedi saldamente poggiati sul suppedaneo; malgrado la mancanza di attributi regali, e la leggera inclinazione della testa quale timido cenno di sofferenza patetica, gli occhi aperti accentuano una dimensione di *Christus triumphans* vittorioso sulla morte, assecondata dalla stabilità di una figura che si ancora saldamente alla croce. Queste caratteristiche convengono bene anche a un Cristo morto, tanto che gli occhi furono ridipinti con le palpebre abbassate: ed è per apprezzare la natura "anfibia" dell'opera che ne proponiamo la foto con gli occhi chiusi, anteriore all'intervento di "riapertura". La stessa definizione anatomica resta volutamente approssimativa ma addolcita, con quel torso così glabro e levigato, quasi si volesse dar campo a una finitura pittorica di cui ancora si coglie l'importanza e la raffinatezza, specie nella testa e nel perizoma. La stessa tipologia della croce richiama l'attenzione sul ruolo decisivo che doveva giocare la pittura nella costruzione dell'immagine. Tutti e quattro i canti appaiono

rifilati, ma i larghi bracci piatti amplificano una figura leggermente inferiore al vero conferendole una dimensione monumentale contraddetta dalle sue misure, e insieme si prestano a essere rivestiti da una decorazione di cui restano pallidi lacerti. Per questo resta aperta la suggestiva possibilità di una forte consonanza con le croci dipinte umbre e toscane. Il rapporto tra figura e sfondo non è troppo diverso da quello che ancora si percepisce nel ragguardevole *Crocifisso* del duomo di Forlì, dove pure il braccio superiore della croce si spinge molto al di sopra del capo di Gesù (Colombi Ferretti 1990; Cervini 2008). Il riscontro si corrobora accostando il *Crocifisso* Salini al *Crocifisso* monumentale rivestito in lamine d'argento e di rame ora in Sant'Evasio a Casale Monferrato, ma fabbricato per la cattedrale di Alessandria intorno al 1170-1175 (cat. 2). Lo dicono il torso compatto, le braccia leggermente flesse e soprattutto il perizoma drappeggiato con un grande nodo sul bacino e lungo lembo ricadente tra le gambe. La differenza è che a Gallico il lembo si apre, ma definendo un volume prismatico come a Casale, mentre in entrambi i casi le pieghe si dispongono sulle cosce a forma di V. Tra i *Crocifissi* più vicini a quello di Casale è quello leggermente anteriore di San Savino a Piacenza, dove in mancanza della corona la testa si inclina sensibilmente, e il perizoma propone uno stadio di elaborazione più secco e geometrizzante del medesimo schema (Mor 1999; in generale, Cervini 2008). Possibile che queste e altre croci monumentali citassero l'argenteo esemplare carolingio già in San Pietro a Roma e distrutto nel Cinquecento, noto attraverso disegni e riproduzioni che forniscono però utili spunti comparativi sul perizoma (Curzi 2003; Schüppel 2005). Vi è pertanto qualche probabilità che anche il *Crocifisso* Salini rifletta





a. *Crocifisso*, veduta posteriore

la tradizione di un modello illustre, ponendosi quale sua copia analogica e non puntuale, secondo una concezione affatto medievale dell'imitazione.

I riferimenti a modelli aulici e alti, magari conosciuti attraverso la mediazione di esemplari in argento, bronzo o rame di formato piccolo, nutrono uno stile che tuttavia mostra di respirare anche altre atmosfere. Proprio il *Crocifisso* del Museo Piersanti a Matelica

(cat. 1) fornisce uno dei più efficaci e interessanti termini di paragone per il grande nodo frontale, che disegna una sorta di anello intorno al lembo di ricaduta, al netto di una frontalità più salda. Il confronto può estendersi anche alle braccia leggermente flesse e a qualche passaggio nella definizione del volto, in entrambi i casi incorniciato da una barba come disegnata sul mento. Già Géza de Francovich (1937, p. 38) aveva visto nel *Crocifisso* di Matelica un luogo di contatto con modi lombardi che poteva avere influenzato sensibilmente le sorti della scultura marchigiana: non diversamente, si può aggiungere, da quanto par accadere in Toscana, già nel primo Duecento, col *Crocifisso* di San Vincenzo a Torri, superbo nel rileggere in chiave antelamica una tipologia ben rappresentata dai tre *Crocifissi* del Museo Diocesano di Arezzo, che peraltro denunciano con l'esemplare Salini affinità soltanto superficiali (Corsi Masi 2004).

Il rapporto con Matelica resta indicativo soprattutto per la rara iconografia del perizoma, fatta salva la sua nota e problematica singolarità. A ben guardare si può cogliere una sorta di versione

allentata e fluida di questa sorta di gassa nel mirabile *Crocifisso* da Petrognano, ora a Certaldo; ma a riprova della diffusione di certe formule, e delle interazioni tra contesti sovraregionali, si potrà citare anche il piccolo e snello esemplare dei Girolamini a Napoli (D'Ovidio 2013, p. 153, fig. 15), con lembo di perizoma sovrapposto al centro, che può collocarsi negli ultimi anni del XII secolo, se non già al principio del XIII. Certo, i materiali su cui ragionare sono tanto rarefatti da non poter escludere che il *Crocifisso* di Gallico possa indicare una sorta di "via centro-italiana", o specificamente toscana, al *Crocifisso* vivo e trionfante: d'altronde il riferimento al prototipo (se era davvero un esemplare come quello petrino) tende in qualche modo a sfumare le differenze regionali. Vista la fortuna di questo tipo di crocifissi a nord degli Appennini, sembra ragionevole coltivare l'ipotesi che il nostro legno si debba a uno scultore di educazione lombarda, attivo verso il 1190.

Bibliografia: La Croce 2000, pp. 83, 97; F. Cervini, in *La Collezione Salini* 2009, pp. 8-13; D'Ovidio 2013, pp. 71, 145, fig. 14.

Fulvio Cervini



Scultore umbro

5. *Crocifisso*

secondo quarto del XIII secolo

legno scolpito, intagliato e dipinto, 150,5 × 130 cm
Montemonaco (Ascoli Piceno), Museo d'Arte Sacra

Restauri: Martino Oberto, Anna Oberto, Genova, 1973; Giuliano Rettori, Urbino, 1999

Provenienza: Montemonaco, chiesa di San Giorgio all'Isola

Custodito oggi nel Museo d'Arte Sacra di Montemonaco, il *Crocifisso* ornava un tempo l'antica chiesa di San Giorgio all'Isola, alle propaggini dei monti Sibillini (G. Alleva, in *Restauri* 1973, pp. 52-56, cat. 10, che ne segnala anche una permanenza presso la locale chiesa dedicata a San Biagio). Prima di approdare nell'attuale sede, la scultura è stata ospitata per diversi anni nel Museo d'Arte Sacra della poco distante Comunità (Ascoli Piceno).

Il suo *status* conservativo è discreto: fatta eccezione dei naturali segni dell'usura e di fratture in particolare in corrispondenza delle braccia, l'opera ha mantenuto la sua integrità. All'odierna valutazione delle sue condizioni ha senz'altro giovato il restauro eseguito negli anni settanta del secolo scorso da Martino e Anna Oberto sotto la supervisione della Soprintendenza di Urbino, presentato alla grande mostra dedicata ai *Restauri nelle Marche* del 1973 (M. Oberto, A. Oberto, in *Restauri* 1973, p. 56). Fu in quell'occasione che si recuperò il più antico strato di policromia eliminando le superfetazioni che, come di consueto in questa particolare tipologia di manufatti, ne avevano falsato la leggibilità nel tempo. Si sono potuti così recuperare i caratteri di questa immagine del Redentore, qui presentato come *Christus triumphans*, e dunque sveltante dalla croce (che non è più quella originale), vivo e vittorioso sulla morte. La natura di immagine regale e trionfante di Cristo è sottolineata dalla presenza di una corona, intagliata e solidale con la testa, ed è pienamente espressa dai due grandi occhi spalancati, resi tramite rapide pennellate di colore scuro. L'area del volto, del resto, è quella in cui meglio si è meglio conservata l'antica coloritura: ben apprezzabile è qui anche la resa della barba e della chioma, la cui consistenza è suggerita da una striatura scura, con un *modus*

operandi che prevede una strettissima integrazione tra parte scolpita e parte dipinta (Delpriori 2015, p. 32). Più volte è stata avanzata l'idea che il Cristo avesse, in origine, delle braccia mobili, e che quindi potesse essere trasformato, all'occorrenza, in un *Deposto* (Fachechi 2001, p. 30; Fachechi 2004, p. 459): tale ipotesi, tuttavia, è stata smentita da Alessandro Marchi (in *Sacri legni* 2006, pp. 55-57, cat. 2), che ha notato la continuità della stesura pittorica delle lunghe ciocche di capelli lungo le spalle fino a lambire le ascelle, lasciando quindi immaginare ch'esso sia stato pensato *ab origine* come un *Crocifisso*.

Il restauro e la successiva mostra del 1973 segnarono l'ingresso ufficiale del *Cristo* nella letteratura specialistica, oltre che costituire il viatico per una sua più plausibile interpretazione stilistica. Alle improbabili cronologie tra Tre e Cinquecento proposte nella precedente bibliografia di carattere per lo più locale, Giuditta Alleva (in *Restauri nelle Marche* 1973, pp. 52-56, cat. 10) contrapponeva – passando al vaglio alcune delle testimonianze lignee presenti sul territorio marchigiano, e dunque i più arcaici esemplari di Matelica e Camerino e i testimoni di Ancona e della chiesa del Santissimo *Crocifisso* di Numana – una più plausibile datazione nel Duecento, indicando una sua collocazione nella seconda metà del secolo. A suo parere, inoltre, l'opera andava intesa quale “esito originale di quel mutarsi e addolcirsi dei presupposti plastici di Matelica e Camerino in un plasticismo tenue e meno serrato, che ha i suoi capolavori nelle *Deposizioni* umbre”.

L'inquadramento offerto da Alleva ha riscosso larghi favori, e così anche le indicazioni circa la cronologia della scultura (Massa 1993, p. 189; Fachechi 2001, pp. 21, 30-31; Fachechi 2004, pp. 459, 466 nota 25; Marchi 2006, pp. 32-33;

A. Marchi, in *Sacri legni* 2006, pp. 55-57, cat. 2; Petrelli 2014, pp. 24-25), sulla quale sono state avanzate poche obiezioni (Mor 2004, p. 672, che ha pensato al secondo quarto del XIII secolo).

Sul legame della nostra opera con i gruppi di *Deposizioni* di cultura umbra si è soffermata poi Grazia Maria Fachechi (2001, pp. 21, 30-31; 2004, pp. 459, 466 nota 25), che, analizzandola accanto ai depositi marchigiani (e quindi alle occorrenze di Jesi, Cingoli, Recanati e Tolentino) ne sottolineava il comune rapporto di dipendenza dal consistente raggruppamento di sculture che conosce due tra i suoi più alti testimoni nel *Deposto* della cattedrale di San Lorenzo a Tivoli e in quello un tempo a Roncione (Deruta, Perugia) e oggi alla Galleria Nazionale di Perugia, recante la data 1236, che è assunto a opera eponima dell'intera serie (per cui si veda ora: Garibaldi 2015, pp. 515-518, cat. 198; su questa famiglia di sculture si tengano presenti: Saponi, Toscana 2004; A. Delpriori, in *Dal visibile all'indicibile* 2012, pp. 187-196, cat. 8).

Nel 2006, insieme al più arcaico *Cristo tunicato* oggi nel Museo d'Arte Sacra di Force (ma già nella chiesa di San Taddeo di quella città: A. Marchi, in *Sacri legni* 2006, pp. 51-53, cat. 1), al *Crocifisso* di Montemonaco spettò il compito di rappresentare la più antica produzione lignea marchigiana alla mostra di Montalto Marche che raccoglieva sculture da Fabriano e dalla Marca Picena. In quella sede Alessandro Marchi (2006, pp. 32-33; A. Marchi, in *Sacri legni* 2006, pp. 55-57, cat. 2) ipotizzava per l'opera una “gravitazione stilistica verso Spoleto”, e auspicava una futura riflessione sulla possibilità di calarla in una più vasta discussione sui rapporti tra pittura e scultura lignea, e dunque sulle dinamiche operative delle botteghe d'intaglio in questa precisa area geografica in età medievale. In quella





a. Maestro di Roncione, *Cristo depono*.
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

mostra, tale invito a valutare un dialogo tra l'esemplare di Montemonaco e le coeve testimonianze pittoriche si tradusse, in maniera invero poco dirimente, nella scelta d'esporglo accanto alla croce dipinta del Museo Sistino Vesco-vile di Montalto Marche (per la quale si veda: A. Marchi, in *Sacri legni* 2006, pp. 59-63, cat. 3). La connessione con Spoleto è stata poi ripresa e sviluppata da Alessandro Delpriori (2015, pp. 30-32), che ha inserito il nostro *Crocifisso* nel citato nucleo di sculture che fa capo al *Deposto* un tempo a Roncione, ch'egli riconduce a un'unica bottega spoletina alla quale spetterebbe anche il *Cristo* di Jesi visibile in questa rassegna.

Ad accomunare il *Cristo* montemonachese a questa famiglia di sculture duecentesche è la conformazione del perizoma, così come la grande attenzione rivolta alla policromia, anche qui fondamentale per la corretta

interpretazione delle forme. Accanto a queste tangenze, tuttavia, si possono rilevare, a mio avviso, degli scarti, oltre che una più netta definizione dei volumi e una più accentuata scansione dell'anatomia, che confortano una lettura dell'opera a margine di quel raggruppamento, e che fanno sì ch'essa possa venire intesa, più che come il prodotto della stessa bottega, come un'ulteriore prova della grande diffusione, attorno al secondo quarto del XIII secolo, di quel linguaggio figurativo che tanta fortuna conobbe tra Umbria, Alto Lazio, Abruzzo e Marche.

Bibliografia: G. Alleva, in *Restauro* 1973, pp. 52-56, cat. 10; M. Oberto, A. Oberto, in *Restauro* 1973, p. 56; Massa 1993, p. 189; Fachechi 2001, pp. 21, 30-31, tav. XIX; Fachechi 2004, pp. 459, 466 nota 25; Mor 2004, p. 672; Marchi 2006, pp. 32-33; A. Marchi, in *Sacri legni* 2006, pp. 55-57, cat. 2; Petrelli 2014, pp. 24-25; Delpriori 2015, pp. 30-32.

Federica Siddi



Sculitore toscano

6. *Crocifisso tunicato*

metà del XIII secolo

legno scolpito, intagliato e dipinto, 211 × 140 × 25 cm

San Gimignano (Siena), Museo d'Arte Sacra, inv. 2093

Provenienza: San Gimignano, collegiata di Santa Maria Assunta

La scultura si presenta in buono stato di conservazione, nonostante la vistosa lacuna delle estremità delle due braccia, registrata già anticamente (Chellini 1931), e l'estesa caduta della delicata cromia azzurra che in origine ricopriva gran parte della veste. Un cartellino apposto sulla sinistra della mensola su cui poggiano i piedi della scultura reca la cifra L 21, da intendere come il vecchio numero d'inventario.

Sembra che l'opera sia menzionata dal Chellini già nella sua guida del 1921, in cui si accenna fuggacemente a "un antico Cristo assai deperito" conservato nel Museo dell'Opera di San Gimignano; l'opera è in ogni caso chiaramente descritta dallo stesso autore nell'*Inventario della Collegiata* del 1928, conservato in manoscritto presso la curia, come proveniente dalla chiesa stessa, e nel 1931, come "un grande Cristo in legno (tipo Volto Santo) del secolo X mancante delle mani".

Un'analisi decisamente più approfondita dell'opera si ha con Giorgio Castelfranco (1933), che lo datava alla fine dell'XI secolo e ne notava la dipendenza dal modello del *Volto Santo* lucchese, da lui collocato allo stesso torno di anni. Per Géza De Francovich (1937) invece l'opera andava datata alla metà del XIII secolo, e lo storico dell'arte insisteva nell'evidenziare le differenze rispetto al prototipo lucchese. Mazzoni (1938), evidentemente non edotto circa il dibattito, scriveva di un "magnifico crocifisso di stile bizantino", senza però aggiungere altro. Enzo Carli, a cui si devono i principali studi sulla scultura, tornò a più riprese sull'argomento (1951; 1960, 1987), riprendendo la datazione proposta dal Francovich ma ribadendo la filiazione dal modello lucchese del *Volto Santo*. Egli evidenziava inoltre come la raffinata policromia preannunciasse "le delicatezze della tradizione senese".

La questione sull'iconografia del Cristo crocifisso vestito di *colobium* non può prescindere dal riferimento al *Volto Santo* di Lucca, di cui, come già evidenziato in passato, la scultura san-gimignanese non ripropone una copia esatta (come invece succede per altri "Volto Santi", quali gli esemplari di Sansepolcro, Bocca di Magra, Santa Croce sull'Arno) ma piuttosto una variante in cui l'estrema verticalità della veste e la potente ieraticità dei grandi occhi sporgenti del simulacro lucchese (da datare probabilmente alla metà del XII secolo, come in Tigler 2006) sono decisamente smorzati rispettivamente in ampie pieghe ritmate e in uno sguardo decisamente più attenuato, reso tale anche dalla raffinata policromia.

Le splendide e dolci fattezze del Cristo e il morbido pannello discendente della veste suggeriscono un confronto con alcune sculture lignee toscane, databili all'incirca tra il 1230 e la metà del secolo. In particolare, si possono scorgere somiglianze col Cristo deposto di Sansepolcro (Mor 2004), databile agli anni quaranta del XIII secolo, la cui testa, placidamente reclinata e modellata nella capigliatura da soffici lineamenti offre un buon termine di paragone con il *Crocifisso* di San Gimignano, con cui condivide anche le ritmate pieghe a V del pannello che coprono la parte bassa della statua. Le medesime pieghe ricorrono inoltre in un altro esemplare della scultura lignea toscana di metà XIII secolo, il *Deposto* (oggi riadattato a *Crocifisso*) del conservatorio di Sant'Elisabetta a Barga (Tigler 2010), in cui sono stati riconosciuti influssi francesizzanti. Una datazione alla metà del Duecento, unita alla notizia riferita da Chellini della provenienza dalla collegiata di Santa Maria Assunta a San Gimignano, ne rimarrebbe confermata, visto che la collegiata, come si ricava dalle fonti documentarie pubblicate (Pozzi 2009), a

partire dal 1238 ricevette sovvenzioni comunali per l'ampliamento e la ristrutturazione, che riguardarono anche gli arredi ecclesiastici. Un documento del 1253 delibera inoltre che venga acquistata per la pieve una *crux*, da intendere come una croce, o scolpita o dipinta, in riparazione dell'espropriazione da parte del comune di certi terreni di proprietà della collegiata stessa.

Ma la questione della presenza *ab antiquo* della scultura nella collegiata è assai incerta: essa potrebbe essere arrivata nella suddetta chiesa a una data molto tarda, e le prime menzioni di essa, come abbiamo visto, si hanno solo in riferimento al Museo d'Arte Sacra. Da scartare è l'identificazione del *Crocifisso* oggi presso il museo con quello descritto dallo storico Luigi Pecori nel 1853 all'interno della cappella del Santissimo Crocifisso come un "venerato simulacro [...] un'immagine a rilievo del nostro Redentore" posta in mezzo a due tavole dipinte raffiguranti i dolenti, riferibile a un altro *Crocifisso*. Allo stesso modo sembrerebbe da scartare l'identificazione con la scultura descritta in mezzo alla parete affrescata sopra l'altare dedicato alla Santa Croce nella chiesa di Sant'Agostino, sempre a San Gimignano ("Vedesi nel mezzo la Croce, su cui è posta una immagine del Redentore scolpita in legno"), in quanto le dimensioni dell'affresco – di mano del cinquecentesco Vincenzo Tamagni – su cui si stagiava la scultura mal si adattano a quelle del nostro *Crocifisso*.

È interessante tuttavia notare come presso le varie confraternite che si riunivano nei locali attigui al chiostro della collegiata, tra le quali spiccava la confraternita dei Disciplinati della Santa Croce (Pecori 1853), esistesse una particolare devozione proprio per il *Volto Santo*. La lunetta della chiesa della Misericordia, che ha il suo prospetto su di un'ala del chiostro, reca un affresco estremamente





a. Scultore toscano (?), *Volto Santo*.
Lucca, cattedrale di San Martino

rovinato, in cui a stento si intravede il braccio di un Crocifisso tunicato nero e un fedele inginocchiato accanto a esso. Il Pecori, che evidentemente lo poteva ancora ammirare nella sua integrità, descrive così la pittura: “un Volto Santo con a lato due Disciplinati in atto di preghiera, dipintura del secolo XVI”. Allo stesso ambito culturale deve essere ricondotto anche il dipinto – oggi presso la sagrestia della collegiata – di primo Cinquecento, attribuibile a Sebastiano Mainardi, in cui un *Volto Santo* coronato, vestito in nero e con un calice posto sotto il piede sinistro – chiara replica di quello lucchese, con tanto di riferimento al miracolo della scarpa d’oro – è adorato da due confratelli incappucciati e inginocchiati, secondo la stessa

iconografia dell’affresco della lunetta. Viene dunque da chiedersi se il simulacro adorato dai confratelli della Santa Croce non fosse proprio il Cristo tunicato oggi presso il Museo d’Arte Sacra: tale ipotesi, seppur confortata da questi dati, sembrerebbe in contrasto con la raffigurazione del Cristo tunicato nel dipinto citato presso la sagrestia, che, come già sottolineato, è un *Volto Santo* diverso da quello del museo sangimignanese, in quanto caratterizzato come replica della scultura lucchese.

Bibliografia: Chellini 1921, p. 73; Chellini 1931, p. 36; Castelfranco 1933, p. 267; De Francovich 1937, p. 49; Mazzoni, 1938 p. 7; Carli 1951, pp. 19-20; Carli 1960, p. 21; Haussherr 1962, p. 148; Carli 1987, p. 51; Torriti 1988, pp. 59-60; La Porta 1999, p. 81.

Alberto Lai



Sculitore marchigiano

7. *Crocifisso tunicato*

metà del XIII secolo

legno scolpito e intagliato, 206 × 196 cm
Amandola (Fermo), deposito comunale

Restauro: Istituto Centrale del Restauro, Roma, 1964

Provenienza: Amandola, chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio

All'opera, di dimensioni monumentali, manca oggi il rivestimento cromatico che doveva naturalmente completarla in origine. La figura è ricavata in un unico blocco di legno al quale si connettono le braccia, sulla cui originaria pertinenza sono stati avanzati dubbi più che legittimi (Pertusi Pucci 1985-1986, pp. 389-391). Il solenne Redentore, dotato di un'alta e turrita corona, è qui presentato vivo, con gli occhi spalancati e incastonati in un volto dalla forma allungata, cinto da una sparuta barba. Non è da escludere che quest'ultima sia il frutto di una riscalpellatura antica, e si attendono gli esiti del restauro attualmente in corso per stabilire con precisione l'entità delle alterazioni subite dalla scultura nel corso della sua storia. La capigliatura è invece organizzata in due ciocche ritorte che, girando dietro le grandi orecchie a sventola, ricadono rigide sulle spalle. Assai peculiare è la *mise* del Cristo: sopra una tunica che lascia scoperte le caviglie e dunque anche i piedi, dotati di ingombranti calzari, si dispone infatti una sopravveste stretta in vita da una cinta fermata da un nodo e terminante in tremolanti orli a zig-zag. Si tratta dunque di un Cristo tunicato, appartenente a una tipologia ben diffusa nell'Europa medievale che in Italia conosce una delle sue più celebri attestazioni nel *Volto Santo* di Lucca (insostenibile è invece il riconoscimento del protagonista in Carlo Magno, secondo un'ipotesi che ha avuto una certa risonanza sulla stampa locale: Arduino 2014, p. 17). Come è stato notato a partire dalle ricerche di Francesca Pertusi Pucci (1985-1986), tuttavia, l'immagine lignea di cui ci stiamo occupando mostra una grande indipendenza da quell'importante modello (sulla questione si veda pure Armandi 1994, p. 132). Una piccola apertura quadrangolare ben visibile nella parte destra del torace del Cristo

doveva essere destinata a contenere delle reliquie, conferendo dunque all'opera il duplice valore di simulacro e di reliquiario.

La scultura si trova attualmente in un deposito del comune di Amandola (Fermo), dov'è stata traslata dalla chiesa cittadina dedicata a San Francesco, dichiarata inagibile a seguito al terremoto del 2016. Proviene dall'abbazia benedettina dei Santi Vincenzo e Anastasio della stessa città, ricordata sin dal 1044 (Terribili 1949, p. 133). Nella chiesa del complesso la vide, al chiudersi del XIX secolo, Pietro Ferranti (*ante* 1892, ed. 1985, I, p. 537), che ricorda: "un crocifisso di legno della grandezza al naturale posto sopra l'altare a destra, dedicato a Sant'Antonio Abate, ti colpisce per primo l'occhio, ma null'altro ha di pregevole che la sua antichità". Negli anni seguenti l'opera lasciò quella sede e fu chiusa entro un muro che, da un vano antistante la cripta, portava alla superiore sagrestia, fino a quando, nel 1937, fu riportata alla luce dall'allora parroco don Enrico Gramanti (Pertusi Pucci 1985-1986, p. 366). La sua vera e propria riscoperta era però lontana se, ancora nel 1940, essa si trovava "in una specie di arcosolio adibito a legnaia", dove la ritrovò, come racconterà egli stesso a distanza di qualche anno, lo storico locale Alessandro Terribili (1949, p. 133), che, cogliendone il pregio e l'antichità, la riteneva del "tardo periodo bizantino (sec. VIII-IX)". Negli anni sessanta del Novecento l'intaglio fu quindi affidato alle cure dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma (Pertusi Pucci 1985-1986, p. 366); nello stesso periodo, Nunzio Giulio Teodori (1967, p. 122), lo citava in relazione al Cristo tunicato un tempo nella chiesa di San Taddeo a Force e ora nel locale Museo d'Arte Sacra (sull'opera: A. Marchi, in *Sacri legni* 2006, pp. 51-53, cat. 1). Tali precoci riferimenti rimasero del tutto

inascoltati fino agli anni ottanta del secolo scorso, quando Francesca Pertusi Pucci (1984; 1985-1986), dopo una prima segnalazione, dedicò a entrambe le preziose sculture un impegnato contributo, inserendole di fatto nel dibattito critico. Gli evidenti rapporti iconografici tra le due statue, entrambe legate alla cultura benedettina, portavano la studiosa a una loro lettura comparativa, e tale confronto, assegnando all'esemplare di Force una priorità cronologica, la spingeva a vedere nel testimone di Amandola "la versione più tarda – e con tratti di spiccata originalità – del primo Crocifisso o di un prototipo comune" (Pertusi Pucci 1985-1986, p. 367). Più specificatamente, per



a. Scultore marchigiano (?), *Crocifisso tunicato*. Force, Museo d'Arte Sacra

la datazione del *Cristo* di Force pensava a un arco cronologico compreso tra l'XI e la metà del XII secolo, mentre quello oggi in mostra, in cui correttamente notava una maggiore maturità nel linguaggio espressivo, era a suo parere databile tra il XIII e il XIV secolo. Il rapporto tra i due intagli e le cronologie proposte dalla studiosa sono stati unanimemente accettati da quanti se ne sono occupati in seguito (Fachechi 2001, pp. 22-23; Fachechi 2004, p. 463; Armandi 1994, p. 132; Marchi 2006, pp. 30-31; A. Marchi, in *Sacri legni* 2006, pp. 51-53, cat. 1).

A riguardare oggi il *Redentore* di Amandola, tuttavia, non si può che constatare com'esso sia, nel suo aspetto rude ma non banale, un intaglio che reca ancora non pochi aspetti problematici. Meritevole di ulteriori riflessioni pare, in primo luogo, l'idea di ritenerlo una replica del più antico testimone di Force, per il quale credo si addica una datazione sul finire del XII secolo. Fatte salve le assonanze compositive tra le due sculture, infatti, mantiene un maggiore verosimiglianza l'ipotesi di una derivazione da un comune archetipo. Il severo piglio del Cristo in esame, l'insistita lavorazione della sua veste e le inquiete traiettorie delle stoffe portano inoltre a escludere datazioni troppo avanzate e a calarlo in una dimensione ancora pienamente duecentesca. Nel tentativo di incastrare l'opera entro un'ipotetica griglia cronologica e allargando lo sguardo alla produzione lignea di area centro-italiana del XIII secolo, per essa si potranno indicare, quale esiti paralleli, sculture come il *Cristo* parte del gruppo un tempo a Montone (Perugia) o quello della chiesa di Sant'Agostino a Rimini (sulle due opere: Ferretti 2004, pp. 579-602; B. Toscano, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 167-171, cat. 10; Garibaldi 2015, pp. 518-521, cat. 199). Fatti i necessari distinguo in termini



stilistici e qualitativi, infatti, si tratta di opere in cui si riescono a cogliere similitudini nel trattamento del panneggio che possono aiutare a collocare il *Redentore* di Amandola in un momento fissabile grosso modo attorno alla metà del Duecento.

Bibliografia: Ferranti ante 1892, ed. 1985, I, p. 537; Terribili 1949, p. 133; Teodori 1967, p. 122; Pertusi Pucci 1984, pp. 207-209; Pertusi Pucci 1985-1986, pp. 365-398; Armandi 1994, pp. 127, 132; Fachechi 2001, pp. 13, 22-23, 29, tav. IX; Fachechi 2004, p. 463; Marchi 2006, pp. 30-31; A. Marchi, in *Sacri legni* 2006, pp. 51-53, cat. 1; Arduino 2014, p. 17.

Federica Siddi

Sculitore umbro (Maestro di Roncione?)

8. *Cristo deposto*

secondo quarto del XIII secolo

legno scolpito e dipinto, 166 × 127 cm
Jesi (Ancona), Museo della Cattedrale

Restauro: Scuola "Beato Angelico", Milano, 1974; Giuliano Rettori, Urbino, 1999

Provenienza: Jesi, monastero delle clarisse

L'opera fu ritrovata negli anni settanta del secolo scorso in una soffitta del novecentesco monastero delle clarisse di Jesi, dove giunse, evidentemente in un secondo momento, da un altro e ben più antico edificio sacro. Attualmente, tuttavia, poco si può dire su quella che dovette essere la sua originaria sede. In assenza di dati certi, Maria Giannatiempo López (in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 207-208, cat. 12) ha supposto una sua provenienza da una delle abbazie benedettine della valle dell'Esino, mentre Silvia Ballini (2008, pp. 343-344), con un'ipotesi intrigante ma difficile da confermare, ha cautamente indicato il monastero, esistente già alla metà del Duecento, delle monache di San Procolo a Jesi. Al ritrovamento della scultura fece seguito il suo restauro, dopo del quale essa fu pubblicata da Marco Melzi (1975). Condotta dalla scuola "Beato Angelico" di Milano, l'intervento eliminò le ottundenti ridipinture e le tarde aggiunte che ne falsavano la lettura, lasciando tuttavia intatta una consistente alterazione che era stata apportata all'insieme nei secoli precedenti (Melzi 1975). Secondo una prassi assai frequente – attestata, per esempio, da altre opere presenti in mostra, come il *Cristo* di San Severino Marche – anche quello in esame era stato infatti trasformato in un *Crocifisso*, segando e riposizionando le braccia e dotandole di dispositivi atti a renderle mobili: contigenza evidentemente connessa a un suo particolare utilizzo liturgico durante le celebrazioni del Venerdì Santo (Melzi 1975; M. Giannatiempo López, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 207-208, cat. 12; Ballini 2008, pp. 342-343). Negli anni novanta del secolo scorso, poco prima di essere esposto ad Ancona nella mostra *Libri di pietra. Mille anni della cattedrale di Ancona tra Oriente e Occidente*, un nuovo restauro ha riportato i due arti del

Redentore in quella che doveva essere la loro posizione originaria: dunque rivolti verso il basso, secondo la consuetudine figurativa che caratterizza la rappresentazione del Cristo deposto, in cui è messo in scena il momento in cui il Redentore, ormai morto, viene calato dalla croce per la sepoltura (A. Perlini, in *Libri di pietra* 1999, p. 104, cat. 94; M. Giannatiempo López, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 207-208, cat. 12; B. Bruni, *ivi*, pp. 208-209).

Nel rendere noto il *Cristo* di Jesi, Melzi (1975) lo ritenne un manufatto trecentesco-trecentesco, e tale interpretazione ha riscosso un certo successo, talvolta abbinata a un'incomprensione dell'iconografia dell'Intaglio, considerato un *Christus triumphans* (Guida 1987, pp. n.n.; A. Perlini, in *Libri di pietra* 1999, p. 104, cat. 94; Cherubini 2001, pp. 257-258). Così è stato presentato nella citata mostra anconetana del 1999, dove Lauro Cingolani ha anche ipotizzato la sua pertinenza alla stessa bottega cui spetta il *Deposto* del Museo Diocesano di Recanati, in quella sede proposto addirittura come lavoro del XV secolo (L. Cingolani, in *Libri di pietra* 1999, p. 103, cat. 92).

Il procedere degli studi ha portato nuove e più puntuali riflessioni sull'opera, che è stata a buon diritto ricollegata a un vasto gruppo di sculture duecentesche prodotte in area centro-italiana che orbita, mantenendo precise sigle formali nonostante significative variazioni qualitative, attorno al gruppo della *Deposizione* della cattedrale di San Lorenzo a Tivoli e al pregevole *Cristo* già a Roncione e oggi alla Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia, datato 1236 (Mor 1999, pp. 109-111; Fachechi 2001, pp. 30-31; Fachechi 2004, p. 459; Burrelli 2004, p. 578; Saporì, *Toscana* 2004, pp. 44-47; Mor 2004, pp. 658-659; Ballini 2008, pp. 345-348; A. Delpriori, in *Dal visibile all'indicibile* 2012, pp.

187-196, cat. 8; Delpriori 2015, pp. 30-32). I principali testimoni di questa serie si distribuiscono in un'area che include l'Umbria, l'Alto Lazio, l'Abruzzo e anche le Marche, come provano, oltre all'intaglio di cui ci stiamo occupando, l'occorrenza della chiesa di Esuperanzio a Cingoli, il *Cristo* della cattedrale di San Catero di Tolentino (cat. 9) e quello, già rammentato, di Recanati. La consueta dispersione che interessa le opere lignee, inoltre, ha fatto sì che alcuni numeri di tale famiglia di sculture siano approdati, lasciando la loro sede originaria, in alcune prestigiose raccolte museali e private: è il caso del *Deposto* oggi al Louvre, di quello del Castello Sforzesco di Milano, del *Redentore* già nel Museo Monastero de Pedralbes a Barcellona e ora al Museo Carmen Thyssen di Malaga, o di quello segnalato in una collezione privata in Connecticut (per una visione d'insieme del problema: Saporì, *Toscana* 2004, pp. 44-47; *La Deposizione lignea* 2004, *passim*). La matrice culturale di questo gruppo è stata per lo più indicata come umbra, e questa pista negli ultimi anni è stata seguita e argomentata da Alessandro Delpriori (in *Dal visibile all'indicibile* 2012, pp. 187-196, cat. 8; Delpriori 2015, pp. 30-32), che, tenendo a mente un convincimento di Corrado Fratini (in *La Deposizione lignea* 2004, p. 70), ha ritenuto tutto il nucleo ascrivibile a un'unica bottega spoletina. Così dunque anche il *Cristo* di Jesi, che troverebbe posto in un ampio corpus nel quale Delpriori include il *Triumphans* di Montemonaco.

In precedenza, all'interno di questo variegato raggruppamento, la critica aveva di volta in volta, e con poco accordo, cercato di stringere l'opera di Jesi a uno o più esemplari: così, per esempio, Maria Giannatiempo López (in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 207-208, cat. 12), che, al netto delle flessioni qualitative





a. Il *Crocifisso* di Jesi prima del restauro



b. Scultore umbro, *Cristo deposto*. Malaga, Museo Carmen Thyssen

riscontrabili, lo ha avvicinato, ritenendolo prodotto di una stessa bottega (a suo avviso marchigiana), all'esemplare di Tolentino, o Silvia Ballini (2008), che ha enfatizzato le assonanze soprattutto col *Deposto* oggi a Malaga, ritenendolo riconducibile allo stesso *atelier* (ill. b). Altrettanto diversi sono stati i pareri riguardo la cronologia da assegnare al *Cristo jesino*, datato nel secondo quarto del Duecento (Ballini 2008, p. 348) o nella seconda metà del secolo (Mor 1999, pp. 109-111; Fachechi 2001, p. 30; M. Giannatiempo López, in *La*

Deposizione lignea 2004, pp. 207-208, cat. 12; Mor 2004, pp. 658-659).

A oggi, non si può che accogliere l'idea di una stretta relazione del *Deposto* di Jesi con i numeri di questa importante famiglia di sculture. A sollevare da ogni dubbio sono infatti l'impianto complessivo della figura, la morbida disposizione della capigliatura e la peculiare conformazione del perizoma, qui decorato con lamina d'argento meccata (B. Bruni, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 208-209). Il panno scolpito, infatti, cinge i fianchi del Cristo in un

articolato sistema di sbuffi di tessuto che si concentrano attorno alla vita, con un nodo circolare sul fianco sinistro da cui ricadono due ritti lembi di stoffa che lasciano scoperta parte della gamba, secondo uno schema comune ai testimoni di questa serie (si vedano, a tal proposito, gli utili schemi sinottici proposti da Saponi, Toscano 2004, pp. 44-47). Altrettanto paragonabile è la grande attenzione rivolta alla finitura pittorica e alla resa naturalistica del corpo, qui percorso da vene modellate e rilevate in gesso. Il sistema di corrispondenze riscontrabili nell'opera – in cui andranno tuttavia segnalate delle debolezze esecutive, come ci ricordano la semplificata costruzione del volto o particolari come il rigido ventaglio di pieghe ai lati della figura – permettono così di ritenerla una declinazione delle istanze figurative messe a punto nel gruppo di Roncione, elaborata a una distanza cronologica non troppo eccessiva da quel modello, probabilmente ancora entro il secondo quarto del Duecento.

Bibliografia: Melzi 1975, pp. 199-208; Guida 1987, pp. n.n.; Mor 1999, pp. 109-111; A. Perlini, in *Libri di pietra* 1999, p. 104, cat. 94; Cherubini 2001, pp. 257-258; Fachechi 2001, pp. 27, 30, 31, tav. XX.3; Burrelli 2004, p. 578; Fachechi 2004, p. 459; Mor 2004, p. 659; M. Giannatiempo López, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 207-208, cat. 12; B. Bruni, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 208-209; Saponi, Toscano 2004, pp. 44-47; Ballini 2008, pp. 337-369; A. Delpriori, in *Dal visibile all'indicibile* 2012, pp. 187-196, cat. 8; Delpriori 2015, pp. 30-32.

Federica Siddi



Maestro di Roncione

9. *Cristo deposto*

secondo quarto del XIII secolo

legno intagliato e dipinto, 160 × 89 cm
Tolentino (Macerata), basilica concattedrale di San Catervo

Restauro: Nino Pieri, Urbino, 1992-1994

Risale agli anni novanta il restauro che ha consentito il recupero di questa importante scultura lignea, ora collocata sull'altare della navata destra della chiesa, unico pezzo superstite da un gruppo di *Deposizione* che poteva annoverare anche altre figure, come si vede, per esempio nel complesso di Tivoli o quello del Louvre. Con il restauro si è provveduto a restituire alla figura sacra la posizione originaria, con le braccia abbassate, e a recuperare l'antica policromia, non potendosi tuttavia ritenere quella originale (Barucca 2010, p. 116). Le necessità della ottocentesca confraternita del Cristo Morto, che probabilmente voleva una figura più moderna, avevano procurato al Crocifisso il netto taglio delle braccia con conseguente irreversibile lacerazione dell'incamottatura, utile per consentire agli arti superiori della statua, tramite un ampio collegamento mobile al corpo attraverso fasce di cuoio inchiodate alle spalle, la variazione della funzione da *Deposto* a *Crocifisso* e infine a *Cristo morto* secondo le esigenze culturali della confraternita.

Non rimane memoria delle figure che dovevano completare il gruppo della *Deposizione*, quasi sicuramente una Vergine, san Giovanni evangelista, san Giuseppe d'Arimatea e due angioletti con i simboli della Passione. Questi generalmente sono i protagonisti, nella sua trasposizione plastica, della *Deposizione Christi*, che trova riscontro nella testimonianza evangelica di san Giovanni (Gv. 19,38-42). Dopo la sua prima comparsa nell'arte bizantina fra il IX e il X secolo divenne uno dei soggetti più coinvolgenti e diffusi dell'iconografia cristiana in opposizione alle tradizionali immagini del *Triumphans* soprattutto

perché il corpo esangue di Gesù meglio si performava alle nuove correnti spirituali che attraversavano il mondo basso-medievale. Nel Duecento, questi grandi gruppi scultorei asservivano a un compito principalmente catartico poiché, scenicamente disposti durante le celebrazioni del Venerdì santo, venivano usati in funzione drammatica nel corso delle sacre rappresentazioni. Come riferisce, tra gli altri, Gabriele Barucca, con tali allestimenti è inoltre documentato l'uso di un *Lamentum Virginis* quale canto processionale liturgico, soprattutto in contesto benedettino (Barucca 2010, p. 117). Da fondazioni benedettine provengono effettivamente quasi tutte le *Deposizioni* lignee a noi giunte ed è dunque concreto supporre che la scultura oggetto di questo studio sia sempre stata all'interno della basilica di San Catervo. L'odierna chiesa infatti non è altro che non un laborioso rifacimento ottocentesco dell'antica abbazia benedettina, sorta nel 1256 sul mausoleo del *praefectus praetorii* Flavio Giulio Catervio (Pietrella 2010, p. 87).

Di fattura simile e perciò stilisticamente riconducibile al *Deposto* tolentinato è il gruppo di opere che si legano al *Cristo* di Roncione, conservato oggi in Galleria Nazionale dell'Umbria, anche nella variante di bottega già nel Museo della Castellina di Norcia (oggi al Museo Diocesano di Spoleto), ma originariamente collocato nella chiesa di Roccatamburo (già monastero benedettino). Un'altra testimonianza nelle Marche di quell'autore è a Jesi nel Museo Diocesano e, diverso per stile ma analogo per tipologia, va considerato anche il *Cristo* del Museo Diocesano di Recanati. Seppur lo stato di conservazione

non permetta di apprezzare a fondo la peculiare qualità dell'opera, sicuramente afferente al *Cristo* eponimo del Maestro di Roncione (Delpriori 2012, p. 190), è possibile notare come le pieghe del perizoma, l'apertura delle braccia e l'inclinazione della testa siano perfettamente sovrapponibili nelle due sculture, anche se, nella sostanza, il gruppo perugino presenta alcune particolarità (come i capelli, il volto lungo e spigoloso del Cristo, il nodo del perizoma o l'inchiodatura incrociata dei piedi) che lo circostanziano a un ambito prettamente spoletino.

Modello senza dubbio vicinissimo al *Crocifisso* di San Catervo per lavorazione e cromia è anche un *Deposto* scoperto nel 1965 da Giovanni Previtali e subito accostato agli esemplari umbri. Il *Crocifisso* faceva in principio parte di una collezione privata fiorentina, dalla quale uscì in poco tempo, allorché fu venduto al barone von Thyssen di Lugano. Ora è possibile contemplarlo presso il Museo Carmen Thyssen a Malaga, ove è approdato dal monastero catalano di Pedralbes (Fachechi, Giometti 2013, p. 301). Il pezzo, databile nel secondo quarto del Duecento, è, insieme ai *Crocifissi* di Norcia e Tolentino, la rappresentazione emblematica di un tema e di una forma al cui svolgimento, a partire dal *Cristo* di Roncione della Galleria Nazionale, la cultura umbra ha contribuito in modo determinante.

Bibliografia: Fachechi 2001, pp. 24-25; M. Giannatiempo López, B. Bruni, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 219-230; Barucca 2010, pp. 111-117; Delpriori 2012, pp.187-196; Fachechi, Giometti 2013, pp. 300-301.

Luca Forconi



Sculitore umbro (?)

10. *Cristo deposto*

primo quarto del XIII secolo

legno scolpito, intagliato e dipinto, 193 × 39 × 43 cm
San Severino Marche (Macerata), Pinacoteca civica "Tacchi Venturi"

Restauro: Paolo Castellani, 1971; Nino Pieri, 1999

Provenienza: San Severino Marche, chiesa di Sant'Agostino

La maestosa scultura è stata oggetto di un importante restauro nel 1971 che ha permesso di liberarla dalle ridipinture e dalle aggiunte posticce (un'aureola, una corona e una parrucca di capelli veri) che ne avevano alterato l'aspetto nei secoli. Anche l'iconografia aveva subito una significativa variazione, e il Cristo, a buona evidenza un *Deposto*, era stato trasformato in un *Crocifisso* tramite l'aggiunta, in epoca moderna, di due braccia, eliminate nel corso di un nuovo intervento eseguito nel 1999. Nell'insieme, l'intaglio, ricavato da un unico tronco svuotato, si presenta oggi in larga parte privo della sua originale veste policroma; fa eccezione il perizoma, dove sono ancora visibili l'antica doratura che ne impreziosiva la superficie, degli elementi decorativi in rosso e delle tracce di blu nei risvolti. Nell'area del capo, invece, risalta la mancanza di lavorazione della calotta, e la chioma appare ridotta a una striscia di capelli che cinge la testa e, ruotando dietro le orecchie, ricade sulle spalle: si potrebbe pensare a una precisa scelta finalizzata a ospitare sin dalle origini una corona (forse metallica) oggi perduta, anche se non è del tutto da escludere la possibilità che si tratti di una scalpellatura posteriore (M. Marcucci, in *Restauro* 1973, pp. 50-51; M. Giannatiempo López, in *La cultura lignea* 1999, pp. 38-39, cat. 5; B. Bruni, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 92-93; Fachechi 2004, pp. 463-465; F. Marcelli, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 91-92, cat. 3).

L'opera è giunta presso la Pinacoteca Civica di San Severino Marche nel 1974 dalla chiesa cittadina dedicata a Sant'Agostino, dov'era oggetto di una grande venerazione da parte della popolazione locale, confermata anche dal ricordo di diverse processioni che la ebbero come protagonista nel corso del XIX secolo (M. Giannatiempo López, in *La cultura lignea* 1999, pp. 38-39, cat.

5). È stata ipotizzata una sua pertinenza all'antica abbazia benedettina di San Lorenzo in Doliolo (M. Giannatiempo López, in *La cultura lignea* 1999, pp. 38-39, cat. 5); stando alle ricerche di Silvia Ballini, tuttavia, essa si trovava in origine nel duomo vecchio di San Severino (F. Marcelli, in *La Deposizione lignea* 2004, p. 92 nota 1; Ballini 2008, p. 345 nota 20).

È tardivo l'ingresso del *Deposto* nella letteratura storico-artistica: risale solo al 1973, infatti, il contributo di Giuditta Alleva (in *Restauro* 1973, pp. 46-50, cat. 9) che lo rendeva noto, all'indomani del restauro cui era stato sottoposto. Seguendo un consolidato orientamento critico che vedeva nella *Deposizione* della cattedrale di San Lorenzo a Tivoli l'archetipo di questa tipologia di sculture, era proprio con un riferimento a quel gruppo che la studiosa introduceva la sua valutazione dell'intaglio. Da quel confronto, tuttavia, emergevano soprattutto delle differenze che la portavano, giustamente, a notare nel nostro *Cristo* una certa autonomia rispetto al prestigioso modello tiburtino. Notando l'affiorare di una "animazione gotica", lo giudicava quindi opera di un maestro umbro-marchigiano non immune da influssi francesi e attivo nella seconda metà del Duecento. Tali indicazioni furono poi riprese anche da Angelo Antonio Bittarelli (1986, p. 105) e da Marina Massa (1993, p. 189), quest'ultima propensa a collocare l'intaglio attorno alla metà del secolo. Successivamente, Maria Giannatiempo López (in *La cultura lignea* 1999, pp. 38-39, cat. 5), discutendone per la mostra dedicata alla produzione lignea nelle valli del Potenza e dell'Esino, rilevava dei "presentimenti gotici" nella resa anatomica ed espressiva che la portavano a spingerne la datazione in avanti, nell'ultimo quarto del Duecento. Le considerazioni sulla cronologia della scultura conobbero

un deciso cambio di rotta di lì a poco. Luca Mor (1999, pp. 111, 116 nota 28), concorde nel rilevare influssi francesi, la datava infatti "poco dopo il primo quarto del XIII secolo" e individuava "un riscontro stilistico di una certa rilevanza" nella *Sedes Sapientiae* della chiesa di Santa Maria Assunta di Cesi (per la quale si vedano: S. Nardicchi, in *Iacopone da Todi* 2006, pp. 144-145, cat. V.8; Curzi 2011, pp. 30-31). Per Fabio Marcelli (in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 91-92, cat. 3), invece, essa era collocabile nel secondo quarto o "entro i primi anni della seconda metà" del Duecento, e andava messa in rapporto con l'operato dei pittori spoletini della prima metà del secolo. In particolare, Marcelli proponeva un confronto con la croce firmata da "Petrus Pictor" un tempo a Campi di Norcia (cat. 23), per la quale accettava la datazione al 1242 – ribadita di recente anche da Emanuele Zappasodi (2016, p. 70) – diversamente da quanti tendono a sciogliere la problematica iscrizione in 1211 o 1212.

Tra le oscillanti cronologie sin qui proposte, è quella primo-duecentesca (sostenuta di recente anche da Ballini 2008, p. 341) ad apparire più convincente e utile a dare conto dell'idioma della grandiosa immagine lignea in esame. In essa risulta mirabile la costruzione della figura, inclinata in avanti ed estremamente potente nel suggerire un senso di profondo abbandono al sonno della morte. Nel trattamento della superficie lignea colpisce una certa asperità dell'intaglio – con un effetto accentuato dalla mancanza di policromia – che infonde vita all'ostentata scansione della muscolatura dell'addome così come allo straordinario disegno del perizoma, increspato da un sistema di pieghe spigolossissime e appiattite. Questi elementi paiono sviluppare formule e modi diffusi attorno all'anno 1200, con una sensibilità che

può trovare un precedente illustre nella celebre *Madonna col Bambino* di prete Martino oggi a Berlino, datata 1199, che costituisce un imprescindibile “punto fermo” per la scansione temporale di opere risalenti a epoche tanto lontane e così poco documentate. È tuttavia reale la difficoltà – più volte segnalata dalla critica (Fachechi 2001, pp. 30-31, Fachechi 2004, pp. 463-465) – di trovare dei precisi raffronti per il *Deposto* settempedano. E se in territorio marchigiano si potrà valutare, quale ulteriore antecedente e in virtù di una certa assonanza riscontrabile nelle soluzioni delle fisionomie e dei panneggi, il *Cristo tunicato* di Force (sull’opera: A. Marchi, in *Sacri legni* 2006, pp. 51-53, cat.1; per una datazione alla fine del XII secolo si veda cat. 7), la nostra scultura potrà apparire un po’ meno isolata guardando all’Umbria e accogliendo le proposte avanzate da Alessandro Delpriori in questa sede. Collocando dunque il nostro *Redentore* agli inizi del Duecento – e in accordo con la lettura interpretativa già anticipata da Grazia Maria Fachechi (2001, pp. 30-31; Fachechi 2004, pp. 463-465) – lo si potrebbe pensare elaborato, se non addirittura in anticipo, quantomeno in parallelo ai più antichi esempi ricollegabili dall’*atelier* cui spettano il gruppo di Tivoli o la croce del 1236 un tempo a Roncione (e oggi alla Galleria Nazionale dell’Umbria di Perugia: Garibaldi 2015, pp. 515-518, cat.198), e rispondente dunque a diversi, ma non meno nobili, ideali figurativi.

Bibliografia: G. Alleva, in *Restauri* 1973, pp. 46-50, cat. 9; M. Marcucci, in *Restauri* 1973, pp. 50-51; Bitarelli 1986, p. 105; Massa 1993, p. 189; Mor 1999, pp. 111, 116 nota 28; M. Giannatiempo López, in *La cultura lignea* 1999, pp. 38-39, cat. 5; Fachechi 2001, pp. 21, 27-28, 30-31, tav. XXII; B. Bruni, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 92-93; Fachechi 2004, pp. 463-465; F. Marcelli, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 91-92, cat. 3; Ballini 2008, pp. 341, 345 nota 20.

Federica Siddi



Scultore umbro dell'inizio del XIII secolo

11. *Madonna col Bambino*

1200-1210 circa

legno intagliato dorato e dipinto, 176 x 85 x 46 cm (Madonna), 40 x 20 x 15 cm (Bambino)
Foligno (Perugia), Museo Diocesano

La *Maestà* di Foligno è inspiegabilmente studiata pochissimo; anche se negli ultimi tre lustri la bibliografia sulla scultura lignea in Umbria è ricca e approfondita, questo vero e proprio capolavoro è rimasto ai margini degli studi. Prima del 1979 era conservata nella chiesa di Santa Maria Infraportas a Foligno, esposta al culto, in un contesto di primaria importanza anche per la pittura locale di fine XII secolo, visto che vi sono pareti decorate con affreschi di Alberto Sotio. Questo, come spesso accade per manufatti lignei, soprattutto se molto venerati, ne ha offuscato la fama e quindi la notorietà al mondo scientifico.

Eppure era stata citata da Pietro Toesca nel suo *Medioevo* (Toesca 1927, p. 866, nota 60) e poi pubblicata in maniera più ampia da Giorgio Castelfranco (Castelfranco 1929, pp. 769-772), che la datava alla fine del XII secolo. Lo studioso, però, la vedeva vestita e ridipinta, così come De Francovich (De Francovich 1935-1936, pp. 217-218) che la pensava, infatti, una replica quattrocentesca di una scultura originale più antica. Sarà questo giudizio, viziato dai lavori di ammodernamento che aveva subito la *Maestà*, a far scomparire il pezzo dalla critica, tanto che non riuscì nemmeno a entrare nella *Scultura lignea italiana* del Carli e nemmeno nelle trattazioni più ampie a *latere* della mostra di Montone del 1999. Solo Gaetano Curzi più recentemente ha ripreso in mano il problema e, sulla scorta della bibliografia della prima metà del Novecento, ha posto attenzione alla diffusione delle *Maestà* romaniche in Umbria e, studiando questa, ne ha colto la derivazione dai modelli di Sansepolcro e di Todi e, giustamente, l'ha rimessa al centro del dibattito sulla scultura medievale in quella regione.

La Madonna è stata sciaguratamente mutilata degli arti superiori e riscolpita sul busto e sulle ginocchia, levigate

probabilmente per farle indossare una dalmatica e farla diventare, in questo modo, una *Madonna di Loreto*. Anche la testa è stata rilavorata e ora il cranio è una sorta di casco ligneo liscio. Nel 1979 fu trafugato il Bambino che era appoggiato in grembo in posizione frontale, anch'esso rilavorato e mutilo delle gambe, evidentemente per farlo entrare nella stessa veste della Madre.

La sua sfortuna critica è probabilmente il motivo per cui, al momento del primo passaggio d'asta del Bambino a Genova nel giugno del 2014 (Boetto, asta di antiquariato, 10 giugno 2014, lotto 251), nessuno si fosse accorto del ritrovamento. La scultura poi passò a Parigi (Prunier Auction, 15 febbraio 2015, lotto 25) occasione in cui, questa volta, mi accorsi che era proprio quello di Santa Maria Infraportas e segnalai la cosa al Nucleo Tutela dei Carabinieri che recuperarono l'oggetto e l'hanno depositato al Museo Diocesano di Foligno. La fragilità della Madonna non ha permesso il trasporto, ma per quest'occasione è qui esposto il Bambino ritrovato.

La scultura è una monumentale *Sedes Sapientiae*, tradizionalmente frontale e assisa su un trono particolarmente elaborato: due colonnine ai lati, decorate con un elegante motivo a perline bianche, reggono un architrave modanato su tre livelli, quello dei capitelli dei supporti laterali, una fascia rossa movimentata da una dentatura ad aggetto e una ancora sopra, la seduta su cui è poggiato un cuscino e su cui è seduta la Vergine. Questa ha i piedi appoggiati al suppedaneo che è innalzato da due leoni, anche loro rossi e decorati con eleganti pennellate bianche e nere. Il modello è comune alla *Madonna di prete Martino* a Berlino e alla *Sedes Sapientiae* di Santa Maria in Camuccia a Todi.

Purtroppo i tagli moderni non fanno capire del tutto la qualità davvero

altissima della scultura, che ha un panneggio naturale e morbido, vicino a soluzioni classiciste dell'Île-de-France che riverberano in maniera eclatante anche in Italia centrale, come ad esempio nel portale del duomo di Foligno del 1201. La *Madonna* di Santa Maria Infraportas dialoga perfettamente con quel mondo e si colloca ben dentro allo "stile 1200", in cui la grafia romanica di superficie anticipa il classicismo gotico, preparandone la strada. Il rapporto con la scultura di prete Martino del Bode, è sintomatica. Al di là dello stato di conservazione, che premia la *Madonna* in Germania, la qualità generale è assai più alta nell'esemplare di Foligno, più studiato nell'anatomia e anche meno astratto nel volto. La *Vergine* di Santa Maria Infraportas ha, infatti, già una sensibilità umana che fa il paio con le pitture di Sotio a Spoleto (e che riverbera anche del *Deposto* di San Severino Marche, cat. 10), mentre la scultura di Berlino è più bloccata. Purtroppo sono andate perdute le teste della *Maestà* di Todi, sostituite da sculture più moderne, almeno cinquecentesche, ma il panneggio insistito e graffiante ha la stessa matrice francese di quello proposto a Foligno, anche se declinato in senso diverso, assai più materico.

La riscoperta della scultura di Foligno, insieme agli studi di Enrica Neri Lusanna (Neri Lusanna 2013) sulle sculture del portale del duomo della stessa città, deve far ragionare in maniera nuova e completa sulla ricezione in Umbria e in particolare sull'Appennino, dello stile tardo Romanico che si declina tra Todi, Spoleto e Foligno in un gusto classicheggiante altissimo, ancor di più della qualità della *Madonna di prete Martino*.

Bibliografia: Toesca 1927, p. 866; Castelfranco 1929, pp. 769-772; De Francovich 1935-1936, pp. 217-218; De Francovich 1943, p. 7; Paoli, 2001, p. 25; Curzi 2011, pp. 29-30; Curzi 2012, pp. 36-37.

Alessandro Delpriori



Sculitore abruzzese

12. *Madonna col Bambino*

fine del XII secolo

legno scolpito, intagliato e dipinto, 135 × 60 × 60 cm

L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

Restauro: Soprintendenza alle Gallerie e opere d'arte dell'Abruzzo, 1935; Elisabetta Sonnino, 1992

Provenienza: Lettopalena (Chieti), chiesa di San Nicola di Bari, già nell'abbazia di Santa Maria in Monteplanizio

La sorte non è stata certo clemente con la pregiata immagine mariana un tempo a Lettopalena. Nei secoli l'opera ha infatti subito numerose traversie: da una fotografia degli anni venti del Novecento apprendiamo ch'essa, a quelle date, era completamente camuffata da una veste cromatica di fattura moderna. Entrambe le figure sacre presentavano inoltre delle integrazioni posticce: al Bambino erano stati rifatti i piedi, la Vergine era stata dotata di un braccio destro e sul suo capo, così come su quello del figlio, erano state apposte delle ingombranti corone metalliche, evidenti tracce di una consolidata devozione popolare (E. Stinziani, E. Sonnino, in *S.O.S. Arte dall'Abruzzo* 2010, pp. 158-159; Vittorini 2010, p. 35, fig. XXI). Affidata alle cure del laboratorio della locale Soprintendenza nel 1935, la scultura è stata sottoposta a un nuovo restauro negli anni novanta del secolo scorso, consistito nell'eliminazione delle aggiunte strutturali posteriori e nel recupero dell'originaria, e splendida, policromia. Fanno tuttavia eccezione i volti, soprattutto quello della Madonna, che è apparso rilavorato (come del resto tutta l'area del capo, dove si è persa la capigliatura), e privo di coloritura antica: dopo la rimozione degli strati pittorici più recenti, si è scelto di non procedere con nessun tipo di reintegrazione, approdando dunque all'odierna, e non molto esaltante, presentazione.

In origine la *Vergine* doveva mostrarsi all'osservatore dall'alto di un trono, oggi perduto, concepito autonomamente rispetto al gruppo. Quest'ultimo è intagliato in unico blocco ligneo (probabilmente di ciliegio), al quale si innestavano le braccia dei protagonisti. Il legno risulta svuotato e tamponato, sul retro, con un coperchio dal formato regolare sul quale continua la decorazione pittorica; la copertura si interrompe poco sotto le spalle lasciando aperta

una finestrella quadrangolare, con una soluzione che ha fatto ipotizzare un utilizzo dell'opera come reliquiario (Curzi 2008, p. 199; E. Stinziani, E. Sonnino, in *S.O.S. Arte dall'Abruzzo* 2010, pp. 158-159; L. Arbace, in *Antiche Madonne* 2010, pp. 42-43, cat. 1; L. Arbace in *La sapienza risplende* 2011, pp. 42-43, cat. 1; Curzi 2011, p. 20).

Nonostante le problematiche conservative, la scultura non nasconde la sua straordinaria qualità. Disposta in una posa solenne e frontale, la Madonna sfoggia una tunica di colore chiaro che arriva a coprire parzialmente i piedi; su di essa si dispone una sopravveste molto aderente, che lascia riaffiorare le forme del seno e delle ginocchia. Particolarmente rilevante è qui la finitura pittorica, con un notevole dispiego di ornati dipinti su un fondo di foglia di stagno meccato. Meglio apprezzabili nella visione da tergo, le decorazioni sono organizzate in bande verticali: motivi geometrici e vegetali sono intervallati da fasce di colore scuro in cui si dispongono ovali rossi e blu, nel riuscito tentativo di suggerire l'effetto di pietre preziose. Un'identica cura è riservata al vestiario del Bambino, impegnato nell'atto di benedizione e con un globo nella mano sinistra. Anche in questo caso la veste che indossa, di un bel color porpora, lascia intravedere il semplice abito sottostante. Fermato in vita da una fascia e stretto da un nodo tra le gambe, l'indumento è percorso da un reticolo di pieghe molto fitte e si conclude in vibranti bordature.

L'opera, un tempo nell'abbazia benedettina di Santa Maria di Monteplanizio (sul complesso: Petrongolo 2010), ha poi trovato riparo nella chiesa dedicata a San Nicola di Bari di Lettopalena. Nel 1978, dopo un tentativo di furto, si decise il suo trasferimento presso il Museo Nazionale di L'Aquila, dov'è rimasta fino al terremoto del 2009 (per queste

vicende: Curzi 2008, p. 199; E. Stinziani, E. Sonnino, in *S.O.S. Arte dall'Abruzzo* 2010, pp. 158-159; Petrongolo 2010, pp. 534-535; L. Arbace, in *Antiche Madonne* 2010, pp. 42-43, cat. 1; Curzi 2010, p. 20; L. Arbace, in *La sapienza risplende* 2011, pp. 42-43, cat. 1; Curzi 2011, p. 20). A seguito di quella calamità, la *Madonna* ha iniziato a presenziare continuativamente alle diverse rassegne mirate a valorizzare e promuovere il recuperato patrimonio artistico abruzzese (*S.O.S. Arte dall'Abruzzo* 2010; *Antiche Madonne* 2010; *La sapienza risplende* 2011), e attualmente si trova in deposito presso la nuova sede del Museo Nazionale aquilano.

Nell'immagine lignea è stata talvolta rilevata una compresenza di stilemi bizantini e di elementi dedotti dalla scultura francese, e in particolare dal cantiere di Chartres (Curzi 2008, p. 199; Petrongolo 2010, pp. 534-535 nota 14; E. Stinziani, E. Sonnino, in *S.O.S. Arte dall'Abruzzo* 2010, pp. 158-159; Curzi 2010, p. 20); per quel che riguarda la datazione, invece, si è pensato alla metà del XII secolo (Petrongolo 2010, pp. 534-535 nota 14) o, più verosimilmente, alla fine (Leone de Castris 2004, pp. 4, 9; Curzi 2008, p. 199; E. Stinziani, E. Sonnino, in *S.O.S. Arte dall'Abruzzo* 2010, pp. 158-159; L. Arbace, in *Antiche Madonne* 2010, pp. 42-43, cat. 1; Curzi 2010, p. 20; L. Arbace, in *La sapienza risplende* 2011, pp. 42-43, cat. 1; Curzi 2011, p. 20). Sin dalle prime apparizioni dell'opera in letteratura, inoltre, sono state correttamente messe in luce le consistenti corrispondenze – verificabili *de visu* anche in questa mostra – con la nobilissima *Madonna* di Castelli (Teramo).

È evidente, infatti, come la scultura già a Lettopalena, probabilmente anch'essa in principio dotata di una sua corona, risponda a un modulo figurativo del tutto analogo a quello della "compagna"



di Castelli. A parità di modelli e di livello qualitativo, tuttavia, diversi sono gli esiti raggiunti: l'autore dell'esemplare di Lettopalena adotta un formulario un po' più arcaico, rilevabile nella più rigida impostazione dei personaggi, nella diversa foggia dei loro vestiti così come nella concezione delle stoffe, che qui aderiscono al corpo generando ricami molto netti (visibili, per esempio, sui lati della scultura), e non rinuncia a certi schematismi, come ci ricorda la concentrazione di pieghe poco sotto il seno. Queste caratteristiche portano a pensare che sia trascorso un intervallo

di tempo tra la realizzazione delle due opere, in una successione che vede in apertura – seguendo un'idea già prospettata da Gaetano Curzi (2008, p. 199; 2010, p. 20; 2011, p. 20) e Lucia Arbace (*Antiche Madonne* 2010, pp. 42-43, cat. 1; *La sapienza risplende* 2011, pp. 42-43, cat. 1) – proprio l'esemplare di cui stiamo occupando. Non prive di suggestioni oltramontane, le due belle immagini lignee possono ritenersi elaborate in un ambito locale e in anni non troppo distanti dal fatidico 1200 su cui si appunta l'interesse di questa rassegna: e se la *Madonna* di Lettopalena

pare trovare la sua più opportuna collocazione cronologica ancora sul finire del XII secolo, il linguaggio più pacificato e svolto di quella di Castelli aiuta a inquadrarla già nei primi anni del Duecento.

Bibliografia: Tropea 1999, pp. 122, 129; Leone de Castris 2004, pp. 4, 9; Curzi 2008, p. 199; E. Stinziani, E. Sonnino, in *S.O.S. Arte dall'Abruzzo* 2010, pp. 158-159; Petrongolo 2010, pp. 534-535 nota 14; Arbace 2010, pp. 154-155; L. Arbace, in *Antiche Madonne* 2010, pp. 42-43, cat. 1; Curzi 2010, p. 20; Vittorini 2010, pp. 35, 37, fig. XXI; L. Arbace, in *La sapienza risplende* 2011, pp. 42-43, cat. 1; Curzi 2011, p. 20; Vittorini 2011, pp. 35, 37, fig. XXI.

Federica Siddi



Scultore abruzzese

13. *Madonna col Bambino*

inizi del XIII secolo

legno scolpito, intagliato e dipinto, 150 × 50,5 × 64 cm

L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

Restauro: Barbara Cerrina Feroni, Umberto Maggio, 2016

Provenienza: Castelli (Teramo), località Villa Re Quirino Celli, abbazia di San Salvatore

Sopravvissuta ai tanti terremoti che hanno, nei secoli, flagellato l'Italia centrale, questa splendida *Madonna col Bambino* è stata recentemente oggetto di un restauro presentato in occasione della rassegna milanese *Restituzioni 2016*. L'opera gode di uno stato di conservazione complessivamente buono che permette di cogliere a pieno la sua straordinaria finezza esecutiva. Le figure sono intagliate in due distinti blocchi di legno di noce ai quali si innestano – all'altezza degli avambracci – le braccia di entrambi i sacri protagonisti. Perduto è invece il trono su cui doveva poggiare la Vergine, la cui natura regale è espressa con una nobiltà tale che, qui in mostra, potrà trovare un'ideale concorrente solo nella *Madonna regina* della Pinacoteca di Brera (cat. 22). Sul suo capo vi è infatti una sontuosa corona, che, al pari di quella indossata del piccolo Redentore, reca nella fascia centrale una teoria di alveoli oggi vuoti, ma che in origine dovevano ospitare gemme o vetri, a imitazione di un prezioso oggetto di oreficeria. Straordinaria è poi la capigliatura della Madonna, organizzata in sottili trecce che ruotano attorno al capo. La Madre di Dio indossa una veste di colore rosso percorsa da una decorazione a racemi scuri, dalle maniche larghissime e scampanate; sulle ginocchia, in asse rispetto al suo corpo, reca il piccolo Bambino benediciente, dai lunghi capelli e abbigliato con pesanti stoffe scolpite che terminano in orli dall'andamento molto frastagliato. Alla notevole fattura tecnica dell'insieme si aggiunge anche la raffinata policromia antica, caratterizzata, come è emerso nel corso del più recente restauro, dall'utilizzo di materiali preziosi come l'orpimento e le lacche: elementi che non possono che confortare l'idea di una genesi dell'opera in relazione a una committenza e a una sede di primo piano (L. Arbace, in *Restituzioni*

2016, pp. 120-127, cat. 13). Per quel che riguarda quest'ultimo fronte, sappiamo che il gruppo scultoreo proviene dall'antica, e oggi distrutta, abbazia benedettina di San Salvatore, situata su una collina fuori dall'abitato di Castelli, nella località di Villa Re Quirino Celli. Da quel complesso, già in avanzato stato di degrado alla metà dell'Ottocento, l'opera fu in seguito trasportata nella chiesa parrocchiale dedicata a San Giovanni Battista di Castelli. Come hanno stabilito le ricerche di Lucia Arbace e Arianna Petricone (L. Arbace, in *Restituzioni 2016*, pp. 120-127, cat. 13), nel corso delle operazioni di salvataggio dei beni artistici all'indomani del terremoto che flagellò la Marsica nel 1915, Federico Hermanin, allora Soprintendente alle Gallerie e ai Musei Medievali e Moderni e agli Oggetti d'Arte delle Province di Roma e dell'Abruzzo, ritrovò la statua nella chiesa di Santa Maria degli Angeli annessa al monastero dei padri minori di Santa Maria di Costantinopoli della piccola cittadina abruzzese. A quel tempo la scultura – ch'egli giudicava del XII secolo – si presentava in cattive condizioni: le braccia risultavano staccate (ma fortunatamente ancora *in loco*) e nel più completo stato d'abbandono. Fu quindi trasferita nella R. Scuola d'Arte di Montorio al Vomano e lì rimase per dieci anni, nel corso dei quali si aprì un dibattito circa la possibilità – già caldeggiata da Hermanin – di un suo spostamento a Roma, in quello che sarebbe divenuto il Museo di Palazzo Venezia. Tale ipotesi tuttavia naufragò, scontrandosi con la ferma opposizione delle autorità locali: l'immagine mariana fu collocata nella parrocchiale di Castelli, protetta da una cancellata e in sostanza nascosta anche agli occhi degli studiosi fino a tempi recenti. Gli ingenti danni causati dal sisma del 6 aprile 2009 alla chiesa hanno reso necessario l'allontanamento della

Madonna da quella sede e la sua cessione in deposito temporaneo prima al Museo d'Arte Sacra della Marsica di Celano (Teramo) e poi al Museo Nazionale d'Abruzzo a L'Aquila (L. Arbace, in *Restituzioni 2016*, pp. 120-127, cat. 13). Una delle più antiche menzioni dell'intaglio risale al 1930 e si deve a Valerio Mariani, che lo ricorda nel suo precoce studio sulla scultura in legno in Abruzzo. Considerando le svariate testimonianze presenti sul territorio, di cui rilevava "ingenuità e piccole trovate tecniche, arcaismi originalissimi", Mariani menzionava il gruppo di Castelli come una "felice interpretazione locale di schemi bizantini" (pp. n.n.). Poco tempo dopo, questo giudizio tutto sommato positivo fu contraddetto da Maria Rosa Gabbrielli (1933, p. 123). La studiosa, infatti, nel suo generale scarso entusiasmo nei confronti della produzione lignea abruzzese di epoca medievale – priva, a suo avviso, di qualsivoglia forma di peculiarità e pregio – lo riteneva un "palese lavoro dei primi del XV secolo, di artefice paesano che veste la Madonna con stoffe grevi, cadenti nelle fonde pieghe svasate, come cadono nelle gonne delle contadine", e continuava poi con una serie di osservazioni che, più che di una serena valutazione stilistica, hanno quasi il sapore di un'aspra, e del tutto immeritata, condanna. Fortunatamente, negli stessi anni arrivarono anche delle letture decisamente più oggettive, come quella di Quirino Celli, impegnato a ricostruire la vicenda storica dell'abbazia di San Salvatore, e del soprintendente Armando Venè: accanto ai primi riconoscimenti del suo valore, infatti, fu avanzata una datazione dell'opera nella prima metà del XIII secolo (L. Arbace, in *Restituzioni 2016*, pp. 120-127, cat. 13).

Un'occasione importante per portare all'attenzione di un più vasto pubblico la bella *Madonna* di Castelli fu la sua



inclusione nel calendario del 1978 della Cassa di Risparmio di Teramo, curato da Giammarco Sgattoni, che l'anno prima ne aveva spiegato antefatti e contenuti in un articolo uscito sulla rivista "La voce pretuziana" (Sgattoni 1977, p. 6). Nel suo breve commento all'opera, Sgattoni, oltre a dare notizia di un suo primo restauro, ricordava anche com'essa, nei secoli, fosse andata incontro a un fraintendimento della sua iconografia: forse per via delle fattezze vagamente femminili del Bambino, era venerata presso la popolazione locale come una sant'Anna. Per quel che riguarda l'inquadramento storico-artistico, invece, pur ritenendo l'opera già del XIII secolo, instaurava dei rapporti con gli affreschi del catino absidale di Santa Maria a Ronzano, datati, in virtù di un'iscrizione, 1181 (e per i quali si vedano Bologna 1983b e Fraticelli 2003, pp. 466-472).

Tale collegamento tra la statua e l'importante ciclo di affreschi è stato poi ripreso e meglio precisato da Ferdinando Bologna (1983a, pp. 300-304), che nelle due testimonianze notava, più che una piena consonanza stilistica, una comune e coeva derivazione da un analogo punto di riferimento culturale: la decorazione scultorea della cattedrale di Chartres, con cui instaurava dei suggestivi raffronti poi condivisi e ampliati da Martina Bagnoli (1994, pp. 692-693). Bologna riteneva dunque la nostra *Madonna* concepita ancora nel XII secolo, e più precisamente attorno agli anni settanta-ottanta. Diversamente, Enzo Carli (1998, p. 63; 2000, pp. 312-313), pur riconoscendo in essa degli echi oltramontani, ha sostenuto l'origine laziale della scultura e, in primo momento, una sua collocazione alla metà del XIII secolo, poi rivista a favore del "primitivo Duecento". Quale suo "illustre precedente, o collaterale", inoltre, lo studioso indicava la statua della *Madonna*

di Costantinopoli nella collegiata di Alatri (Frosinone).

È stata la datazione più alta a trovare maggiore sostegno negli studi più recenti (Bagnoli 1994, p. 692; Albertini 2003, p. 520; Curzi 2008, p. 199), e, tra questi, un posto di rilievo spetta a quelli di Lucia Arbace, cui va il merito della piena riscoperta di questo capolavoro nell'ambito della sua virtuosa attività di recupero e valorizzazione del patrimonio artistico colpito dal terremoto dell'aprile 2009. All'indomani del catastrofico evento, infatti, la scultura di Castelli è stata continuativamente presente alle mostre curate dalla stessa Arbace prima a Trento (*Antiche Madonne* 2010) e poi a Rimini (*La sapienza risplende* 2011), dove si è tenuta una rassegna in seguito riproposta anche a Teramo, Lanciano, Castel di Sangro, Francavilla al Mare e nella chiesa del monastero di Santo Spirito d'Ocre (L'Aquila). Nelle schede dedicate alla nostra *Madonna*, la studiosa ne ripercorreva con dovizia la storia e la fortuna critica e, nonostante la reale difficoltà nel riuscire a stringerla ad altre opere lignee note, la assegnava a un maestro abruzzese attivo tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo (L. Arbace, in *Antiche Madonne* 2010, pp. 46-50, cat. 2; L. Arbace, in *La sapienza risplende* 2011, pp. 46-50, cat. 2). Nel 2016, tornando a scriverne in occasione del restauro, la Arbace si è infine espressa a favore di un significativo anticipo della datazione sulla base delle vicende storiche dell'abbazia di San Salvatore. L'insediamento benedettino conobbe infatti il suo periodo di massimo prestigio, sancito anche da una bolla di papa Pasquale II risalente al 1117, nella prima metà del XII secolo, per poi andare incontro a un lento e inesorabile declino. Secondo la studiosa sarebbe dunque quella la congiuntura più consona a cui ancora la nascita della splendida scultura,

che avrebbe visto la luce tra il secondo e il terzo decennio del XII secolo. Ponendola dunque accanto alle rare testimonianze superstiti di quel momento storico (è il caso delle due porte lignee di Santa Maria in Cellis e della chiesa di San Pietro ad Alba Fucens: Curzi 2007, pp. 15-63; Curzi 2010, pp. 15-17), la Arbace manteneva i già ricordati rapporti con il cantiere di Chartres, ma suggeriva anche delle tangenze con la produzione lignea alverniate della prima metà del XII secolo (L. Arbace, in *Restituzioni* 2016, pp. 120-127, cat. 13; L. Arbace, in *Restituzioni. Guida* 2016, pp. 68-71, cat. 13).

Tuttavia, mentre pare fondata l'idea di una rielaborazione, da parte di quello che potremmo immaginare uno scultore locale, di suggestioni nordiche e più specificatamente francesi, un simile arretramento della cronologia pare mal conciliarsi con i caratteri propri di questa immagine lignea. Nella solida costruzione dei protagonisti così come nelle tremule linee dei loro panneggi si possono cogliere infatti i segni di una maturità stilistica difficilmente concepibile prima della fine del XII o degli inizi del XIII secolo. Tra le testimonianze artistiche abruzzesi risalenti a quest'epoca è necessario richiamare, com'è stato fatto più volte dalla critica, la *Madonna* già a Lettopalena e oggi nel Museo Nazionale d'Abruzzo di L'Aquila. Identico è infatti lo schema compositivo delle due statue – entrambe, tra l'altro, legate a centri di religiosità benedettina –, in un confronto in cui quella di Lettopalena, tanto avvenente quanto malconcia soprattutto nell'area dei volti, rivela degli arcaismi che la collocano ancora entro il XII secolo, e quindi in anticipo rispetto all'opera in esame. Per la *Madonna* di Castelli, infatti, si potrebbe pensare a una datazione agli inizi del Duecento, mostrandosi essa partecipe di un linguaggio condizionale anche da opere come gli affreschi

dell'abside della chiesa della Madonna della Ritornata di Civita d'Antino (Fraticelli 2003, p. 466; Tomei 2010, pp. 25-26) e i cui echi si ritroveranno ancora, parecchio più tardi, nell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco (questi ultimi già segnalati in riferimento alla scultura da L. Arbace, in *Antiche Madonne* 2010, pp. 46-50, cat. 2; L. Arbace, in *La sapienza risplende* 2011, pp. 46-50, cat. 2).

Bibliografia: Mariani 1930, pp. n.n.; Gabbriellini 1933, p. 123; Sgattoni 1977, p. 6; Bologna 1983a, pp. 300-304; Bagnoli 1994, pp. 692-693; Carli 1998, p. 63; Tropea 1999, pp. 122, 129; Carli 2000, pp. 312-313; Albertini 2003, p. 520; Curzi 2008, p. 199; L. Arbace, in *Antiche Madonne* 2010, pp. 46-50, cat. 2; Curzi 2010, pp. 20-21; Vittorini 2010, p. 37; L. Arbace, in *La sapienza risplende* 2011, pp. 46-50, cat. 2; Curzi 2011, pp. 20-21; Vittorini 2011, p. 37; L. Arbace, in *Restituzioni* 2016, pp. 120-127, cat. 13; L. Arbace, *Restituzioni. Guida* 2016, pp. 68-71, cat. 13.

Federica Siddi



Officina toscana

14. Croce astile

terzo quarto del XII secolo

rame inciso, dorato e cesellato (croce); bronzo fuso, cesellato e dorato (Crocifisso)

31 × 22,5 cm (croce senza il puntale); 14 × 12 cm (Crocifisso)

Iscrizioni: IC XC (incisioni nella tabella del *titulus*, sia sul *recto* che nel *verso* della croce)

Certaldo (Firenze), Museo d'Arte Sacra

Provenienza: Certaldo, chiesa di Santa Maria Assunta a Casale

La croce, di forma latina, è realizzata da una lastra di rame battuta e rifilata in modo da far assumere ai bracci il caratteristico profilo “a coda di rondine” o “patente”, consistente in un sensibile allargamento della larghezza verso le estremità e nella chiusura del loro profilo secondo una linea arcuata. Le superfici anteriore (*recto*) e posteriore (*verso*) sono arricchite da incisioni e dorate; sul *recto* è aggiunta la statuette del Crocifisso. L'opera, ormai priva delle applicazioni che ne dovevano decorare le estremità, già appuntite, mostra ancora l'aggancio di tre delle quattro corte asticelle poste all'incrocio dei bracci e destinate a sostenere ulteriori dettagli ornamentali in esse inserite (sferette in metallo, pietre semipreziose o altre parti analoghe a quelle che dovevano trovarsi anche alle estremità dei bracci). Il puntale, che serviva a sistemare la croce su aste da processione, sostegni da altare o, semplicemente, poteva agevolare l'impugnatura, è stato sostituito e fissato alla parte inferiore in modo tanto saldo quanto poco rispettoso delle raffigurazioni sottostanti, che ne risultano parzialmente occultate.

L'intero lavoro è concepito per illustrare in modo perspicuo il mistero della morte e resurrezione di Cristo narrata dai Vangeli. Per questa ragione nella parte anteriore la statuette di Cristo crocifisso è raffigurato vivo, con la testa eretta, gli occhi bene aperti, le mani distese e i piedi saldamenti appoggiati sul suppedaneo, secondo l'iconografia generalmente definita “trionfante”, in quanto destinato a mostrare la croce come trono della gloria di Cristo e segno di vittoria sulla morte più che strumento di supplizio. Allo stesso tempo, nelle estremità dei bracci laterali, sono incise le figure di Maria e Giovanni evangelista dolenti, in alto è un angelo e in basso, sotto una sintetica raffigurazione del monte Calvario, il sepolcro,



a. Croce astile, particolare. Certaldo, Museo di Arte Sacra



b. Bollo dei cavalieri ospitalieri, 1155 circa. Monaco di Baviera, Hauptstaatsarchiv

con tanto di sarcofago, corpo di Cristo avvolto nel sudario e lampada appesa al colmo della volta sostenuta da due colonnine tortili. Nel verso, sul fondo punzonato, è incisa l'immagine di Cristo morto sulla croce accompagnata, entro clipei realizzati con mano ferma, dai simboli degli evangelisti, sistema figurativo che contrappone al racconto storico della passione e resurrezione di Cristo (*recto*) il contesto della narrazione evangelica. Una cornice continua a crocette incise accompagna l'intero profilo della croce sia nel *verso* che nel *recto*.

L'opera, che proviene da una piccola chiesa nei pressi di Certaldo, è documentata fino dalla fine del XV secolo (Del Grosso 2010, pp. 223-227) ed è nota alla critica da pochi decenni (*Storia e cultura* 1986), benché sia stata oggetto di una scheda ricognitiva redatta da Guido Carocci nel 1899 (Archivio dell'ex Polo Museale Fiorentino, A/837, scheda manoscritta). Il peculiare tipo di sagoma della croce ha consentito in tempi recenti di individuare nel territorio toscano la presenza di un nutrito gruppo di croci analoghe (quasi trenta) assimilabili per le caratteristiche tecniche, il programma iconografico e

l'aspetto delle incisioni; la coerenza del gruppo risulta ulteriormente confermata dai risultati della rigorosa classificazione della statuette operata da Bloch, che comprende nella sua prima serie italiana (Bloch 1992, gruppo II B, pp. 149-155) le figure del Crocifisso caratterizzate dalle corte pieghe al centro e da variati nodi centrali del perizoma.

Assumendo come dato di partenza che la generalità dei manufatti così assemblati sia il risultato della stessa bottega, che ha provveduto alla realizzazione di lastra, incisioni, fusioni e dorature (Del Grosso 2010, pp. 48-79), ulteriori indagini con la fluorescenza a raggi X condotte su opere simili tipologicamente e stilisticamente, come la croce di Spilamberto (Agostino, Aceto, Lomartire 2007, p. 123) giungono a confermare quanto finora osservato. Fatti i dovuti confronti (Del Grosso 2010, pp. 133-190), da integrare con la diffusione di opere materialmente e tipologicamente simili nel territorio (cat. 27, ill. c), è quindi possibile ravvisare, nella frequenza di queste opere nel territorio della Toscana centro-orientale, frequenza che giunge fino alla sovrapposibilità (Fiesole, Museo Diocesano, dalla chiesa di San Lorenzo a Miransù; Londra,





c. *Croce astile*, particolare del verso.
Certaldo, Museo d'Arte Sacra

Victoria & Albert Museum, inv. M360-1956, dalla collezione Hildburgh), la manifestazione dell'opera di alcune officine piuttosto attive, in grado di entrare in sintonia con modelli grafici disponibili nella pittura di piccolo formato riferibile al medesimo territorio nel corso della seconda metà del XII secolo (Del Grosso 2010, pp. 156-165). Ulteriormente utile, per stabilire una cronologia di riferimento, la presenza a pochi chilometri da Certaldo dello *scriptorium* di Marturi (Poggibonsi), dal quale uscì il codice noto come *Salterio di Marturi* risalente al terzo



d. *Crocifissione*, dal *Salterio di Marturi*.
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 17.3

quarto del secolo (1160-1165) e utile testimone di raffronto per le incisioni della nostra croce, che quindi potrebbe essere stata realizzata in questo torno di anni (ill. c-d) (Del Grosso 2016, p. 707). Estendendo, ma di poco, il raggio dei confronti sia da un punto di vista geografico che tecnico, le relazioni con la scultura lignea toscana a cavallo tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo costituiscono ulteriori suggerimenti per l'individuazione di somiglianze che consolidano la possibilità di ancorare questa e opere consimili a questo territorio (Cervini 2013, pp. 118-119).

Ma la scelta di raffigurare Cristo nel sepolcro nel terminale inferiore offre ulteriori aperture, che non riguardano solo la ripetizione del soggetto, in forme identiche o simili (diciassette casi), nella stessa tipologia di croce o in croci diverse (come in quella di Assisi), bensì consentono di allargare orizzonti geografici e tecnici. Risale infatti al 1173 un capitolo degli Ospedalieri di San Giovanni tenuto nei pressi di Poggibonsi, evento che indica la facilità con la quale sarebbero potuti giungere in questa parte di Toscana, sorta di epicentro per questo genere di croci, sigilli o ampolle raffiguranti la camera del Santo Sepolcro, che non di rado, nella seconda metà del XII secolo, si trova rappresentata con gli stessi sintetici elementi presenti nella croce di Casale: sarcofago, salma nel sudario, volta, lampada appesa (ill. a-b) (Del Grosso 2010, pp. 102-115). Questa e altre croci analoghe si pongono quindi come opere di cerniera, capaci di coniugare misteri teologici, richiamare luoghi distanti, evocare tecniche sorelle e mescolare linguaggi formali convenzionalmente tenuti separati da classificazioni, come "romanico" e "bizantino", utili per spiegarsi con rapidità ma talvolta non del tutto adeguate a illustrare la complessità dei fatti.

Bibliografia: *Storia e cultura* 1986, p. 53, scheda 2; Caterina Proto Pisani 2001, p. 45, scheda 38; *L'arte a Firenze* 2004, pp. 170-173, scheda 49; *La Valle dei Tesori* 2006, pp. 60-61, 121 scheda 14, 158; Del Grosso 2010, pp. 223-227, scheda 7.

Andrea Del Grosso



Officina toscana

15. Croce astile

1150-1200

bronzo, rame inciso, punzonato e dorato
33 × 22 cm (croce senza il puntale); 18,7 × 16 cm (Crocifisso)
Cortona (Arezzo), Museo Diocesano

Provenienza: Cortona, palazzo Tomasi

L'opera è formata da una lastra di rame inciso, punzonato e dorato che, adeguatamente ritagliata, assume il profilo di una croce latina, nella quale il braccio inferiore supera in lunghezza sia il braccio superiore che i laterali.

Il bordo della faccia anteriore (*recto*) è sottolineato dall'applicazione di un listello metallico (due parti mancanti), anch'esso dorato e inciso con una linea ondulata affiancata da due linee diritte; la statuetta del Crocifisso, realizzata in bronzo dorato, è stata fissata al centro grazie ad alcuni piccoli chiodi passanti per le mani e il suppedaneo della figura e ribattuti sul retro della croce (*verso*). Le superfici del *recto* e del *verso* sono ornate da fitte punzonature circolari che risparmiano esclusivamente le figure incise facendone risaltare il profilo. Nelle estremità dei bracci laterali del *recto* sono raffigurati, con tratto piuttosto incerto, Maria e Giovanni evangelista dolenti, mentre in basso si osserva una pianta che evoca una palmetta e in alto un angelo turiferario che discende da un cielo rappresentato da poche linee ondulate a sottolineare l'offerta sacrificale di Cristo sulla croce, come evocato anche nella lettera agli Efesini: "Cristo ci ha amato e ha dato se stesso per noi offrendosi a Dio in sacrificio di odore soave" ("in odorem suavitatis"; Ef 5, 2). Questa serie di figure si collega, nell'equilibrio formale e nella narrazione, alla statuetta del Crocifisso, raffigurato con la testa leggermente reclinata verso la sinistra dell'osservatore. Le braccia sono stese e appena flesse verso l'alto, con le mani dai pollici ripiegati verso il palmo; il loro modellato, come quello del torace e dell'addome, è sommaria e definito; allo stesso modo risultano appena modulati i panneggi del perizoma, diviso verticalmente in due blocchi paralleli separati da un nodo centrale dal quale discende una banda mediana; lievemente accentuato

l'orlo inferiore. I piedi poggiano parallelamente su un suppedaneo a forma di protome animale.

Il *verso* presenta una serie di figure incise organizzate secondo una precisa impaginazione: all'incrocio dei bracci, entro una cornice circolare delineata con estrema precisione, è l'agnello crucifero, verso il quale sono rivolti, discendendo da un cielo stilizzato in modo analogo a quello dell'angelo sul *recto*, un'aquila, un bue e un leone che tengono un libro, simboli rispettivamente degli evangelisti Giovanni, Luca e Marco; in basso, a sormontare un decoro vegetale cruciforme, si presenta frontalmente un angelo con un cartiglio, simbolo dell'evangelista Matteo. L'intero profilo della croce è incorniciato da un nastro ondulato *en réserve* sul fondo punzonato che riprende quello lungo il profilo del *recto*.

Questa croce, che Galoppi Nappini segnala proveniente dal palazzo Tomasi di Cortona (Maetzke 1992), è nota alla critica ormai da alcuni decenni (Hueck 1982, p. 173, scheda di Galoppi in *Tesori d'arte* 1986, Bloch 1992; scheda di Galoppi Nappini in Maetzke 1992) e la sua attribuzione a un'officina toscana, attiva a partire dalla metà del XII secolo e comunque non oltre la fine del secolo medesimo, sembra ormai un dato critico assodato (*Romanica* 2006, pp. 148-150, scheda 9; Capitano 2007, p. 132). Essa si inserisce in un nutrito gruppo di esemplari con i quali condivide, in modo piuttosto coerente, la forma regolare della croce, la struttura della statuetta del Crocifisso (Bloch 1992, pp. 155, 157-158), lo schema iconografico delle figure incise e i sistemi ornamentali impiegati. A queste evidenze occorre aggiungere una singolare densità di questo genere di croce nell'area compresa tra l'Umbria settentrionale (Gubbio, Città di Castello),

l'area senese (Museo civico di Siena; Casciano delle Masse) e il territorio fiorentino (Impruneta), area al centro della quale si colloca l'emblematico nucleo costituito dalle due croci del Museo di arte medievale e moderna di Arezzo (inv. Fraternita 15107 e 15109) e della nostra croce cortonese (ill. a). Si può dunque affermare con qualche verosimile certezza che la produzione di questi manufatti sia da riferire a poche officine attive in quest'area dell'Italia centrale e, grazie alla datazione (1129) riportata sulla croce del Museo civico di Siena, che il loro periodo di esecuzione sia da individuare all'intero del XII secolo.

La statuetta di Cortona, a ogni modo, si pone anche in relazione con la statuaria di maggiori dimensioni e, nel solco di una tradizione storiografica ormai assodata, viene da stabilire una relazione con il più antico dei tre *Crocifissi* del duomo di Arezzo, databile 1170-1180 e già rivestito di lamina nel perizoma (da ultimo Cervini 2013, pp. 113-114, fig. 116-118), al quale si può accostare per la sintetica definizione dei volumi (in generale e soprattutto nel perizoma), ma anche nella lieve inclinazione della testa: dettaglio che in altre croci, dai caratteri leggermente differenti, sarà sostituito con testa più eretta e trionfante sulla morte. Ulteriore richiamo alla sintesi, ma stavolta legata a codificazioni della pittura di piccolo formato, sono gli echi che conducono al recupero delle vibranti ondate che stilizzano la volta celeste, spesso ricorrenti nelle ormai lontane pagine salisburghesi raffiguranti gli evangelisti e i loro simboli dell'evangelario di San Pietro a Michelbeuern (ill. b) (Swarzenski 1913, tavv. XI-XIII). Ecco, dunque, che l'officina responsabile dalla croce di Cortona, anche per brevi cenni, si mostra capace di integrare e declinare in modo autonomo





a. *Croce, verso*. Arezzo, Museo di arte medievale e moderna, inv. Fraternita 15109



b. *San Marco evangelista*, particolare, da *Evangelario di Michelbeuern*. Monaco di Baviera, Staatsbibliothek, CLM 827

linguaggi di varia provenienza per creare un oggetto di uso liturgico conveniente alle richieste di un territorio, come quello della toscano e, più in generale, centro-italiano, attraversato nel

corso del XII secolo da fremiti artistici che ne hanno fatto in questo periodo uno dei cantieri più innovativi di invenzioni tipologiche e figurative della crocifissione.

Bibliografia: Hueck 1982, p. 173; *Tesori d'arte* 1986, pp. 116-117; Bloch 1992, pp. 155, 157-158; Maetzke 1992, pp. 190-191; *Romanica* 2006, pp. 148-150, scheda 9; Capitano 2007, p. 132, nota 34.

Andrea Del Grosso



Scultore toscano

16. Croce astile

prima metà del XIII secolo

rame inciso a bulino e dorato, bronzo fuso già dorato, 48 × 26 cm

Fabriano (Macerata), Museo Diocesano

Provenienza: Fabriano, località Castelletta, chiesa parrocchiale di Santa Maria sopra Minerva

Presso il Museo Diocesano di Fabriano è conservata un'interessante croce astile proveniente dalla chiesa parrocchiale di Santa Maria sopra Minerva a Castelletta.

Di rame inciso e dorato e di bronzo, la croce risulta essere in discreto stato di conservazione, anche se è possibile notare una crepa tra la spalla sinistra e la testa del Cristo, la mancanza del pollice nella mano sinistra e alcune macchie di ossidazione.

La croce, a braccia patenti, è percorsa da un fregio decorativo, inciso lungo tutto il suo perimetro; nel *recto*, sempre attraverso l'incisione, sono raffigurati la croce, il Golgota e i simboli dei tre evangelisti, Luca, Giovanni e Marco. La figura del Cristo invece, in bronzo con tracce di doratura, è in rilievo ed è fissata alla croce con tre chiodi. L'iconografia è quella del *Christus triumphans*, rappresentato frontalmente e con gli occhi aperti; il capo è leggermente piegato in avanti ed è incorniciato dai capelli che, simmetricamente divisi, ricadono sulle spalle; le braccia sono aperte, leggermente piegate, il costato è ben definito e lo stesso è il perizoma che si annoda sui fianchi: le pieghe, lunghe e rigide, cadono dritte fino alle ginocchia.

Nel *verso* la raffigurazione è invece tutta incisa nel rame: di nuovo la croce con il titolo scritto in greco e il Golgota ai suoi piedi. Il Cristo è qui rappresentato morto, nell'iconografia più moderna del *Christus patiens*, non più posto frontalmente ma con il capo chinato verso il basso, gli occhi chiusi e gli arti che cedono. Ai lati della croce sono incise le figure dei dolenti, la Vergine a destra e san Giovanni a sinistra. In alto invece il simbolo dell'evangelista Matteo, mancante nel *recto* della croce.

La croce compare nell'*Elenco delle opere d'arte mobili delle Marche* di Luigi Serra (1925); Bruno Molajoli (1932) ne



a-b. Scultore toscano (?), *Croce astile, recto e verso*, secondo quarto del XIII secolo. Berlino, Kaiser Friedrich Museum, inv. J1998 (perduta nel 1945)

parla poi in un suo articolo e si riferisce alla croce come opera di arte tedesca, vicina alle suppellettili ecclesiastiche prodotte dalle scuole monastiche in Germania tra il XII e il XIII secolo aggiungendo che nonostante ci siano diverse produzioni italiane di piccoli oggetti d'arredo ecclesiastico, esse non risultano avere punti in comune con la croce di Castelletta. Molajoli propone un interessante confronto con un'altra croce astile conservata a Berlino (ill. a-b): le due croci sono simili nel taglio, presentano decorazioni analoghe e hanno entrambe sul *verso* l'incisione del Crocifisso di derivazione bizantina. Anche i Crocifissi sul *recto* sono pensati allo stesso modo: raffigurati frontalmente, col capo in avanti, le gambe unite e le stesse verticali pieghe del perizoma. C'è solo un'unica differenza, il Crocifisso di Castelletta è meno rigido, più dolce e morbido nella modellatura e più espressivo nel volto.

Géza De Francovich (1935) ritiene invece l'opera un manufatto locale che,

insieme ad altri, copia fedelmente modelli d'oltralpe. Infatti, come sostiene anche Adriano Peroni, le croci astili sembrano avere dei rapporti con la produzione transalpina ma allo stesso tempo hanno caratteristiche proprie, tipiche dell'area centro-italiana. Peroni (*Romanica* 2006) inoltre ipotizza in un primo momento che la discrepanza tra lo stile delle figure incise di derivazione orientale e quelle invece modellate e di "efficace plasticismo" del Crocifisso sul *recto*, sia dovuto a tempi cronologici di realizzazione differenti ma trova subito una risposta proponendo l'idea che ci fossero artisti che nel pieno Duecento ricorrevano ancora a modelli orientali.

La croce viene citata anche nell'importante volume di Andrea del Grosso (2010), che ribadisce le affinità delle incisioni di questa con la croce di Berlino e costruisce una piccola serie aggiungendone un'altra conservata a Colonia. Del Grosso ipotizza che tutte e tre le croci siano state realizzate dallo



stesso laboratorio, ma anche lui, come già Molajoli, riconosce che nella croce di Castelletta vi sia una “consapevolezza iconografica più pronunciata”.

Nel 2014 la croce venne esposta alla mostra *Da Giotto a Gentile* ospitata a Fabriano. Nel catalogo Benedetta Montecchi parla del *Crocifisso* come di una “miniaturizzazione della solenne monumentalità dei crocifissi di area renano-mosana”. La studiosa non ravvede somiglianze con altri oggetti

simili e, solo per le incisioni, propone un confronto con quelle della croce di Castellina in Chianti, evidenziando la sensibilità con cui è resa l’immagine incisa del *Crocifisso*, tipica dalle croci dipinte duecentesche in area umbro-toscana.

In realtà la lettura di Del Grosso coglie nel segno e dimostra come oggetti come questo siano diffusi in tutta l’area dell’Appennino anche verso l’Adriatico. Si tratta infatti di una scultura di chiara

impronta toscana che certamente informò la produzione scultorea locale, tanto che una versione monumentale dello stesso modello può vedersi nel duomo di Camerino.

Bibliografia: Serra 1925, p. 379; Molajoli 1932, pp. 174-178; De Francovich 1935, pp. 9-10; Molajoli 1946 (ed. 1968), pp. 179-180; Del Grosso 2010; B. Montecchi, in *Da Giotto a Gentile* 2014, cat. 59, p. 212; Del Grosso 2016, cat. 8, pp. 228-231 (con bibliografia precedente).

Anita Spuri



Orafo svevo

17. Croce astile

terzo quarto del XII e XV (?) secolo

ottone cesellato e inciso

31,5 × 16 × 4 cm (croce), 14,3 × 14,2 × 3,7 cm (Crocifisso)

Iscrizioni: (1)NR(1)

Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, inv. n. 881/b

La croce astile conservata al Museo Civico d'Arte Antica di Torino è costituita da due elementi in ottone non coevi: la figura di Cristo risale all'età romanica, la croce di supporto a terminazioni gigliate è più recente, realizzata probabilmente nel XV secolo appositamente per sostenerla, come lasciano supporre le dimensioni coerenti. Il *Crocifisso*, lievemente proteso in avanti e verso sinistra come se risentisse del proprio peso, è di buona fattura e si presenta in discreto stato di conservazione. Il perizoma, trattenuto sui fianchi per mezzo di un *cingulum* decorato, è animato da tre pieghe a busta dal profilo puntinato intervallate da pieghe a V ed è decorato da un orlo a reticolo e da una banda in corrispondenza della coscia sinistra. Sul capo poggia una corona di difficile lettura, simile a un anello in corda, se non a una corona di spine o a una corona regale rovinata.

Il *Crocifisso* di Torino è stato incluso nel catalogo dei *Romanische Bronzekruzifixe* di Peter Bloch (1992, pp. 141, 145 n. II A 12). Per la forma del perizoma, solo elemento che sembra permettere di creare gruppi localizzabili, l'esempio torinese è stato inserito nella cosiddetta serie di Andechs, che deve il nome alla *Croce della Vittoria* di Carlo Magno che lì si conserva e comprende opere di area alemanno-sveva che presentano perizomi con formule di transizione dal tipo con piega centrale a quello con pieghe a busta sulle cosce (Bloch 1992, pp. 139-145). Come rileva Bloch, all'interno di questa serie il *Crocifisso* di Torino costituisce tuttavia un caso particolare, in quanto gli elementi che caratterizzano il perizoma della serie di Andechs sono

disposti in maniera opposta: la piega a busta anziché essere situata sulla coscia sinistra ricade su quella destra, mentre su quella sinistra si dispone la banda ornamentale. A causa di questa particolarità il *Crocifisso* torinese viene inserito con qualche dubbio all'interno della produzione sveva e ricondotto intorno alla metà del XII secolo.

Tra le croci riunite nella serie di Andechs, le più prossime sono quelle conservate a Disentis (Klostermuseum; Bloch 1992, p. 300 n. II A 1) e a Münster (Westfälische Landesmuseum, inv. n. BM 351; Bloch 1992, pp. 140, 142 n. II A 4), per il trattamento elegantemente longilineo del corpo, i tratti del volto e dei capelli e il panno del perizoma movimentato da pieghe. Accanto a questi elementi comuni, si notano tuttavia aspetti che allontanano il *Crocifisso* di Torino da quelli riuniti in questa serie. Singolare è la curvatura che assume il corpo di Cristo, che sembra inclinarsi e pendere in avanti e verso sinistra, con il conseguente ripiegarsi del braccio destro, un aspetto di innovativa naturalezza che non si riscontra altrove. Anche il perizoma presenta pieghe caratteristiche nei risvolti sui fianchi, che si discostano da quelle dei Crocifissi della serie di Andechs, ma che paiono avvicinati a quelle del risvolto centrale delle opere riunite nella cosiddetta serie sveva e in altre attribuite a quest'area. Per la conformazione del volto, dalla forma stretta e allungata, con lineamenti duri e affilati e guance scavate che fanno emergere gli zigomi sottolineati dai grandi occhi chiusi, l'opera torinese risulta prossima al *Crocifisso* di Monaco (Bayerisches Nationalmuseum, inv. n.

MA 213; Bloch 1992, pp. 67, 71-72 n. I C 3) e a quello di Bamberg (Domschatz, inv. n. 5/10; Bloch 1992, pp. 117, 121 n. I K 9), entrambi ricondotti alla metà del XII secolo.

All'inizio del 2016 la croce è stata oggetto di analisi XRF (fluorescenza di raggi X), volte a individuarne la composizione chimica. Confrontata con la composizione della lega di altre opere in bronzo, quella del *Crocifisso* torinese risulta riconducibile al XII secolo, ma non è possibile delimitarne l'area di produzione: la qualità della lega di rame e zinco è infatti estremamente variabile, dovuta a ricette non stabilizzate e all'uso talvolta di materiali di reimpiego, che fanno variare le quantità di impurità contenute, anche all'interno di un'unica opera e di un medesimo *atelier*, come ha dimostrato lo studio sul fonte battesimale di Renier de Huy (Legner 1973).

La riconosciuta somiglianza con i Crocifissi della serie di Andechs per la struttura delle pieghe del perizoma e gli ulteriori confronti proposti con altre opere di ambito svevo della seconda metà del XII secolo permettono di inserire il *Crocifisso* di Torino nella produzione di tale area, con soluzioni formali che tengono conto di tradizioni iconografiche diverse e nella quale occupa una posizione particolare. I tratti stilizzati e la posa naturale consentono di proporre una datazione al terzo quarto del XII secolo.

Bibliografia: Bloch 1992, pp. 141, 145 n. II A 12; Rogina 2015.

Gabriele Rogina



Limoges

18. *Piatto di legatura con Crocifissione*

1190-1200 circa

rame inciso, sbalzato e dorato; smalto *champlevé*

smalti: blu (scuro, oltremare, lavanda), verde, giallo, rosso, bianco

legatura 265 × 162 mm; placca centrale 236 × 107 mm

Iscrizioni: in lettere capitali, sopra la croce: DNS; sotto la mano divina: IHS/XPS

Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, inv. 1/S

Restauri: Tiziana Iglizzi, 1990

Provenienza: Feltre (Belluno), Luigi Conelli, 1873

La legatura è costituita da quattro placche in rame dorato (una centrale e tre laterali per il bordo) fissate su un supporto ligneo non originale tramite viti moderne. Risulta perduta la quarta placchetta che incorniciava inferiormente la grande placca centrale. Perdute anche le lamine metalliche, solitamente in rame stampato su matrice con motivi a losanga, oppure con cerchi o elementi quadrilobati, originariamente poste tra la placca con la *Crocifissione* e la bordura esterna. Si registrano cadute di smalto in diverse zone della bordura esterna, in particolare alle estremità della placchetta superiore e nella placchetta laterale sinistra. Tutte e tre le placchette risultano tagliate (la prima ai lati, le altre due inferiormente). La testina ad *applique* dell'angelo sulla placchetta sinistra della bordura risulta fratturata. Mancano sedici viti di fissaggio dell'opera al suo supporto ligneo.

Le tre placche del bordo presentano tralci in rame dorato *reservé* con fiori a tre petali in smalto *champlevé* e tre rettangoli contenenti figure di angeli a mezzo busto con ali incrociate fuoriuscenti da nubi, realizzati in rame dorato *reservé* inciso a bulino, con testine a rilievo ad *applique*. La placca centrale mostra la *Crocifissione* tra la Vergine e san Giovanni evangelista; con due figure di angeli nella parte superiore e Adamo risorto che tende le braccia verso il Cristo ai piedi della croce. Tutte le figure sono in rame dorato inciso a bulino con testine ad *applique* del tipo *classisantes* in rame sbalzato; il fondo è in smalto blu scuro disseminato di rosette in smalto e astri a sei petali in rame dorato e cesellato. La croce, a estremità potenziate e riempita di smalto verde,

poggia su una montagnola costituita da zolle oblunghe addossate le une alle altre. All'estremità del braccio superiore presenta la mano di Dio fuoriuscente da una nube, mentre sotto il suppedaneo è raffigurato il teschio di Adamo. I bordi superiore e inferiore della placca centrale sono decorati da motivi trilobati in successione, in smalto blu scuro, lavanda e bianco, mentre un raffinato tralcio *pointillé* incornicia l'intera scena.

L'opera apparteneva a Luigi Conelli, avvocato e collezionista di Feltre. Questi, in visita a Torino nel 1872, presentò "il magnifico smalto in cornice dorata" al direttore del Museo Civico di Torino, Pio Agodino, cui venne affidata in deposito la preziosa opera, ritenuta all'epoca una pace e subito esposta in museo. Al 1° ottobre del 1872 e al 24 febbraio 1873 risalgono due lettere di Agodino a Conelli – che aveva scritto protestando di non avere avuto più notizie dal Museo Civico – nelle quali si conferma l'interesse ad acquisire lo smalto, il quale non viene giudicato francese ma "di origine bizantina" (Archivio del Musei Civici di Torino, CAA 6, pratica n. 3).

Il piatto di legatura appartiene a una tipologia assai diffusa nella produzione limosina dell'ultimo quarto del XII e del primo quarto del XIII secolo (Gauthier 1967; Gauthier 1972, pp. 337-338; Gauthier 1987, pp. 155-158, schede 162-166). Per il periodo 1190-1215 sono state censite 122 placche di legatura con la *Crocifissione* (*Corpus des Émaux* 2011), esemplari che si differenziano tra loro solo sulla base di piccole variazioni iconografiche e tecniche (Gaborit-Chopin 2009-2010). Le placche provengono da legature di evangelari, sacramentari o

messali, costituite da un piatto anteriore con la *Crocifissione* e uno posteriore con il *Cristo in maestà* (o una semplice decorazione aniconica), giunteci quasi sempre smembrate e disgiunte dal manoscritto che racchiudevano in origine o, addirittura, sopravvissute come semplici placche prive della bordura originale.

Le particolarità di questo piatto sono la doppia presenza di Adamo (cranio e figura a mezzo busto che risorge dal sepolcro), la doppia iscrizione sul braccio superiore della croce, l'assenza di bande orizzontali a smalto dietro la croce, e il gesto della Vergine (che solitamente presenta le mani giunte in grembo, mentre qui le solleva entrambe verso il Cristo); altri esemplari con quest'ultimo dettaglio si trovano a Vienna, Cracovia, Boston, nell'abbazia di Fiecht-Georgenberg, alla Pierpont Morgan Library di New York e alla Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi: *Corpus des Émaux* 2011, schede V A, n. 9; V C, n. 11, 19, 43, 45 (D. Gaborit-Chopin) e scheda V B, n. 11 (D. Gaborit-Chopin, E. Dabrowska). Alcune delle particolarità indicate permettono un confronto tipologico con la placca del Metropolitan Museum di New York, datata verso il 1200 (inv. 17.190.785: *Corpus des Émaux* 2011, scheda V B, n. 28, di D. Gaborit-Chopin), che ha in comune con l'esemplare del Museo Civico anche l'estrema finezza del lavoro di incisione e cesellatura: si notino in entrambe le opere le decorazioni a rombi sui bordi ricamati delle vesti di Maria e Giovanni, e il decoro perlinato sul velo della Vergine e sul lembo superiore del perizoma del Cristo, annodato a destra in tutti e due



gli smalti. Piuttosto, la legatura torinese si differenzia da quella di New York per una maggiore modernità dei panneggi: ormai assenti le pieghe a “V” per le vesti della Vergine e di Giovanni, i tessuti fasciano morbidamente i corpi dei dolenti, come la veste di Maria che avvolge il braccio sinistro per ricascare lungo il fianco. In questo senso è possibile far

rientrare la placca del Museo Civico nel “troisième groupe” identificato da Gaborit-Chopin (2009-2010, p. 98), in relazione alle placche con *Crocifissione* del periodo 1190-1215 con Cristo in rame inciso e testina ad *applique*; un gruppo che si caratterizza proprio per l’abbandono delle rigide pieghe à *chevron* e l’aspetto non geometrico dei panneggi.

Bibliografia: Bertaux 1896, p. 411; Barbier de Montault 1897, p. 162; Mallé 1950-1951, p. 60, fig. 19; Mallé 1969, pp. 72-74, tav. 8; *Medioevo e produzione artistica* 1981, pp. 62, 64; E. Pianea, in *Il Tesoro della città* 1996, p. 74, scheda 123; S. Castronovo, in *Ezzelini* 2002, pp. 38-39, scheda II. 1.4; *Il Museo Civico* 2006, p. 64; Gaborit-Chopin 2009-2010, p. 98; D. Gaborit-Chopin, in *Corpus des Émaux* 2001, scheda V B, n. 50; Malaguzzi 2011, pp. 21, 225; Crivello 2011, pp. 194-195; *Palazzo Madama. Guida* 2011, p. 156.

Simonetta Castronovo



Scultore toscano

19. Testa di Cristo (o Santo?)

terzo quarto del XIII secolo

legno scolpito, intagliato e dipinto, 36 × 26 × 26 cm

Prato, Museo dell'Opera del Duomo, dono di Giuliano Gori, 2001

Restauro: Daniele Piacenti, 2018

La scultura si presenta in discrete condizioni conservative, nonostante molti buchi da tarli e numerose spaccature del legno interessino tutta la superficie. La policromia, in buona parte originale, si è mantenuta molto bene sulla barba e sulle superfici del volto; un po' meno su certe aree della capigliatura, dove sembra essere stata mal integrata da gesso successivamente alla realizzazione. Due ciocche della capigliatura, ai lati della testa, sono state fissate da chiodi in un periodo successivo: in particolare, il tassello aggiunto sulla sinistra sembra essere di legno diverso rispetto al resto della scultura. Durante le recentissime operazioni di ritocco, sono state ritrovate delle piccole tracce di tela che servivano come giunti per fissare alcune parti dei suddetti tasselli, mentre sulla parte superiore della capigliatura sono stati osservati tre buchi, scavati sulla zona sopra la fronte e su ciascuno dei due lati, probabilmente per fissare i ganci di un supporto metallico quale poteva essere una corona. Sul retro è inoltre presente un numero di difficile lettura dipinto a vernice, presumibilmente il vecchio numero di inventario di quando si trovava presso la collezione privata milanese.

La monumentale testa lignea, proveniente dunque dalla suddetta collezione privata, venne esposta alla mostra di scultura lignea ad Arezzo nel 1956, dove passava per opera aretina duecentesca, e a quella di Milano del 1957: in quest'ultima occasione Fernanda De Maffei la considerò nuovamente una testa di Cristo di un artista aretino attivo intorno al 1230, stilisticamente vicina alle sculture della facciata della pieve di Santa Maria ad Arezzo. Giuseppe Marchini (1963) identificò il frammento scultoreo come parte del grande *Crocifisso* romanico del duomo di Prato, distrutto nel 1839, e mantenne l'attribuzione a una maestranza

aretina duecentesca, che venne riproposta sommariamente anche da Lorenzelli (1987). Dopo che la scultura era apparsa sul mercato d'asta, Scalini (in *Un tesoro rivelato* 2001) la attribuì a un più generico maestro del Centro-Italia, e ipotizzò una provenienza da un non meglio precisato *Crocifisso* romanico del duomo di Arezzo. Nel 2001 l'opera venne acquistata dal collezionista Giuliano Gori, che sul finire dello stesso anno donò l'opera al Museo dell'Opera del Duomo; Cerretelli (2012) ha riproposto l'ipotesi di provenienza dal distrutto *Crocifisso* della cattedrale pratese.

Tale congettura non è tuttavia suffragata da documenti certi. Marchini (1963) citava come prove una serie di documenti e testimonianze relativi all'allora pieve di Santo Stefano scaglionati tra la fine del XV secolo e tutto il secolo successivo. Del 1482 è la testimonianza della volontà di "levare el Crocifisso e le travi di mezzo e porlo dalla cappella", cioè di togliere dalla cappella maggiore una grande crocifissione. Nel 1550 venne finalmente deciso di "remuovere il Crocifisso grande e metterlo altrove", ma solo nel 1575 sappiamo che l'opera fu definitivamente ricollocata "sopra dove si mostra il Cingolo in Chiesa", ovvero sopra la cantoria interna di Maso di Bartolomeo, in controfacciata, dove venne integrata da una decorazione ad affresco, il che ci fa propendere per una croce scolpita, e non dipinta. Nel 1839 il *Crocifisso* venne demolito e bruciato: il canonico Martino Benelli ci informa che della scultura, di cui lui descrive le imponenti dimensioni, si salvarono solo il torso e la testa, che ai suoi tempi erano in casa di un mastro muratore dell'Opera del Duomo. Tuttavia, questa pur ricca documentazione dimostra deboli legami con la testa in questione, di cui credo sia necessario mettere in discussione anche il presunto soggetto



a. Scultore toscano, *San Cristoforo*.
Barga, chiesa di San Cristoforo



iconografico ormai dato come assodato: la frammentarietà del manufatto, la sua totale decontestualizzazione non consentono di interpretarlo unicamente come testa di un *Christus triumphans*, sebbene tale ipotesi sia suggestiva e non priva di validità, visti i tratti del volto perfettamente coincidenti con la tradizionale iconografia di Cristo. La presenza dei tre fori scavati sulla testa per l'ancoraggio di un oggetto metallico potrebbero rafforzare l'idea di un *Cristo re*, visto che non è difficile trovare Crocifissi che vengono vestiti di una corona, come nel caso del celebre *Volto Santo* di Lucca. La barba potrebbe invece identificare il soggetto in un più generico santo, raffigurato come statua colossale a sé stante addossata a una nicchia, tipologia rara ma non estranea al mondo medievale (M. Bacci, in *Scultura lignea* 1995, pp. 45-47): magari un san Giacomo maggiore, sovente raffigurato simile a Cristo, magari un san Cristoforo, santo gigante spesso rappresentato in grandi dimensioni con la barba, collocato presso le porte della chiesa con la ben nota funzione apotropaica (*ibidem*). Oppure, ma meno verosimilmente, la testa potrebbe appartenere a un re di un gruppo ligneo di un'Adorazione dei magi, del tipo di quello presso Santo Stefano a Bologna (Ferretti 1981), benché generalmente le statue di questi gruppi abbiano dimensioni molto più ridotte e vicine a quelle naturali.

Quanto all'ambito stilistico della testa, esso è stato sempre individuato nell'area aretina dell'inizio del XIII secolo, ed effettivamente la testa lignea condivide alcuni tratti delle sculture della facciata della pieve di Santa Maria Assunta ad Arezzo, datate 1216 e 1221 da iscrizioni (Tigler 2006). Ma i confronti con gli esempi di scultura lignea di quest'area non sembrano soddisfare in pieno tale ipotesi. Gli schematici, nonché ieratici, tratti del volto della testa, che presenta grandi occhi ovali, un naso verticale e allargato alla base sulle narici, una piccola bocca, la barba modellata pelo per pelo ma perfettamente simmetrica, se comuni a certe sculture in pietra della pieve aretina, conferiscono tuttavia alla scultura un'imponente fissità diversa dai tratti molto più plastici di certe opere lignee aretine della prima metà del XIII secolo, fra i quali i due *Crocifissi* del Museo Diocesano di Arezzo (Cervini 2010) e la *Madonna* lignea del duomo della medesima città (*ibidem*). Ancora meno convincente risulta il confronto con i dolci modellati del *Deposto* di Sansepolcro (Mor 2004), databile agli anni quaranta del XIII secolo, e con quelli di altre opere del territorio centro-italiano.

Le caratteristiche della testa, esposte sopra, sembrano accordarsi con una taglia decisamente locale ma già pienamente duecentesca, che ripropone schemi poco aggiornati rispetto alle novità dell'Italia centrale ma in grado

di raggiungere innegabili effetti di immediatezza espressiva. Il gigantesco *San Cristoforo* ligneo della collegiata di Barga, in Garfagnana, che già il Carli (1962) reputava "rozzissimo", ha in comune con la nostra testa i grandi occhi a mandorla e la forma del naso, dritta e allargata esageratamente sulle narici, oltre che una più generale staticità e reverenziale imponenza, accresciuta dalle notevoli dimensioni (ben 360 cm). Michele Bacci (in *Scultura lignea* 1995, pp. 45-47) assegna la scultura all'ultimo quarto del XIII secolo: probabilmente, essa è da datare intorno al 1256, quando la collegiata di Barga venne ampliata e munita di un fonte battesimale, dato appunto a quell'anno (Tigler 2006). Allo stesso periodo deve essere anche riferita la realizzazione di tutto l'arredo presbiteriale della chiesa comprensivo di tramezzo e pulpito, realizzati da maestranze bigarelliane. Nonostante si possano riconoscere somiglianze con la citata scultura lignea, occorre ribadire che l'estrema frammentarietà della testa e la totale decontestualizzazione non consentono di applicare risolutivi confronti stilistici e di datarla con precisione.

Bibliografia: F.Q. 1956, p. 264; F. De Maffei, in *Mostra di sculture lignee* 1957, n. 9, p. 38; Marchini 1963, pp. 47-53; Lorenzelli 1987, p. 74; M. Scalini, in *Un tesoro rivelato* 2001, n. 2, p. 41; Cerretelli 2012, p. 5; Cervini 2013, p. 177.

Alberto Lai



Scultore umbro (?)

20. Testa virile

primo quarto del XIII secolo

pietra calcarea, 38 × 20 × 25 cm

Spoletto (Perugia), Museo Nazionale del Ducato di Spoleto e della Rocca Alborno

Provenienza: Spoleto, Museo Civico

“Assai espressiva” definiva la guida di Angelini e Rota una “testa di vegliardo barbato” che stava allora nella grande Sala delle Guardie (sala II) del Museo Civico di Spoleto, i cui materiali sono adesso confluiti nel Museo del Ducato. Lo studioso non forniva alcuna indicazione sulla provenienza remota, che forse era sconosciuta anche per lui, aggiungendo però che si trattava del “frammento di statua di un santo, che ornò la facciata di una chiesa (sec. XIII)”. Da allora, malgrado la persistente musealizzazione, la scultura non ha suscitato particolare interesse, al punto che la ignora anche un manuale fondamentale come Gentili, Giacché, Ragni, Toscano 1978, che riprende con ampi aggiornamenti *Spoletto in pietre* di Bruno Toscano (1963). La sua natura erratica non deve averle giovato; come pure la mancanza di un *pedigree* documentario, anche se un approfondimento della ricerca archivistica potrebbe almeno far luce sulle circostanze dell’ingresso dell’opera nelle raccolte civiche spoletine.

Non le ha giovato, probabilmente, neanche il suo stato di conservazione: rotture e abrasioni riguardano in particolare il naso e una capigliatura che immaginiamo un tempo folta e anche finemente scolpita, ma che oggi, a causa della consunzione dell’epidermide lapidea, appare simile a una massa spugnosa. Solchi fini e fitti scendono su tutta l’epidermide disegnando quasi una sorta di *craquelure*. Altro elemento di incertezza è rappresentato dalla sua reale natura. A rigore non è sicuro che la testa sia un frammento proveniente da una figura intera a tutto tondo, perché poteva essere anche montata in autonomia su un busto o supporto architettonico, mensola o cornice, come fosse un acroterio apotropico (una testa di primo Duecento con questa funzione, ma temperatura stilistica assai

diversa, sta nel Museo Civico di Novara). Nel caso sia quanto resta di una statua, e ammettendo una provenienza da Spoleto e dintorni, potremmo immaginarla isolata sul prospetto di un edificio sacro, magari in nicchia: potrebbe trattarsi così di una parente prossima delle statue (in verità rilievi molto alti) di San Gregorio Maggiore, che probabilmente stavano in origine ai lati del portale (cfr. B. Toscano, in *La basilica di San Gregorio* 2002, pp. 130-131). Ma anche scendendo nel XIII secolo, la configurazione dei modelli architettonici in area spoletina (come pure marchigiana e abruzzese) non lascia molto spazio a ipotesi statuarie in senso stretto. Dunque la soluzione della testa isolata potrebbe vantare una qualche maggiore plausibilità.

Circa la cronologia, pur riconoscendo l’opportunità di tenersi larghi, credo che l’ipotesi duecentesca mantenga una sua sensatezza, come suggerisce un’analisi stilistica che pur manca di confronti davvero puntuali. Degno di nota è intanto un sensibile verticalismo che fa del volto una sorta di maschera ed è certo accentuato dal lungo collo come dalla riduzione del volume dei capelli, ma conferisce una nota anticlassica a una scultura che per molti versi par citare liberamente un esemplare antico, ma in termini evocativi e interpretativi, piuttosto che filologici (e semmai ritratto del basso Impero, più che di età augustea). Lo dichiarano i grandi occhi a mandorla che sembrano pietre tagliate *à cabochon* e prendono risalto anche dall’accentuazione degli zigomi; e il taglio netto della barba, che al suo interno si articola per ciocche mosse e regolari, allineate però senza schematismi troppo rigidi ovvero compiacimenti grafici. In mancanza di abbondanti esemplari moderni di teste a tutto tondo, il nostro apprezzabile scultore dovrebbe



a. Scultore spoletino, *Martirio di sant’Emiliano*, particolare. Spoleto, Museo Nazionale del Ducato di Spoleto e della Rocca Alborno

essersi rivolto o a una testa antica, o a una statua lignea, verosimilmente quella di un Crocifisso monumentale: come proprio l’enfatica risoluzione degli occhi e la modulazione della barba parrebbero suggerire. Al tempo stesso vi si potrà cogliere una reminiscenza di quella via locale al classicismo che a queste latitudini, intorno al 1200, è illustrata soprattutto dai rilievi della facciata di San Pietro e di San Felice di Narco; ma anche dal fregio col *Martirio di sant’Emiliano* pure nel Museo del Ducato (e già proveniente dal Museo Civico), dove soprattutto le fisionomie degli aguzzini possono fornire qualche spunto di comparazione, fatta la tara a dimensioni e stato conservativo. Il conquistato senso della forma proprio di questi rilievi narrativi è tuttavia riletto attraverso l’ascendente di lungo periodo della statuaria lignea, mentre ancora non si colgono tracce di un orientamento più decisamente archeologico che sembra caratterizzare un frangente “federiciano” della civiltà figurativa umbra cui sono state ricondotte sculture all’antica come la testa muliebre di palazzo Trinci a Foligno e i



due medaglioni con un profilo femminile e uno maschile barbato, entrambi al Museo del Ducato, in cui si sono voluti riconoscere la *Giustizia* e il *Cancelliere imperiale* (F. Marcelli, in *Arnolfo di Cambio* 2005, pp. 194-197). Questa forte e bella testa sembra piuttosto

riflettere un momento leggermente anteriore: può dunque interpretarsi come un frutto di quel fronte di cultura spoletino che nel primo Duecento guadagna il naturalismo rileggendo l'antico in termini affatto peculiari del contesto; col valore aggiunto di una capacità

di non guardare soltanto la scultura in pietra. Non è una conclusione, ma un'ipotesi di lavoro che mette in luce anche le difficoltà della ricerca.

Bibliografia: Angelini, Rota 1928, p. 51, cat. 223.

Fulvio Cervini



Officina di miniatura di Sant'Eutizio di Preci

21. Crocifissione

1190 circa

inchiostro su pergamena, 287 × 194 mm

Roma, Biblioteca Vallicelliana, Messale (B 23), c. 144 r

Da un'iscrizione vergata sul messale, si recupera la provenienza originaria dalla chiesa di San Bartolomeo di Visso (Garrison 1961, pp. 162-165, mentre Supino Martini 1984, p. 582, pensa alla chiesa di San Bartolomeo a Norcia), che era dipendenza dell'importante abbazia benedettina di Sant'Eutizio nei pressi di Piedivalle di Preci. Alla fine del Cinquecento l'abate Giacomo Crescenzi si impegnò a rinnovare tutto il corredo decorativo della chiesa con commissioni prestigiose (ad esempio al Pomarancio) e si impossessò di quanto rimaneva del tesoro dei libri liturgici, che doveva essere straordinariamente ricco (Toscano 1995, p. 159). Crescenzi era in contatto diretto con san Filippo Neri a cui donò questo messale, il quale, a sua volta lo depositò nella biblioteca dei filippini alla Vallicelliana dove si trova tutt'ora.

Nel XII secolo era ricchissima la scuola miniatoria della Valnerina, con *scriptoria* importanti a San Ponziano a Spoleto e nella stessa Sant'Eutizio di Preci (Supino Martini 1984 e Corso 2002) con una produzione di qualità spesso elevatissima.

La miniatura più importante di questo codice è quella di c. 144 r, in cui la T di incipit del *TE IGITUR* è usata come croce in cui è rappresentato un Cristo inchiodato, con ai lati, in alto due angeli in volo, in basso i dolenti e ai lati dei piedi due figure maschili in ginocchio vestite con la tunica, ma con il capo scoperto e senza nimbo che fanno pensare a qualcuno dei benedettini dell'abbazia. All'estremità destra del foglio si vede un'altra testa, meno rifinita delle altre, e più in basso

la traccia delle scarpe che fanno capire che anche questa figura doveva essere inginocchiata. È come se fosse stata abortita a un certo punto per centrare meglio la composizione.

Il *Cristo* è un *triumphans*, con gli occhi aperti, le braccia appena arcuate e il busto praticamente eretto ma come appena girato verso la sua destra. La croce è azzurra e ha una terminazione a T aniconica, mentre in basso i piedi sono inchiodati a un suppedaneo ad oggetto dalla tavola principale di cui si vede anche lo spessore che doveva essere rosso. Si tratta, in sostanza, di una copia, o meglio, una replica piuttosto fedele del *Cristo* di Alberto Sotio del duomo di Spoleto. Non solo la forma della croce e la posizione del Martire sono identici, ma il miniatore è andato a citare, quasi plagiare, la testa reclinata, in capelli lunghi che cadono con tre ciocche per parte sulle spalle e anche lo stranissimo vezzo di raddoppiare le rotule con segni concentrici sulle ginocchia.

Sono differenti i dolenti di cui va notata la particolarità della divisione, da un lato la Madonna e san Giovanni e dall'altro due donne nimbate che possono essere identificate con le Marie.

In punta di stile, però, questo miniatore che nella figura di Cristo è piuttosto sostenuto, è un po' lontano da Sotio e, in generale, dalla pittura spoletina coeva. Al di là della lettura iconografica, infatti, è diverso il modo di concepire i volti, più geometrici e molto meno espressivi, con una caratteristica ombreggiatura scura a ispessire gli archi sopraccigliari.

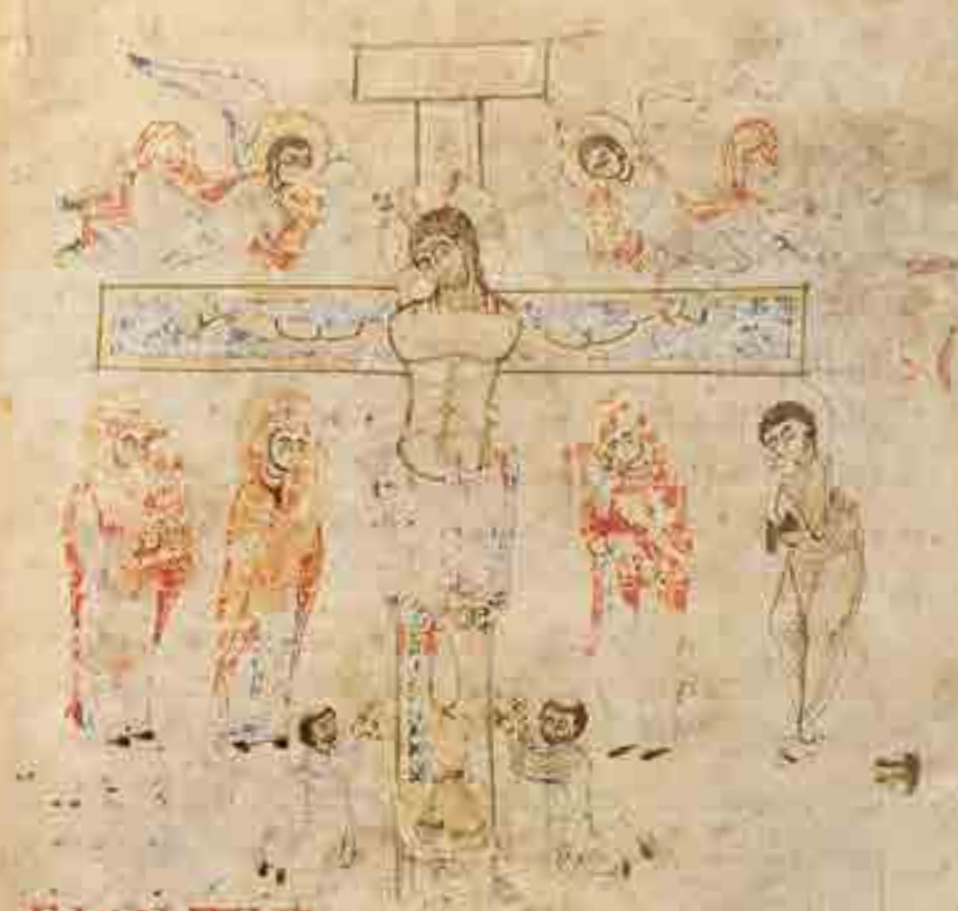
Anche i panneggi sono molto più fluidi,

innervati senz'altro di pieghe crescate e ripetute, ma senza quella forza inventiva e innaturale che nella pittura di Sotio crea gorgi e borchie di stoffa. Il confronto più interessante (già adombrato da Monciatti 2013, pp. 148-149), è con il *Cristo di San Damiano* della basilica di Santa Chiara ad Assisi. A quel pittore era stata attribuita una testa ad affresco nella cripta di San Rufino sempre ad Assisi, in cui l'astrazione geometrica del volto praticamente rotondo e le sopracciglia spesse e dipinte col nero puro, sono le caratteristiche principali. Il confronto tra i volti del foglio 144 del messale della Vallicelliana e la testa a San Rufino rivela davvero una sensibilità comune, anche se certamente non l'identità di mano. Anche la singolare divisione dei dolenti, con la Vergine accanto a san Giovanni ha un precedente nobile proprio nella croce di San Damiano, anche se, pure in questo caso, è solo una suggestione iconografica.

Il fatto che il *Cristo* replichi in maniera fedele il *Triumphans* di Sotio a Spoleto, deve far supporre una datazione successiva al 1187, anche se non si può andare molto avanti, per permettere il chiaro rapporto di stile con il Maestro di San Damiano. Si può pensare, allora, che il miniatore avesse colto da subito la novità della croce ora nella cattedrale spoletina e che quindi questa immagine possa reggere una data attorno al 1190.

Bibliografia: Pirri 1949; Garrison 1961, pp. 117-119; Lunghi 1984, Supino Martini 1984, p. 582; Toscano 1995, p. 159; Corso 2002; Toscano 2011, p. 111; Monciatti 2013, p. 149.

Alessandro Delpriori



**EIGITVR
CLEMENTIS
SIMPLICITER**

Filium xpm filium tuum
omnium. Supplicet
rogamus ac petimus.
ut accepta habeas et

benedicas. [†] h. ecclona
[†] h. ecclona
h. ecclona h. ecclona
cristica illitua. **I**mpo
mis que tibi offerimus
p. ecclia tua scilicet catholici
qui pacificare. cultu dicit.
adunare. et regere dig
nari. toto orbe terrarum.
in unum simul et in omni

BIBLIOTHECA
MUSEI
MUSEI

Alberto Sotio

22. *Testa della Vergine*

1187-1190

tempera su pergamena incollata su tavola, 32 × 35,5 cm

Milano, Pinacoteca di Brera

Provenienza: Milano, collezione Lamberto Vitali

La tavola è quanto resta di una *Maestà* a figura intera, dipinta su assi a venatura verticale e poi incamottate con pergamena argentata. Ne fa fede il retro di questo dipinto in cui si vedono i segni dell'ascia a levigare la parte alta e la zona che doveva aderire all'asse principale, invece, a legno nudo.

Il dipinto fu comprato da Lamberto Vitali prima del 1971 (A. Monciatti, in *Brera mai vista* 2005, p. 9), ma pubblicato solo da Filippo Todini nel 1989 con l'attribuzione ad Alberto Sotio. Nel 2005 la Pinacoteca di Brera ha provveduto a un approfondito restauro che ha anticipato una mostra della serie *Brera mai vista*, che ha rivelato una tecnica esecutiva assai raffinata. La pergamena è elegantemente incisa nei contorni del volto e nelle circonferenze dei bolli che decorano il grande nimbo; il disegno è steso con il nero puro nei contorni e lo stesso pigmento è usato per la cornice decorata che gira tutto attorno alla circonferenza dell'aureola.

Il supporto, la pergamena in origine argentata, rende la pittura chiusa e molto unita e permette velature sovrapposte che rendono la figura di qualità davvero impressionante. Il bianco e il rosso si rincorrono a sottolineare i partimenti fisionomici pur, programmaticamente, a non sbalzare mai l'immagine. È la caratteristica più forte e identitaria della pittura spoletina, la linearità delle forme e l'aggressione della superficie, un'attenzione più verso il decorativismo e il dettaglio che dell'immagine

generale e delle dimensioni. Anche questa testa ha proprio quei dettagli, la corona decorata con alloggiamenti per gemme preziose (perdute, forse cristalli di rocca?) ha anche un motivo a perline che tripartisce lo spazio; i capelli sono tenuti stretti da un nastro incrociato che scende poi verso le spalle e risalta sulla camicia bianca di cui si vedono i lembi sul collo. Il *maphorion* rosso è ricamato di bianco doveva cadere sulle spalle, ma è tenuto sulla testa, anch'esso, dalla corona.

Non abbiamo notizie della provenienza di questa tavola, già sul mercato alla metà del Novecento e prima sconosciuta alla critica, ma ultimamente Serena Romano ha proposto una soluzione che, in effetti, ha una sua suggestione. La studiosa sottolinea la sensibile vicinanza di questa tavola alla croce del 1187 ora in duomo a Spoleto, ma in origine nella chiesa di San Giovanni e Paolo (per un'idea diversa, che vede la provenienza antica dall'altare del duomo di Spoleto, Utari 2013, pp. 178-179). Sulla scorta di questo la Romano ipotizza la provenienza anche di questa dalla stessa chiesa che, quindi, doveva avere un sistema di tavole frutto di una medesima commissione. Eventualità che in Umbria non è affatto rara nel Duecento e che poteva avere un suo antecedente nel secolo precedente.

Tutto il catalogo di Sotio si appoggia alla croce di Spoleto e a quella data, 1187, che è da sempre considerata la

genesì della pittura spoletina. In realtà il pittore ha un suo sviluppo anche nei decenni successivi, come per l'affresco col *Martirio di san Tommaso Becket* nella medesima chiesa di San Giovanni e Paolo, che ha delle ingenuità disegnative che forse presuppongono l'interferenza di qualche allievo; negli anni novanta dovrebbe cadere anche la *Madonna* di Ambro che va assegnata senz'altro al nostro pittore, un'attribuzione che si sostanzia attraverso il confronto di quel volto con quello della Vergine di Brera, ma che ha soluzioni più evolute nell'ombreggiatura che fanno pensare a una datazione, appunto, più bassa.

Servirebbe ancora uno studio sistematico di tutto il materiale della pittura spoletina del XII secolo, anche perché una personalità alta come quella di Sotio non può essere né isolata, né spiegata solo con influssi allogeni. Vanno allora chiariti i rapporti con gli autori delle croci di Vallo, di Roccatamburo e del Museo della Rocca, con il ciclo di San Pietro in Valle a Ferentillo e con la coeva miniatura, anche per capire in maniera definitiva come sia giunta, anche a Spoleto e mi verrebbe da dire, soprattutto a Spoleto, l'onda della cultura figurativa tardo-comnena.

Bibliografia: Todini 1989, I, p. 17; *Un milanese* 2001, cat. 52, p. 89; A. Monciatti, in *Brera mai vista* 2005, p. 9; Romano 2012, p. 178; Carini 2012.

Alessandro Delpriori



Petrus

23. Croce dipinta

1212 (?)

tempera su tavola, 130 × 148 cm

Iscrizioni: [M]CCX[II] PETRU[S] [P]I[C]T[OR]

Spoletto (Perugia), Museo Diocesano

Provenienza: Norcia (Perugia), Museo della Castellina

La croce proviene dall'antico monastero benedettino di San Biagio di Campi, nel comune di Norcia, al centro della Valcastoriana, dopo la forra di Ancarano, lungo la strada che va verso Preci, la Valle Oblita e poi la Valnerina marchigiana. Probabilmente a causa dello stato di abbandono del monastero (S. Nardicchi, in *Iacopone* 2006, p. 142), il dipinto fu spostato nella chiesa di San Salvatore da dove fu prelevata dopo il terremoto del 1979 per entrare nella collezione del Museo della Castellina di Norcia. A seguito del sisma del 2016, la croce è stata ricoverata al Museo Diocesano di Spoleto.

Cristo ha gli occhi chiusi e la testa reclinata sulla spalla, le braccia allungate e i piedi inchiodati a un solo chiodo sul suppedaneo. Ai lati, nei potenziamenti delle braccia i mezzi busti dei dolenti, a sinistra sono la Vergine e a destra Giovanni evangelista. Il braccio superiore della croce è stato tagliato, chissà quando, probabilmente per far entrare il dipinto in una collocazione diversa da quella originale. Il fondo, ora ocra, doveva essere tutto d'argento, mentre l'aureola è dorata e crucisegnata con un'elegante puntinatura, negli spazi risparmiati da tale decorazione si vedono quattro bolli a rilievo, nella più classica tradizione locale.

La croce è azzurra, virata in nero, ma i bordi, segnati di rosso sono costruiti accennando la terza dimensione dello spessore, sottolineato ai lati dai segni bianchi degli spigoli. In basso una fascia a palmette corre tutto intorno al legno e, nello stretto tabellone centrale, ci sono due bande verticali decorate con un intreccio geometrico. La croce è da tempo al centro di un dibattito piuttosto acceso sulla datazione. In calce, infatti, si leggono molto bene le lettere CC che sono le centinaia del secolo, una X e poi una lacuna lascia capire che ci

sono due II, ma che potrebbero essere anche una L e una I. In sostanza si discute se sia 1212 (o magari 13) e 1241 (o anche 42). La controversia non è fine solo alla cronologia interna al pittore o, più in generale, alla cultura figurativa a Spoleto e dintorni, ma assume un carattere assai più importante per l'iconografia del Cristo, già sofferente, se non morto, a una data (se fosse confermata quella più alta) in cui non era stata ancora dipinta la croce di Giunta per la basilica di Assisi che era datata 1236.

La Sandberg Vavalà, al momento di rendere noto il dipinto (Sandberg Vavalà 1926-1927, pp. 764-766; 1929, pp. 732-733) propendeva per una datazione al 1241 seguita poi da gran parte della critica successiva (per il sunto si veda Utari 2013, pp. 181-182, nota 27, che accetta, invece la datazione più alta).

Il dibattito è stato recentemente ripreso criticamente da Emanuele Zappasodi (Zappasodi 2016, p. 70 e p. 95, nota 9, che ringrazio per le utili discussioni che abbiamo avuto su questo tema) che liquida, fin troppo *tranchant*, la datazione più alta e restituisce la croce agli anni quaranta del Duecento, facendo leva sull'impossibilità di una precedenza iconografica di questa rispetto a quella di Giunta Pisano, anche e soprattutto per la presenza dei tre chiodi, invece dei soliti quattro.

È vero che l'iconografia del *Triumphans* in Valnerina e nello spoletino ha una persistenza assai più longeva che in altre parti d'Italia e quindi verrebbe da pensare che sia una terra poco avvezza alle novità e allo sperimentalismo; in realtà è l'esatto contrario. Moltissimi sono gli *apax* iconografici che si incontrano percorrendo a ritroso il Nera, da Orte fino a Visso, che dimostrano proprio la libertà della provincia, la sperimentazione di soluzioni diverse per immagini e cicli decorativi che avevano

sempre l'obiettivo principale di parlare con lo spettatore e di stupirlo. In questo caso, l'arrivo di una miniatura dell'Oriente o di un'icona che aveva la già provata iconografia del *Patiens* poteva aver informato anche Petrus. Mi pare, infatti, che gli effetti di luce sulle vesti che discendono in maniera diretta dalle prove di Alberto Sotio, non possono essere spostate di molto da una cronologia all'inizio del secolo; il rosso profondo del mantello della Madonna è lo stesso della croce del duomo di Spoleto e in generale tutto il tono dell'incarnato schiacciato in superficie è tipico della tradizione lineare spoletina già dalla metà del XII secolo. Se poi si allarga il discorso all'intero *corpus* del pittore (cfr. il mio saggio in catalogo) il rapporto con Sotio appare ancora più stretto. Non solo, ma anche il fatto, singolare, è vero, dei tre chiodi invece dei soliti quattro, che sembra una novità a quelle date, è testimoniato altrove e già se ne era accorto De Francovich (De Francovich 1937, pp. 53-54) che pubblicava un gruppo di una *Deposizione* lignea a San Juan de las Abadesas in Spagna, proprio per metterlo in relazione ai tanti gruppi di *Deposti* in Italia centrale. Quelle sculture si possono datare all'inizio del XIII secolo, nello stesso momento del forte sperimentalismo di Petrus.

Per concludere, credo che si possa accettare senza grossi patemi la datazione di questa tavola al 1212 con la consapevolezza di non poter usare modelli storiografici e conseguenti griglie stilistiche di altre regioni (come ad esempio la Toscana) alla pittura e alla scultura tra Umbria e Marche.

Bibliografia: S. Nardicchi, in *Iacopone* 2006, cat. V.7 (con bibliografia precedente); Utari 2013, p. 181, nota 27; Zappasodi 2016, p. 70 e p. 95, nota 9.

Alessandro Delpriori



Rinaldetto di Ranuccio

24. *Christus triumphans*

1270-1275 circa

tempera e argento su tavola 143 × 119 cm

Matelica (Macerata), monastero delle clarisse della Beata Mattia (Santa Maria Maddalena)

Solitamente appesa alla parete di fondo del coro delle monache del monastero della Beata Mattia, la tavola, restaurata recentemente, rappresenta Gesù crocifisso nell'iconografia del *Triumphans*, con il busto praticamente eretto, gli occhi aperti e il volto per nulla incupito dal dolore. Eppure si tratta di una scena narrativa, tanto che dalle ferite sgorga copioso il sangue in rigagnoli rossi che si appoggiano al bordo inferiore della croce (dalle mani) o che si coagulano poco sotto il suppedaneo (dai piedi).

Come specificato da Andrea De Marchi (2015, ma si veda il saggio in questo volume, a cui si rimanda anche per la fortuna critica), la croce va letta parallelamente alla *Madonna col Bambino* dello stesso pittore, proveniente dal medesimo monastero (cat. 25) come una commissione unica, volta a creare la coppia di immagini da destinare alla preghiera delle sorelle nella clausura.

Il punto di stile, in effetti, è lo stesso, anche se la Madonna aspetta una pulitura che possa avviare all'iscurimento della vernice per recuperare la stessa brillantezza che si vede in questa croce. Chiaramente si tratta dello stesso pittore spoletino, Rinaldetto di Ranuccio, firmatario di altre due croci, una conservata a Fabriano in Pinacoteca (cat. 26) e l'altra, pure datata 1265, a Bologna in Pinacoteca Nazionale. Nella seconda metà del Duecento, in realtà, l'iconografia del *Triumphans* era fuori moda da qualche tempo, soppiantata in maniera eclatante dal *Patiens* di matrice giuntesca e poi, alla fine del nono decennio dal Cristo morto in croce. Parallelamente in scultura l'iconografia del trionfante viene prima modernizzata con le figure del Cristo deposto e poi del doloroso, o del morto, seguendo le immagini dipinte. La presenza di una raffigurazione simile in un contesto che, invece, doveva essere all'avanguardia, va spiegato in altro modo.

È vero che nell'Umbria del sud, in

particolare in Valnerina, si assiste a una stupefacente resistenza di questo modello, ma in questo caso il motivo è ben preciso.

La *Madonna col Bambino*, anch'essa destinata alla preghiera delle monache in clausura, è una replica di poco più tarda della *Madonna dei Crociati* di Santa Chiara ad Assisi e viene naturale pensare che il *Cristo* debba replicare a sua volta un modello ancora più alto, il *Crocifisso* di San Damiano, a quelle date allestito nel coro delle monache (Zappasodi 2018, pp. 90-95). Tanto che, anche a Matelica, c'è la tradizione che questo *Crocifisso* parlasse alla beata Mattia.

Si spiega allora questa figura ibrida, con il corpo eretto ma in realtà girato un po' di tre quarti verso sinistra, come aveva fatto già Sotio, ma con tutt'altra volontà. Qui il pittore si trova a disagio nel dipingere un'immagine che non crede sua, tanto che i dolenti sono tristissimi e la mestizia contagia anche gli angeli sui tabelloni laterali che, evidentemente, hanno subito un taglio nel corso del tempo.

Rinaldetto è uno degli ultimi protagonisti della pittura "lineare" spoletina, prima dell'affermazione fugace ma profonda del cimabuisimo e poi delle novità di Giotto che conquistarono in maniera completa tutto il panorama umbro della fine del Duecento.

Questa croce è paradigmatica, anche perché lo stato di conservazione permette una lettura più approfondita dello stile del pittore. La pittura è tutta risentita in superficie, schiacciata nelle forme con un colore brillante, steso a campiture uniformi e poi movimentato da chiari e scuri. Le pieghe acquisiscono così consistenza metallica, sottolineata dal bordino bianco che segue ogni stoffa. Allo stesso modo l'incarnato è chiarissimo e poi movimentato da un'ombreggiatura di un rosso profondo sul costato a destra, esattamente, anche in questo caso alla croce di Sotio a

Spoletino. Le costole sono tutte evocate con pennellate bianche e rosse e anche l'addome è pervaso di striature più chiare a movimentare la superficie, lo stesso dettaglio che la Madonna ha sopra la bocca e ai lati del naso e che il pittore prende, banalizzando un po', dal Maestro di San Francesco. Stupendo è il perizoma, di un viola profondissimo che si illumina con la decorazione bianca sul davanti. Rinaldetto è un pittore che scende in maniera diretta dalla pittura tradizionale spoletina del XIII secolo, autori che si sentono come antagonisti a Giunta, fino all'arrivo, negli stessi anni di questi dipinti, del Maestro di San Felice di Giano che nella croce n. 17 della Rocca Albornoze cede allo spazialismo toscano. Qui, invece, tutto è decorazione e superficie, che non vuol dire arretratezza, ma solo alterità stilistica. Il volto di Gesù, infatti, presenta occhiaie rese con un tenue trapasso di colore e anche la riga più chiara che attraversa in maniera verticale la guancia è memore delle scheggiature sugli zigomi che Cimabue e il Maestro di San Francesco, gareggiando, mettevano nei loro *Patiens* alla metà degli anni sessanta.

È anche la consistenza gommosa delle forme e lo spessore del disegno a far capire la matrice spoletina di questo stile, che in effetti ha il suo parallelo migliore proprio col Maestro di San Felice di Giano, come ultima resistenza allo stile toscano che irradiava da Assisi. Saranno poi i pittori del Trecento a riformare e a declinare in un lessico tutto locale le novità giottesche.

Bibliografia: Serra 1929, p. 176; Sandberg Vavala 1934, pp. 35-36; Garrison 1949, p. 22; G. Vitalini Sacconi, in *Pittura nel Maceratese* 1971, pp. 47-49, cat. 6; Nanni, in *Restauri nelle Marche* 1973, cat. 3, pp. 23-26; Zampetti 1988, p. 63; Todini 1989, p. 133; Gardner 1995; Fratini 1998, p. 26; Angelelli 2007, De Marchi 2009, pp. 610-611; Fratini 2011, pp. 287-288; G. Benazzi, in *Da Giotto a Gentile* 2014, cat. 8, pp. 126-127; G. Benazzi, in *Croci dipinte* 2014, cat. 4, pp. 120-121; De Marchi 2015; Delpriori 2015, p. 29; Zappasodi 2016, p. 77; Zappasodi 2016, p. 147; Zappasodi 2018, p. 93.

Alessandro Delpriori



Rinaldetto di Ranuccio

25. *Madonna col Bambino*

1270-1275 circa

tempera e oro su tavola, 150 × 59 cm

Matelica (Macerata), monastero delle clarisse della Beata Mattia (Santa Maria Maddalena)

La tavola raffigura la Madonna col Bambino in trono: la Vergine è assisa in uno scranno ligneo decorato alla base con un motivo a fasce colorate che incorniciano finte modanature, sulla seduta è posto un cuscino rosso e il suppedaneo ha due piccoli trafori a quadrilobi. Il postergale è decorato anch'esso, ma un disegno nero in superficie, quasi a emulare un drappo d'onore trasparente, lo fa percepire meno. La Madonna è vestita come di consueto con un mantello rosso, tutto dipinto di lacca con sopra delle stelline dorate, applicate a missione; lo stesso pigmento è usato per la cuffia che stringe l'acconciatura, mentre un blu profondo, evidentemente in origine azzurrite, poi virata, è usato per l'ampio mantello che le copre anche il ginocchio sinistro. Su questo è seduto Gesù, benedicente con in mano un piccolo libro rilegato con una coperta che pare pergamena chiara, vestito anch'egli di rosso, ma coperto da un mantello oca; entrambe le stoffe sono percorse da una fitta crisografia a missione.

In alto, sopra l'arco di battuta degli sportelli, perduti, sono due angeli che guardano verso il basso, vestiti chasticamente di verde e rosso.

In basso, piccolino, sotto il suppedaneo sulla sinistra è un frate francescano, evidentemente il committente.

La tavola ha una discreta fortuna

critica, riassunta recentemente da Giordana Benazzi (in *Da Giotto a Gentile* 2014, cat. 8, pp. 126-127) e da Andrea De Marchi in questo stesso volume, per cui, senz'altro, rimando a quelli.

È interessante sottolineare nuovamente, però, la stretta rispondenza tra la *Madonna* della Beata Mattia e il dipinto analogo conservato in Santa Chiara ad Assisi, la cosiddetta *Madonna dei Crociati*, opera tipica di Rinaldetto di Ranuccio, pittore spoletino verosimilmente allievo della compagnia di Simeone e Machilone, attivo tra Umbria e Marche tra gli anni sessanta e gli anni ottanta del Duecento. Non solo il confronto stilistico conferma in maniera inequivocabile l'attribuzione, ma soprattutto ci informa sulla tipologia e sulla funzione.

La *Madonna dei Crociati*, secondo la ricostruzione degli spazi di Emanuele Zappasodi, che a questi argomenti ha dedicato recentemente un libro (Zappasodi 2018; per la ricostruzione di Santa Chiara Zappasodi 2016, pp. 144-146), era destinata al coro delle monache, con una destinazione, quindi, esclusiva per la chiusura. Se così fosse, e credo che la soluzione sia verosimile, anche la *Madonna* della Beata Mattia doveva essere conservata dentro il coro nella chiusura. La chiesa di Matelica oggi veste la *facies* settecentesca e non è agevole

studiare gli spazi, ma, vista la volta in muratura che copre ancora oggi il coro che si imposta su pareti che si possono considerare antiche (su quella sinistra è rimasta ancora una parasta quattrocentesca della vecchia chiesa), si può pensare che gli spazi, come sono divisi ora, non dovevano essere molto diversi dall'origine e quindi la *Madonna col Bambino* di Rinaldetto poteva essere esposta alla vista delle sorelle su un altare dentro l'odierno coro.

È evidente che anche questa doveva avere le chiudende dipinte come il prototipo di Assisi con le *Storie della Vergine*, che però sono andate perdute.

La presenza di questa tavola a Matelica, con il correlato *Crocifisso* (cat. 24), dimostra ancora di più la permeabilità dell'Appennino e, soprattutto l'importanza degli insediamenti francescani maschili e femminili per la circuitazione della cultura figurativa.

Bibliografia: Serra 1929, p. 176; Sandberg Vavalà 1934, pp. 35-36; Garrison 1949, p. 22; G. Vitalini Sacconi, in *Pittura nel Maceratese* 1971, pp. 47-49, cat. 6; Nanni, in *Restauri nelle Marche* 1973, cat. 3, pp. 23-26; Todini 1989, p. 133; Gardner 1995; Fratini 1998, p. 26; Angelelli 2007; De Marchi 2009, pp. 610-611; Fratini 2011, pp. 287-288; G. Benazzi, in *Da Giotto a Gentile* 2014, cat. 8, pp. 126-127; De Marchi 2015; Delpriori 2015, p. 29; Zappasodi 2016, p. 77; Zappasodi 2016, p. 147; Zappasodi 2018, p. 93.

Alessandro Delpriori



Rinaldetto di Ranuccio

26. Croce dipinta

1270-1275 circa

tempera e argento su tavola, 140 × 119, 5 cm

Iscrizioni: EGO SUM REX RE[GUM] / POPULUM QUI DE / MORTEM REDEMI (sulla tabella in alto)
[RAI]NALDICTUS [RA] / NUCI DE SPOL[ETO] / [P]INSIT HO[C OPUS] (sul finto cartiglio in basso)
Fabriano (Ancona), Pinacoteca "Bruno Molajoli"

La croce sagomata è una delle due opere che ci tramanda la firma di Rinaldetto di Ranuccio (o, nella forma arcaizzante Rainaldetto di Ranuccio), insieme a quella assai simile e pure datata 1265 della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Il dipinto ha il fondo d'argento e rappresenta il Cristo in croce nella consueta iconografia del *Patiens*, con il ventre tirato e arcuato, le braccia piegate e la testa reclinata sulla spalla. L'aureola, con proporzioni più grandi del solito, è crucisegnata e presenta una decorazione a perline in rilievo di pastiglia che corre lungo tutta la circonferenza.

Sul potenziamento dei tabelloni ci sono i dolenti a figura intera, nella più classica della tradizione delle croci ombre, entrambi tristissimi e con l'aureola segnata da una linea rotonda rossa con una decorazione di perline.

Il dipinto, purtroppo, non gode di un buono stato di conservazione e un nuovo restauro potrebbe ovviare a qualche problema di lettura, anche stilistica.

Arrivato in Pinacoteca Civica dal complesso del Buon Gesù, che però è stato costruito alla metà del XV secolo, la croce doveva probabilmente far parte del corredo di una chiesa francescana in città, forse dal San Francesco o, più probabilmente, un monastero femminile. Le dimensioni ridotte, infatti, non permettono di pensare questa tavola sopra il tramezzo di una chiesa grande, mentre poteva ben stare dentro un coro delle monache, stante la perfetta sovrapposibilità di dimensioni con la croce di Matelica (cat. 24).

Rinaldetto sembra diventare il pittore preferito delle clarisse, a partire dalle tavole per Santa Chiara ad Assisi, poi quelle di Matelica e, possiamo

immaginare anche per questo dipinto di Fabriano. Il modello, infatti, è senz'altro la croce, più grande, della Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Il confronto fra i due dipinti sagomati è parlante: identica è la sagomatura, anche se nell'esemplare di Bologna è presente ancora la cuspidi con il mezzobusto del Cristo risorto, che non sappiamo fosse anche a Fabriano, ma che è tipico nella variante spoletina delle croci dipinte alla metà del Duecento; identica è l'aureola molto grande, crucisegnata e decorata nella circonferenza da una fila di bolli a rilievo; la croce azzurra, ormai virata in nero, è incorniciata da un motivo a palmette su fascia rossa per tutto il perimetro; entrambe le croci sono dipinte su fondo argento ed entrambe hanno la stessa decorazione geometrica sul tabellone centrale. Unica variante, ma non molto significativa, è la decorazione del perizoma che a Bologna è semplicemente rosa, pieno di pieghe che muovono la stoffa, a Fabriano, invece, è presente anche una doppia riga rossa che si rincorre tra il pannello (come già nel Maestro di San Francesco che serviva a enfatizzare le ferite nei piedi, la parte più in basso delle croci e quindi quella più visibile dai fedeli. Il Maestro di San Francesco, però, scontorna i piedi proprio come se la decorazione fosse la coperta di un'icona o di una reliquia,

In entrambi i casi il suppedaneo ha una decorazione a quadrilobi dorati entro un motivo di intrecci obliqui applicati a missione che rende la tavola traversa come una riza bizantina contro cui si stagliano i piedi. Un'invenzione del Maestro di San Francesco che serviva a enfatizzare le ferite nei piedi, la parte più in basso delle croci e quindi quella più visibile dai fedeli. Il Maestro di San Francesco, però, scontorna i piedi proprio come se la decorazione fosse la coperta di un'icona o di una reliquia,

mentre Rinaldetto (e per la verità anche il Maestro delle Croci Francescane) banalizza il dettaglio come una semplice decorazione.

Purtroppo la croce di Fabriano ha sofferto in passato all'attaccatura del nimbo ed è saltato il colore in corrispondenza del volto che vediamo solo nella parte superiore (occhio sinistro, fronte e capelli) e inferiore (naso, bocca e barba). Da quanto vediamo, però, le scheggiature che ancora sono presenti a Bologna, con lo zigomo scalfito proprio come nella croce opistografa del Maestro di San Francesco della Galleria Nazionale di Perugia, lasciano il campo a una pittura più liquida e meno rigida. La barba si confonde con il mento in una soluzione evocativa e assai elegante e anche l'incarnato è più morbido, pervaso da segni di verdaccio a segnalare la muscolatura sulle braccia e sul busto. Si dovrà pensare, allora, che questo dipinto sia più tardo di qualche tempo rispetto al 1265 iscritto sulla croce di Bologna e che debba stare accanto alle tavole di Matelica. In queste, in realtà, è maggiore l'attenzione verso i riflessi chiari sulle carni, un dettaglio che viene diretto dal Maestro di San Francesco e che forse denuncia una cronologia leggermente più alta.

Bibliografia: Venturi 1915, pp. 1-4; Gnoli 1923, p. 314; Sandberg Valalà 1929, pp. 741-743; Garrison 1949, pp. 26, 211, 213; Severi alias Ragghianti 1962, p. 49; F.M. Aliberti Gaudioso, in *Mostra di opere d'arte restaurate* 1969, pp. 13-16; Zampetti, 1988, p. 63; Todini 1989, p. 305; G. Benazzi, in *Da Giotto a Gentile* 2014, cat. 5, pp. 120-121; M. Massa, in *Croci dipinte* 2014, cat. 6, pp. 124-125 (con ampia bibliografia precedente); De Marchi 2015; Delpriori 2015, p. 29.

Alessandro Delpriori



Officina toscana

27. Turibolo

fine del XII-prima metà del XIII secolo

bronzo, 15,6 × 10,8 cm

Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. OR 56

Provenienza: Firenze, Galleria degli Uffizi

Il turibolo ha forma sferoidale. L'emisfero della coppa poggia su una piccola base tronco-conica e sulla sua superficie si alternano sei baccellature a punta di diamante alternate a specchiature rettangolari; in queste ultime, delimitate da una cornice perlinata, si presentano figure di uccelli affrontati e divisi da un tralcio vegetale terminante in alto con una foglia cuoriforme oppure serie di cerchi che accolgono motivi fogliacei e floreali. Tali motivi si ripetono, traforati a giorno, nella coppa, sormontata da una lanterna a capanna chiusa da un tetto conico, al colmo del quale è saldato l'anello per la catena centrale; le tre catene restanti, collegate al piattino (che sembra frutto di un recente restauro), passano attraverso le tre maglie saldate e allineate lungo il profilo modanato di coppa e coperchio.

Questo genere di incensiere, caratterizzato dalle sue robuste e spigolose baccellature, quasi idee di contrafforti, sembra riproporre in modo assai più moderato le acrobatiche ricerche architettoniche transalpine, capaci di generare poderose strutture a pianta centrale, come nel caso dell'esemplare turibolo di Gozbertus del Tesoro del Duomo di Treviri, della seconda metà del XII secolo (ill. a). Grazie a un ampio e rigoroso sistema di confronti, Westermann-Angerhausen (2014, pp. 194-203, 414-415, 490-497; serie II.O) ha consolidato autorevolmente quanto i precedenti tentativi di inquadramento di questo tipo di oggetto avevano già individuato a grandi linee (Braun 1932, p. 613; Hueck 1982, p. 182, scheda 11.5, Collareta, Capitanio 1990, pp. 1-2, scheda 1; Del Grosso 2012, pp. 29-32, 70, scheda 8.A), vale a dire l'assegnazione a una manifattura italiana e l'indicazione di una cronologia tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo. Sembra tuttavia ancora più prudente mantenere larga la cronologia per buona parte del XIII

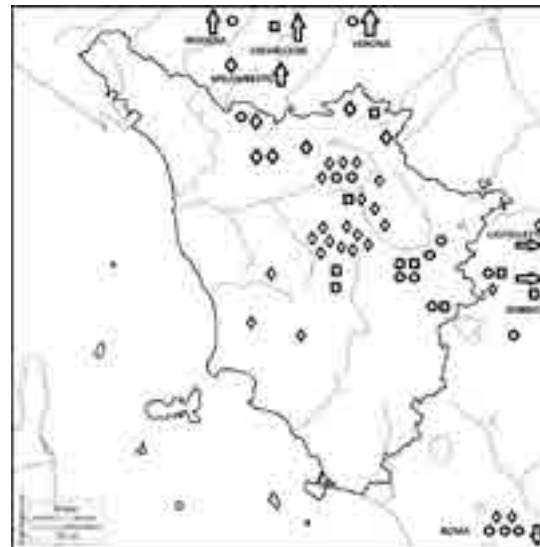


a. *Turibolo di Gozbertus*. Treviri, Tesoro del Duomo



secolo: sia per una serie di osservazioni sulla diffusione dei motivi ornamentali nell'arte tessile che per alcune riflessioni sulla permanenza delle matrici per realizzare i sistemi ornamentali che ravvivano le specchiature.

Questo turibolo mostra, inoltre, clamorose somiglianze con quello proveniente da Santa Margherita a Taena (ill. b) (Del Grosso 2012, n. 3.A; Westermann-Angerhausen 2014, n. II.O.13) e del Detroit Institut of Arts



c. Distribuzione delle croci a bracci patenti (losanga), croci a bracci diritti (quadrato) e turiboli sferoidali (cerchio)

b. *Turibolo*. Arezzo, Museo di arte medievale e moderna, inv. Fraternita 19214 (da Santa Margherita a Taena)

(Westermann-Angerhausen 2014, n. II.O.15; proviene dal mercato antiquario italiano), nei quali si ripete lo stesso motivo ornamentale dei volatili affrontati e divisi da un tralcio vegetale con foglia cuoriforme. Sempre riflettendo sui motivi delle specchiature, è ancora possibile avvicinare l'esemplare del Museo del Bargello ad altri cinque incensieri nei quali, nella stessa combinazione, tornano associati con regolarità due tipi di palmetta



e un giglio (Firenze, Museo Stibbert; Città di Castello, Museo del Duomo; Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Parigi, Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny: Del Grosso 2012, pp. 38-40). Anche in questi casi la decorazione degli spazi rettangolari è affidata a rettangoli con figure intere (angeli, animali mitici, volatili affrontati) e rettangoli occupati da tre cornicette circolari con motivi vegetali. Occorre, a questo punto, notare come queste relazioni siano rappresentate da esemplari in buona parte conservati in territorio italiano. A ciò si aggiunga che la serie

"II.O", individuata da Westermann-Angerhausen sulla base di più di trenta esemplari, presenta un nucleo piuttosto importante di opere provenienti dal mercato antiquario italiano (cinque, tre delle quali dall'Italia centrale) e sei opere ancora dotate di indicazione di provenienza dal territorio (quattro ancora conservate in Italia centrale, senza contare l'esemplare in esame). Tutto questo sommato, e fatti i dovuti confronti con turiboli sferoidali analoghi (Del Grosso 2012; Westermann-Angerhausen 2014) si può ragionevolmente ritenere che l'area di produzione di queste opere sia

da individuarsi nell'Italia centrale, presumibilmente in un'ampia fascia compresa tra la Toscana centrale a ovest e la catena appenninica a est, stessa area nella quale risulta particolarmente densa la distribuzione delle provenienze di croci a bracci patenti (Certaldo), croci a bracci diritti (Cortona) e i nostri turiboli (ill. c).

Bibliografia: Hueck 1982, p. 182, scheda. 11.5, Collareta, Capitano 1990, pp. 1-2, scheda 1; Del Grosso 2012, pp. 29-32, 70, scheda 8.A; Westermann-Angerhausen 2014, p. 199, scheda II.O.17.

Andrea Del Grosso



Officina toscana

28. Turibolo

fine del XII-inizio del XIII secolo

bronzo, 17,5 × 9 cm

Cortona (Arezzo), Museo Diocesano.

Provenienza: Cortona, chiesa di Santa Caterina alla Fratta

La forma sferoidale del turibolo, che poggia su una piccola base tronco-conica, è data dall'efficace corrispondenza delle due semisfere che costituiscono il braciere e il coperchio, differenziate solo dalle aperture a giorno del coperchio, operate per consentire l'ingresso dell'aria necessaria a ravvivare le braci e far uscire il fumo generato dalla combustione dell'incenso. Al sommo del coperchio, sormontato da una piccola lanterna traforata chiusa da un tetto a capanna, è saldato l'anello per il passaggio della catena centrale; le tre catene esterne, lungo le quali il coperchio può scorrere, passano per le apposite coppie di anelli saldate lungo i bordi modanati della coppa e del coperchio e sono raccolte da un disco presumibilmente di epoca posteriore.

L'ornamentazione delle superfici è affidata a coppie di leoni affrontati; ciascuno di essi è racchiuso da un nastro scanalato a "V" che forma una cornice tondeggiante. Gli spazi rimanenti sono decorati con fogliette simmetriche (al di sotto delle cornici), un volatile riprodotto frontalmente ad ali spiegate (al di sopra) e, solo nel coperchio, numerosi pertugi triangolari.

Il turibolo del Museo Diocesano di Cortona appartiene a un gruppo di incensieri sferoidali che, all'interno del nutrito insieme di incensieri riferibili all'area toscana che comprende anche quello del Museo Nazionale del Bargello qui in mostra (Del Grosso 2012, *passim*), si caratterizza per un impianto decorativo giocato sulla successione di cornici circolari contenenti volute vegetali o figure araldicamente contrapposte. Le analogie nell'impiego delle immagini consentono di collegarlo significativamente al coperchio del turibolo proveniente da San Pietro a Calbi ora nel Museo del Duomo di Arezzo (ill. b) (Del Grosso 2012, p. 91, scheda 27.C), mentre la spigolosità e



a. Frammento di mosaico pavimentale dalla basilica di Santa Maria, Arezzo, colle di Pionta, oratorio di Santo Stefano

b. Turibolo. Arezzo, Museo Diocesano (dalla chiesa di San Pietro a Calbi)

c. Coppa di turibolo. Roma, Museo di Palazzo Venezia

una certa rigidezza delle fasce scanalate lo avvicina alla coppa del Museo di Palazzo Venezia a Roma, inv. PV 5230 (ill. c) (ivi, p. 89, scheda 26.B). Secondo la classificazione di Westermann-Angerhausen, il turibolo è riconducibile a una serie attribuibile a un'officina italiana attiva tra la fine del

XII e l'inizio del XIII secolo (Westermann-Angerhausen 2014, pp. 188-193, 485-489; serie II.N). In questa serie, per somiglianza con l'esemplare cortonese nell'impiego del motivo dei leoni affrontati, spiccano sei esemplari di collocazione ignota o conservati presso musei stranieri, dove non di rado



sono giunti attraverso il mercato antiquario (ivi, nn. II.N.1-6). La particolare scelta di organizzare la decorazione attorno a coppie di animali affrontati richiama lo schema delle cosiddette ruote, assai diffuse nell'arte tessile di ogni tempo e presenti con diffusione di esempi, anche locali, nella scultura e nelle decorazioni pavimentali a mosaico; valga, per quest'ultima, quella dell'antica cattedrale aretina sul colle

del Pionta, databile alla seconda metà dell'XI secolo, nella quale è ancora possibile rinvenire una coppia di fiere affrontata e a fauci spalancate racchiusa in una doppia cornice vegetale tondeggiante rinserrata, in alto e in basso, da fogliette trilobate (ill. a). Questa osservazione contribuisce ulteriormente a collegare l'attività dell'officina responsabile dell'incensiere al territorio dell'Italia centrale, con buona

probabilità toscano o prossimo all'area umbra, e ne segnala la costante capacità di appropriarsi e adattare per queste piccole opere motivi compositivi di ampia diffusione impiegati in opere differenti per tecnica e dimensioni.

Bibliografia: Maetzke 1992, p. 192; Capitanio 2007, p. 132; Del Grosso 2012, p. 92, scheda 28.C.

Andrea Del Grosso

29a-e. Cinque matrici per sigilli dall'Italia centrale

Incisore marchigiano (?)

29a. Sigillo del Comune di Matelica

XIII secolo

bronzo, Ø 44 mm

Iscrizione: +:S:COMMVNIS:MATHELICE

Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 455

Provenienza: Firenze, dalle collezioni di Francesco Vettori, Domenico Maria Manni, Marco Guastalla

Incisore romano (?)

29b. Sigillo del Comune di Castel Sant'Onesto

XIII secolo

bronzo, Ø 34 mm

iscrizione: /s:COMUNIS:CASTR. SCI:HESTI

Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 458

Provenienza: Firenze, dalla collezione di Marco Guastalla

Incisore umbro o romano

29c. Sigillo di Raniero Capocci, cardinale di Santa Maria in Cosmedin

1216-1220

bronzo, 47 × 31 mm

Iscrizione: + S:RAIN:S.MARIAECOSMIDDIA CA:

Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 1

Provenienza: Firenze, Archivio di Stato, dalle collezioni di Carlo Tommaso Strozzi e Tommaso Uguccioni Gherardi

Incisore umbro (?)

29d. Sigillo di Matteo, canonico di Spoleto

XIII secolo

bronzo, 38 × 24 mm

Iscrizione: SPBRIMATHECA/NONICISPOLET

Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 73

Provenienza: Firenze, Archivio di Stato

Incisore toscano (?)

29e. Sigillo dei consoli della società del popolo della terra di Cortona

XIII secolo

bronzo, Ø 32 mm

Iscrizione: + S:CO SOTIETATU PPLI TERRE COTONE

Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 504

Provenienza: Firenze, Galleria degli Uffizi

Le matrici per sigilli servono notoriamente a produrre impronte nella cera destinate ad autenticare documenti pubblici e scritture private (una panoramica generale in Bascapé 1978; Pastoureau 1981; Fabre 2001). Queste impronte contengono una combinazione di parole, simboli e immagini che può raggiungere concertazioni anche raffinate e complesse, tese a rendere riconoscibile (e inequivocabile) l'autorità che rilascia e certifica il documento. Dunque studiare un sigillo medievale (e non solo) significa mettere in relazione un sistema di saperi che spazia dalla diplomazia alla paleografia, dalla storia delle istituzioni all'araldica, e naturalmente alla storia dell'arte. Ma se pare riduttivo confinare questi oggetti davvero polisemici a una disciplina ipersettoriale come la sfragistica, lo è altrettanto che il sigillo è un manufatto davvero pluridisciplinare che permette di entrare nel vivo della civiltà medievale da molteplici punti di vista,

come emerge anche dalle più aggiornate prospettive di studio (per cui vedi, ad esempio: *Die Bildlichkeit* 2009; *Pourquoi les sceaux* 2011; *Medieval Coins* 2015; *Seals and their Context* 2015). Ma anche restando all'interno della storia dell'arte, e riconosciuta la peculiarità tipologica degli oggetti e dunque della loro tecnica esecutiva, non è scontato stabilire in quale comparto debbano stare.

Come tutte le matrici da stampa, anche quelle per sigilli sono ovviamente incise in negativo, in modo che il positivo ne sia l'impronta, permettendo una lettura chiara e completa delle iscrizioni che quasi sempre li corredano, e che servono a identificarne l'autorità che essi rappresentano (cfr. *Good Impressions* 2008). La matrice è quindi un'opera che produce un'altra opera, cui è affidata la trasmissione del suo contenuto: diremmo oggi che l'impronta è una sorta di multiplo, che ripropone il medesimo modello ma non è mai

rigorosamente identica a tutte le altre impronte. La matrice resta saldamente nelle mani dell'autorità, ma le impronte viaggiano insieme ai documenti e vivono in un certo senso di vita propria, favorendo la diffusione di forme e modelli. Il sigillo è pertanto uno strumento che diffonde immagini certo miniaturizzate, ma rese auliche e importanti proprio dalla natura e dalla funzione dell'opera. La matrice è così un prodotto di arte sontuaria e toreutica (fusione in bronzo da una forma finemente incisa) che può ritenersi imparentato con la miniatura ma anche con la scultura monumentale. Anche per questo è difficile stabilire la paternità anagrafica di una matrice, che è lavoro da miniaturisti e quindi tendenzialmente da orafi, ma molto spesso aggiornati sulla grande scultura in legno e pietra. In realtà non sappiamo quasi nulla delle botteghe medievali che producevano sigilli. Nel corso del Duecento si sa che a



Parigi e in Inghilterra c'erano veri specialisti del ramo. Ma il panorama resta molto incerto (cfr. Pastoureaux 1981, pp. 31-39): verosimile è che fossero soprattutto gli orafi a cimentarsi con questi lavori (tanto che alcuni dei più bei sigilli gotici senesi sono stati attribuiti al grande Guccio di Mannaia, peraltro ampiamente citato dai documenti come autore di matrici). Al tempo stesso non è agevole localizzare le officine, anche se è ragionevole immaginarne una distribuzione presso i grandi comuni e le corti più importanti.

Per stimolare una comparazione con la statuaria, all'insegna di un inesauribile concerto fra le arti, abbiamo scelto cinque matrici particolarmente suggestive per provenienza, cronologia e geografia. Tutte hanno degli appiccagnoli dorsali ad anello, e propongono le due tipologie che si alternano nel XIII secolo: quella a mandorla, o a navetta, e quella circolare. Tre di esse interpretano il tema della Madonna col Bambino in trono, che sembra voler citare una scultura lignea, con movenze decisamente moderne e quasi francesizzanti. Lo dichiara in prima battuta il sigillo di Raniero Capoccio (o Capocci), personaggio importante della curia papale (anche in una prospettiva umbro-marchigiana) e rettore del ducato di Spoleto dal 1220 a tutto il 1223. Fatto cardinale diacono di Santa Maria in Cosmedin da Innocenzo III nel 1216, non può essere che lui il proprietario di questo sigillo, perché non si conoscono altri Ranieri con quel titolo cardinalizio. Semmai va evidenziato che il titolo viene da lui conservato fino al 1250, anno della sua morte, lasciando quindi una forbice molto larga per la datazione del sigillo: che tuttavia la forte frontalità della Vergine induce a credere piuttosto precoce.

Rampollo di una potente famiglia originaria di Viterbo, e nato

presumibilmente fra il 1180 e il 1190, fu monaco cistercense, forse abate delle Tre Fontane a Roma; ma anche fine letterato, autore di testi poetici e politici. Notaio pontificio almeno dal 1215, si segnala presto per non comuni doti diplomatiche, messe a frutto su uno scenario internazionale (egli stesso ricorderà a Enrico III re d'Inghilterra di essere stato notaio per suo padre Giovanni), muovendosi con abilità soprattutto nei rapporti con i regni di Francia e di Inghilterra. Appoggiò in modo spesso energico, per non dire veemente, la politica di Gregorio IX prima e di Innocenzo IV poi contro l'imperatore Federico II di Svevia, maturando un forte radicalismo che lo conduce anche ad assumere iniziative militari, specie in Umbria e nelle Marche. Proprio Innocenzo IV lo nomina nel 1244 luogotenente papale nel Patrimonio di San Pietro in Tuscia, nel ducato di Spoleto e nella marca d'Ancona, e legato in Toscana. Merita ricordare che nel 1248 fu lui a caldeggiare la costituzione di una lega anti imperiale tra i comuni e i castelli di Camerino, Matelica, Tolentino, Cingoli, San Ginesio, Montemilone, Montecchio e Osimo.

Molto sensibile all'esperienza nuova degli ordini mendicanti, compose due inni in morte di san Francesco, appoggiando però soprattutto i domenicani, anche con la fondazione di Santa Maria in Gradi a Viterbo (del resto aveva conosciuto personalmente Domenico di Guzman nel 1219). Resta che le attenzioni maggiori vennero da lui riservate ai cistercensi, che beneficiarono di un suo intervento diretto, per esempio, nella riforma di San Martino al Cimino, affidata a monaci di Pontigny, e di San Salvatore a Settimo presso Firenze. Non per caso, morto nel 1250 a Lione dove si trovava allora la curia, fu sepolto a Cîteaux (ampia biografia in Kemp 1975).

Il percorso del Capoccio fornisce già un quadro di riferimento piuttosto stimolante per ragionare del suo orizzonte culturale anche in termini di cultura figurativa. Il sigillo fiorentino, che arriva al Bargello nel 1872, è strettamente imparentato con un'altra matrice dello stesso cardinale, conservata a Roma in Palazzo Venezia (cfr. Muzzi, Tomasello, Tori 1988, p. 10), che presenta tuttavia alcune varianti molto significative, a cominciare da una leggera inclinazione della testa della Vergine, che invece a Firenze si mantiene frontale pur con il Bambino di lato, in sintonia con l'assialità di una *Sedes Sapientiae* da cui sembra invece desumere espansione e inclinazione delle gambe, con pieghe centrali a V. Il trono si direbbe una sorta di faldistorio pieghevole, mentre l'incorniciatura della mandorla assume particolare significato, in quanto rappresenta l'embrione di quell'ambientazione architettonica, con figura in nicchia, che diventerà canonica nei sigilli cardinalizi di epoca pienamente gotica. Lo rileva Julian Gardner a proposito del sigillo romano (2011, p. 441), di cui sottolinea il tema mariano, molto caro alla spiritualità cistercense al di là del fatto che Raniero era titolare di una basilica dedicata appunto alla Vergine (in generale, sui sigilli cardinalizi duecenteschi, vedi Maleczek 2004 e 2013).

Sintomatico è che il medesimo impianto torni nel sigillo del canonico spoletino Matteo, di cui non sappiamo altro (ma è forse verosimile ambientarlo in cattedrale): questa volta la Madonna non è coronata, e siede su un trono più caratterizzato, di cui fanno parte due leoni rivolti araldicamente verso l'esterno. Manca inoltre l'incorniciatura pseudo-architettonica, sostituita da una semplice perlinatura. Come se si dovesse rispettare una sorta di gerarchia, per cui l'architettura identificava *ipso facto* un alto rango: ma qui è il trono a essere



molto più esuberante, mentre il disegno dell'effigie mariana, col Bambino sempre di lato e di profilo, è più incerto. Il valore aggiunto è rappresentato dalla figurina del committente genuflesso e orante, che entra nella fascia epigrafica facendovi la funzione di un elemento di spaziatura del testo. Probabile pertanto che la matrice di Matteo dipenda da un modello come quella del cardinale, e vada dunque collocata ancora nella prima metà del Duecento, come attestano i caratteri epigrafici.

La matrice di Cortona rappresenta invece un significativo cambio di passo, perché qui muta il formato e insieme il rapporto fra testo e immagine, che comporta un'epigrafia meno solenne e quasi monetaria. Stavolta la Madonna troneggiante non è definita da incorniciature, sicché il trono può espandersi orizzontalmente, appunto come in una Maestà lignea, tanto che il trono par quasi un letto. Il Bambino è sempre inciso di profilo a sinistra di chi guarda, in modo che stia a destra nell'impronta, e la Madre sembra ostentare un globo: ma questa volta è il drappeggio di veste e manto a essere meno lineare e più plastico pur derivando dagli stessi modelli, facendo così pensare a un dialogo con sculture più aggiornate in tal senso. Bisogna tuttavia rammentare che quanto vediamo è probabilmente una copia del XVIII secolo, nata in ambiente erudito, con qualche difetto di fusione. Il Bargello ne conserva un altro esemplare, pressoché identico (inv. 505). Una versione ulteriore di questa matrice (Torino, Musei Reali, Medagliere Reale) venne datata al 1261 da Domenico Promis (1870, pp. 49-51), perché in

quell'anno Cortona prendeva a godere di ampia autonomia dopo il dominio di Arezzo; ma Tonini (1879; 1883) rilevava che i consoli locali erano già citati nella prima metà del secolo. L'uso del termine *Terra* allude invece al fatto che Cortona non era ancora sede di diocesi. Stile e paleografia non contraddicono una datazione alla prima metà del XIII secolo: con una certa preferenza, a mio avviso, per il secondo quarto.

Nobilmente scultoreo e aggraziato è ancora il cavaliere di Castel Sant'Onesto, con lancia, banderuola e usbergo di maglia di ferro: guerriero tranquillo e passante, non preso dall'ardore della pugna, eppur appartenente a un'iconografia che trova riscontri in molti sigilli, soprattutto francesi, che datano già dal secolo precedente (cfr. Bony 2002), e sono caratteristici del lavoro che la sfragistica compie sulla figura umana in un processo di miniaturizzazione della scultura monumentale. Non del tutto chiara è l'origine di questa matrice, approdata al Bargello nel 1872 (Muzzi, Tomasello, Tori 1990, pp. 88-89), per cui si era pensato a una provenienza da Monte San Giusto (Macerata), sciogliendo appunto l'iscrizione in Giusto anziché Onesto. A voler restare nelle Marche, andrà osservato che esiste un borgo chiamato Castell'Onesto, verso Cagli, che non risulta tuttavia aver mai avuto una fisionomia da castello e da comune medievale. Caratteristiche invece convenienti al *Castrum Sancti Honesti* citato almeno dal 1124, i cui resti esistono ancora in località Marco Simone, nel comune di Guidonia Montecelio, a nord est di Roma: costruito e detenuto, guarda caso, dalla stessa casata Capocci

del cardinale Raniero (Coste 1999). Sembra dunque convincente spostare il sigillo dalle Marche al Lazio: ma non per questo esso risulta meno interessante nel riflettere forme scultoree in termini qui più grafici che plastici.

Il leone rampante e coronato di Matelica per la prima volta torna temporaneamente nella sua casa antica (in quella moderna, il Bargello, arriva nel 1871). In associazione a un albero stilizzato che sembra una palma (ma può essere un olivo), esibisce una forza plastica ispirata forse a un modello antico: ma affatto moderno è un dinamismo che fa pensare a un'insegna araldica, tanto che vedremmo bene questa belva dipinta su uno scudo. La matrice di Matelica si direbbe peraltro copia settecentesca fusa e ripassata con incisioni, tratta da un originale dell'avanzato XIII secolo (stando alla paleografia, ma direi anche stando al riscontro stilistico del leone).

Con varietà di accenti e di esiti qualitativi, e pur nella varietà dei committenti e dei destinatari, questi sigilli concorrono a provare che nell'Italia centrale, e nel corso del Duecento, era viva e praticata l'idea che il sigillo fosse una scultura in miniatura. E che alcune personalità di prestigio, come il cardinal Capoccio, potevano far da catalizzatori di questa traduzione, rilanciando modelli moderni con particolare autorevolezza.

Bibliografia: Manni 1739-1786, I, 1739, pp. 21-32; III, 1740, pp. 17-25; Tonini 1879, pp. 206-207; Tonini 1883; Bascapé 1978, pp. 50, 100; Muzzi, Tomasello, Tori 1988, pp. 10-11, 97; Muzzi, Tomasello, Tori 1990, pp. 22-23, 63, 88-89.

Fulvio Cervini



Bibliografia

1739-1786

D.M. Manni, *Osservazioni istoriche di D.M. M. Accademico fiorentino sopra I sigilli antichi de' secoli bassi*, 30 voll., Firenze 1739-1786.

1853

L. Pecori, *Storia della terra di San Gimignano*, Firenze 1853.

1870

D. Promis, *Sigilli italiani illustrati*, Torino 1870.

1887

G. Mazzatinti, *Note per la storia della città di Alba*, Alba 1887.

1879

P. Tonini, *Otto sigilli cortonesi del Museo Nazionale di Firenze*, in "Archivio Storico Italiano", IV, 1879, pp. 205-224.

ante 1892

Pietro Ferranti, *Memorie storiche della città di Amandola, ante 1892* (ed. Ripatrasone 1985, 2 voll.).

1896

E. Bertaux, *L'Esposizione di Orvieto e la storia delle arti*, in "Archivio Storico dell'Arte", s. II, a. II, 1896, pp. 405-426.

1897

X. Barbier de Montault, *Les émaux de Limoges à l'exposition d'Orvieto*, in «Bulletin de la société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze», XIX, aprile-giugno 1897, pp. 161-175.

1883

P. Tonini, *Otto sigilli cortonesi del Museo Nazionale di Firenze*, in "Giornale Araldico Genealogico", 1883, pp. 182 sgg.

1904

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, Milano 1904 (ed. 1939).

1913

Swarzenski, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils*, Stuttgart 1913.

1916

L. Venturi, *Opere di scultura nelle Marche*, in "L'Arte", 19, 1916, pp. 25-50.

1921

L. Chellini, *San Gimignano e dintorni*, Modena 1921.

1927

P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino 1927.

1928

G. Angelini-Rota, *Il Museo Civico di Spoleto. Catalogo illustrativo*, Spoleto 1928.

1929

C. Sandberg Vavalà, *La Croce italiana dipinta e l'iconografia della passione*, Verona 1929.

L. Serra *L'arte nelle Marche. Dalle origini cristiane alla fine del gotico*, Pesaro 1929.

1930

V. Mariani, *Sculture lignee in Abruzzo*, Roma 1930.

1931

L. Chellini, *Guida storico artistica di San Gimignano*, Firenze 1931.

1932

J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932.

B. Molajoli, *Un crocifisso duecentesco ligneo*, in "Rassegna marchigiana", X, 1932, pp. 87-89.

1933

G. Castelfranco, *La mostra del tesoro di Firenze sacra. Sculture toscane*, in "Bollettino d'arte", XXVII, 1933, pp. 264-284.

M.R. Gabbrielli, *Plastica lignea abruzzese*, in "Rassegna Marchigiana", XI, 1933, pp. 114-123.

1935

G. de Francovich, *Crocifissi metallici del secolo XII in Italia*, in "Rivista d'Arte", XVII (1935), pp. 1-31.

G. de Francovich, *L'origine du crucifix monumental sculpté et peint*, in "Revue de l'Art", LXVII, 1935, pp. 185-212.

N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Torino 1935 (ristampa anastatica con aggiunte e note di C. Caramellino, Casale Monferrato 1981).

1936

G. de Francovich, *Crocifissi lignei del secolo XII in Italia*, in "Bollettino d'Arte", XXIX, 1936, pp. 492-505.

B. Molajoli, P. Rotondi, L. Serra (a cura di), *Inventario degli oggetti d'arte in Italia, VIII, Provincie di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma 1936.

1937

G. de Francovich, *A Romanesque School of Wood Carvers in Central Italy*, in "The Art Bulletin", 19, 1937, pp. 5-57.

1937-1940

G. de Francovich, *Holzkrüzifixe des 13. Jahrhunderts in Italien*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", V (1937-1940), pp. 152-172.

1938

M. Mazzoni, *San Gimignano. Guida storico-artistica*, Firenze 1938.

1943

G. De Francovich, *Scultura medievale in legno*, Roma 1943.

1946

B. Molajoli, *Guida artistica di Fabriano*, (1946), ed. Fabriano 1968.

E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze 1949.

A. Terribili, *Amandola nei suoi sette secoli di storia e di vita cittadina, 1249-1949*, Roma 1949.

1950

F. Bologna, R. Causa, *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, 1950), Napoli 1950.

L. Mallé, *Antichi smalti cloisonnés e champlevés dei secoli XI-XIII in raccolte e musei del Piemonte*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", 4-5, 1950-1951, pp. 54-136.

1951

E. Carli, *Scultura lignea senese*, Milano 1951.

1953

Catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Bianco, Genova 1953.

1954

E. Arslan, *La scultura romanica*, in *Storia di Milano*, III, Milano 1954, pp. 530-531.

1956

F.Q., *Arezzo: una mostra di antiche sculture lignee*, in "Emporium", 1956, CXXIV, 744, p. 264-266.

1957

Mostra di sculture lignee medievali, a cura di F. De Maffei, Milano 1957.

1960

E. Carli, *La scultura lignea italiana*, Milano 1960.

1961

M. Lisner, *Der romanische Kruzifixus in S. Vincenzo a Torri bei Florenz*, in "Pantheon", XIX, 1961, pp. 195-203.

W. Sauerländer, *Art antique et sculpture autour de 1200*, in "Art de France", I, 1961, pp. 47-56.

1962

R. Haussherr, *Das Imervardkreuz und Der Volto Santo-Typ*, in "Zeitschrift für Kunstwissenschaft", XVI, 1962, 3-4, pp. 129-170.

L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte. Dalle origini al periodo romantico*, Torino 1962.

1963

G. Marchini, *Il tesoro del duomo di Prato*, Milano 1963.

1966

E. Carli, *La scultura lignea italiana*, Milano 1966.

W. Sauerländer, *Von Sens bis Strassburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Strassburger Querhausskulpturen*, Berlin 1966.

M. Viale Ferrero, *Ritratto di Casale*, Torino 1966.

1967

M.-M. Gauthier, *A Limoges Champlevé book-cover in the Gambier-Parry collection*, in "The Burlington Magazine", 109, 1967, pp. 151-157. N.G. Teodori, *Forze nel Medioevo*, Ascoli Piceno 1967.

1968

Museo di Villa Guinigi, Lucca. *La villa e le collezioni*, Lucca 1968.

1969

L. Mallé, *Smalti-Avori del Museo d'Arte Antica. Catalogo*, Torino 1969.

1970

W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, München 1970.

The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, vol. I, *The Exhibition*, a cura di K. Hoffmann; vol. II, *A Background Survey*, a cura di F. Deuchler, New York 1970.

1971

O. Demus, *Byzantine Art on the west*, New York 1971.

A. Peroni, *Il Crocifisso della Badessa Raingarda a Pavia e il problema dell'arte ottoniana in Italia*, in *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur. II*, a cura di V. Milošević, Mainz 1971, pp. 75-109. W. Sauerländer, *The Year 1200, A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, in "Art Bulletin", LIII, 1971, pp. 506-516.

1972

M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg-Paris 1972.

1973

M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento: studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Firenze 1973.

A. Legner, *Die Rinderherde des Renier von Huy, in Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, vol. II (Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs Schnütgen-Museum-Köln), Köln 1973, pp. 237-250.

Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti, restauri, catalogo della mostra (Urbino, 1973), Urbino 1973.

1974

A. Peroni, *La plastica in stucco nel S. Ambrogio di Milano. Arte ottoniana e romanica in*

Lombardia, in *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur. III. Vorträge* 1972, a cura di V. Milošević, Heidelberg 1974, pp. 59-119.

1975

Arte nell'Aretino. Recupero e restauri dal 1968 al 1974, L.G. Boccia, C. Corsi, A.M. Maetzel e A. Secchi, catalogo della mostra (Arezzo, 1974-1975), Firenze 1975.

N. Kemp, voce *Capocci, Raniero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma 1975, pp. 608-616.

M. Melzi, *Il restauro di un crocifisso*, in "Arte Cristiana", LXIII, 621, 1975, pp. 199-208.

Mostra didattica di un restauro, a cura di I.M. Botto, catalogo della mostra (Genova, 1975), Genova 1975 (con relazioni tecniche di A. Fedeli, pp. 11-55).

1977

P. Bloch, *Staufische Bronzen: die Bronze-kruzifixe*, in *Die Zeit der Stauer. Geschichte - Kunst - Kultur*, catalogo della mostra (Stuttgart, 1977), V, Stuttgart 1979, pp. 291-333.

G. Sgattoni, *Sculture lignee Aprutine*, in "La Voce Pretuziana", VI, 3, 1977, pp. 3-6.

1978

G.C. Bascapé, *Sigillografia. Il sigillo nella diplomazia, nel diritto, nella storia, nell'arte*, II, *Sigillografia ecclesiastica*, Milano 1978.

L. Gentili, L. Giacché, B. Ragni, B. Toscano, *L'Umbria. Manuali per il territorio. Spoleto*, Roma 1978.

1979

M. Boskovits, *Gli affreschi del Duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in "Paragone", 30, 1979, pp. 3-41.

1980

L. Grodecki, *Le "style 1200"*, in *Encyclopaedia Universalis, Supplément II*, Paris 1980, pp. 1337-1340.

M. Sensi, *Santuari terapeutici di frontiera nella montagna folignate*, in "Bollettino storico della città di Foligno", 4, 1980, pp. 84-119.

1981

C. Bertelli, P. Brambilla Barillon, A. Gallone (a cura di), *Il ciborio della basilica di Sant'Ambrogio in Milano*, Milano 1981.

M. Ferretti, *Rappresentazione dei Magi. Il gruppo ligneo di S. Stefano e Simone dei Crocifissi*, Bologna 1981.

Medioevo e produzione artistica di serie: smalti di Limoges e avori gotici in Campania, a cura di P. Giusti e P. Leone de Castris, catalogo della mostra (Napoli, 1981-1982), Firenze 1981.

M. Pastoureaux, *Les sceaux* (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 36), Turnhout 1981.

1982

I. Hueck, *L'oreficeria in Umbria dalla seconda metà del secolo XII alla fine del secolo XIII*, in *Francesco d'Assisi*, vol. 1 *Storia e arte*, a cura di R. Rusconi, catalogo della mostra (Assisi, 1982), Milano 1982, pp. 168-187.

1983

F. Bologna, *Madonna con il Bambino. Chiesa di San Giovanni Battista Castelli*, in *La Valle Siciliana o del Mavone*, Documenti dell'Abruzzo Teramano (DAT), I, I, Roma 1983a, pp. 300-304.

F. Bologna, *Santa Maria ad Ronzanum*, in *La Valle Siciliana o del Mavone*, Documenti dell'Abruzzo Teramano (DAT), I, I, Roma 1983b, pp. 147-234.

F. Buccolini, *La scultura medievale nell'ambiente camerte*, in *Studi Maceratesi. Camerino e il suo territorio fino al tramonto della signoria*, atti del convegno (Camerino, 1982), Macerata 1983, pp. 371-392.

A. Peroni, *Il Crocifisso di S. Savino ritrovato*, in P. Ceschi Lavagetto (a cura di), *Il Crocifisso di San Savino*, Parma 1983, pp. 11-38.

A. Peroni, *Elementi di continuità e innovazione nel romanico spoletino*, in *Il Ducato di Spoleto*, atti del IX Congresso internazionale di Studi sull'Alto medio Evo (Spoleto, 1982), II, Spoleto 1983, pp. 683-712.

1984

G. Benazzi, *La croce di Alberto nel Duomo di Spoleto*, in *Quando Spoleto era Romanica. Antologia per un Museo del Ducato*, catalogo della mostra (Spoleto, 1984), Spoleto 1984, pp. 61-73.

I.M. Botto, *Proposta di una lettura storico-critica del Museo di Sant'Agostino con schede delle opere esposte e notizie dei monumenti di provenienza*, in I.M. Botto (a cura di), *Museo di Sant'Agostino*, Genova 1984, pp. 29-210.

C. Di Fabio, *Scultura romanica a Genova*, Genova 1984.

F. Pertusi Pucci, *Due crocifissi tunicati inediti in territorio marchigiano*, in *Lucca, il Volto Santo e la civiltà medioevale*, atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 21-23 ottobre 1982), Lucca 1984, pp. 207-209.

1985-1986

F. Pertusi Pucci, *I Crocifissi tunicati di Force e di Amandola nell'ascolano. Osservazioni e ipotesi*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", s. III, VIII-IX, 1985-1986, pp. 365-398.

1986

A.A. Bittarelli, *Macerata e il suo territorio. La scultura e le arti minori*, Milano 1986.

A. Peroni, *L'oreficeria ottoniana in Lombardia e la testimonianza del crocifisso di proporzioni monumentali*, in *Milano e i milanesi prima del Mille (VIII-X secolo)*, Atti del X congresso internazionale di studi sull'alto

medioevo (Milano, 26-30 settembre 1983), Spoleto 1986, pp. 317-332.

Storia e cultura della strada in Valdelsa, a cura di R. Stopani, catalogo della mostra (Poggibonsi, San Gimignano, 1986), Poggibonsi 1986.

Tesori d'arte dei Musei Diocesani, a cura di P. Amato, catalogo della mostra (Roma, 1986-1987), Torino 1986.

1987

E. Carli, *Il museo d'arte sacra*, in E. Carli, J. Vichi Imberciadore (a cura di), *San Gimignano*, Milano 1987, pp. 51-53.

C. Di Fabio, *Geografia e forme della scultura in Liguria*, in AA.VV., *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 87-129.

M.-M. Gauthier, *Émaux méridionaux. Catalogue international de l'Œuvre de Limoges*, I, *L'époque romane*, Paris 1987.

Guida al Museo Diocesano, Jesi 1987.

J. Lorenzelli, *Soggetti e prototipi della scultura lignea in Europa*, in Lorenzelli, Lorenzelli, Veca 1987, pp. 60-248.

J. Lorenzelli, P. Lorenzelli, A. Veca (a cura di), *Custode dell'immagine. Scultura lignea europea XII-XV secolo*, Bergamo 1987.

E. Lunghi, *Il Museo della Cattedrale di San Rufino ad Assisi*, Assisi 1987.

M. Semff, *Zur drei romanischen Holzkreuzfixen aus dem Dom von Arezzo*, in "Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", XLI, 1987, pp. 16-27.

1988

G. Ieni, *Dall'Ecclesia maior al rifacimento del S. Marco. La vicenda delle cattedrali alessandrine fra l'ultimo terzo del XII e la prima metà del XIX secolo*, in C. Spantigati (a cura di), *La Cattedrale di Alessandria*, Alessandria 1988, pp. 7-48.

C.T. Little, *Avori milanesi del X secolo*, in C. Bertelli (a cura di), *La città del vescovo dai carolingi al Barbarossa*, Milano 1988, pp. 82-101.

A. Muzzi, B. Tomasello, A. Tori (a cura di), *Sigilli nel Museo Nazionale del Bargello*, I, *Ecclesiastici*, Firenze 1988.

C. Nordenfalk, *Milano e l'arte ottoniana: problemi di fondo sinora poco osservati*, in C. Bertelli (a cura di), *La città del vescovo dai carolingi al Barbarossa*, Milano 1988, pp. 102-123.

P. Torriti, *Il museo d'arte sacra*, in J. Vichi Imberciadore, P. Torriti, M. Torriti (a cura di), *La Collegiata di San Gimignano e il suo museo d'arte sacra*, Poggibonsi 1988, pp. 59-62.

Umbri e toscani tra Due e Trecento, a cura di L. Bellosi, catalogo della mostra (Torino, 1988), Torino 1988.

1989

A. Peroni, *Magdeburgo e Milano: precisazioni e questioni aperte sugli avori ottoniani*

milanesi e sul ciborio di Sant'Ambrogio, in *Der Magdeburger Dom: ottonische Gründung und staufischer Neubau*, a cura di E. Ulmann, atti del convegno (Magdeburg, 7-11 ottobre 1986), Leipzig 1989, pp. 82-87.

F. Todini, *La pittura umbra. Dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989.

P. Zampetti, *Pittura nelle Marche, I, dalle origini al primo rinascimento*, Firenze 1989.

1990

M. Collareta, A. Capitanio (a cura di), *Oreficeria sacra italiana. Museo nazionale del Bargello*, Firenze 1990.

A. Colombi Ferretti, *Anonimo (seconda metà sec. XII), Crocifisso*, in Stanzani 1990, pp. 306-312.

L'Evangelario di Novara. Legatura d'argento dorato e manoscritto Cl. 22653 del Musée de Cluny a Parigi, Novara 1990.

A. Muzzi, B. Tomasello, A. Tori (a cura di), *Sigilli nel Museo Nazionale del Bargello*, III, *Civili*, Firenze 1990.

A. Stanzani (a cura di), *Il restauro: intelligenza e progetto. Dalla ricostruzione ad oggi. Il decennio 1978-1988*, Bologna 1990.

1991

G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, a cura di L. Bellosi, Torino 1991.

W. Sauerländer, *Le cattedrali gotiche 1140-1260*, Milano 1991 (ed. or. *Le siècle des cathédrales 1140-1260*, Paris 1989).

1992

P. Bloch, *Romanische Bronzekreuzfixe*, Berlin 1992 (Bronzegeräte des Mittelalters, V).

A.M. Maetzke (a cura di), *Il Museo diocesano di Cortona*, Firenze 1992.

P. Zampetti, *Aspetti della pittura romanica nelle Marche*, in *Medioevo umbro marchigiano. Storia ed arte dal XI al XIV secolo*, atti del convegno (Sassoferrato, 1992), Fano 1992, pp. 51-73.

1993

M. Massa, *Le sculture lignee nell'età romana*, in Zampetti 1993, pp. 187-205.

P. Zampetti (a cura di), *Scultura nelle Marche. Dalle origini all'età contemporanea*, Firenze 1993.

1994

M. Armandi, *"Regnavit a ligno Deus": il Crocifisso tunicato di proporzioni monumentali*, in A.M. Maetzke (a cura di), *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, Cinisello Balsamo 1994, pp. 124-155.

M. Bagnoli, *The Brindisi Cross. Related Problems in Southern Italian sculpture*, in H. Beck, K. Hengevoss-Dürkop (a cura di), *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, 1. Text*, Frankfurt-am-Main 1994, pp. 689-697.

I.M. Botto (a cura di), *Museo di Sant'Agosti-*

no. Sculture lignee e dipinti su tavola, Bologna 1994.

S. Romano, *La pittura medievale nelle Marche*, in C. Bertelli (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, pp. 197-205.

1995

E. Lunghi, *Il Crocifisso di Giunta Pisano e l'icona del Maestro di San Francesco alla Porziuncola*, Santa Maria degli Angeli 1995. *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, a cura di C. Baracchini, catalogo della mostra (Lucca, 1995-1996) Firenze 1995.

G. Tigler, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia 1995.

D. Zinke (a cura di), *Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance. 1100-1530. Auswahlkatalog*, München 1995.

1996

M. Ferretti, *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 1996, 3, pp. 124-138.

Mater Christi. Altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino, a cura di A.M. Maetzke, catalogo della mostra (Arezzo, 1996), Cinisello Balsamo 1996.

Il Tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama, a cura di S. Pettenati e G. Romano, catalogo della mostra (Torino, 1996), Torino 1996.

1997

R. Böhmer, *Die Stuckfigur Karls des Grossen in Müstair*, in "Kunst + Architektur in der Schweiz", XLVIII, 1997, 4, pp. 62-65.

H.R. Sennhauser, *Früh- und hochmittelalterlicher Stuck in der Schweiz*, in "Kunst + Architektur in der Schweiz", XLVIII, 1997, 4, pp. 13-23.

1998

A. Antonelli, *Matelica. Museo Piersanti*, Bologna 1998.

E. Carli, *Arte in Abruzzo*, Milano 1998.

A. Iacobini, *Pittura. Dal 1000 al 1180: area mediterranea, ad vocem*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol IX, Roma 1998, p. 473.

J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien, 1, Romanik*, München 1998.

1999

J. Coste, *Il Castrum Sancti Honesti. Note per una definizione del suo territorio tra 1257-1259*, in Z. Mari, M.T. Petrara, M. Sperandio (a cura di), *Il Lazio tra Antichità e Medioevo*, Roma 1999, pp. 40-55.

La cultura lignea nelle alte valli del Potenza e dell'Esino. Sculture e arredi dal XII al XIX secolo, a cura di M. Giannatiempo López, catalogo della mostra (Matelica, 1999), Milano 1999.

C. Dolente, *La decorazione pittorica medievale della chiesa di San Giorgio all'Isola presso Montemonaco*, in "Studi Medievali e Moderni", 1999/2, pp. 249-285.

P. La Porta, *La Valdelsa senese*, in V. Baldacci (a cura di), *Il Chianti e la Valdelsa senese*, Milano 1999.

Libri di pietra. Mille anni della cattedrale di Ancona tra Oriente e Occidente, a cura di G. Morello, catalogo della mostra (Ancona, 1999), Milano 1999.

L. Mor, *Esposte a Montone le sculture lignee medievali della Deposizione Christi*, in "Bollettino d'Arte", LXXXIV, 108, 1999, pp. 107-117.

L. Mor, *Un maestro d'origine francese-pirenaica per il crocifisso di San Savino a Piacenza*, in "Bollettino Storico Piacentino", XCIV 1999, 1, pp. 3-21.

C. Tropea, *Sculture lignee in Abruzzo*, in *Abruzzo. Giubileo tra fede ed arte*, Lanciano 1999, pp. 121-149.

2000

E. Carli, *La scultura lignea*, in "Abruzzo", XXXVI-XXXVIII, 1998-2000, pp. 307-325.

La Croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI, a cura di B. Ullanich con la collaborazione di G. Curzi e B. Daprà, catalogo della mostra (Napoli, 2000) Napoli 2000.

Il Crocifisso di Camaggiore ritrovato (Musei Civici di Imola, Album, 3), Imola 2000.

G. Fattorini, *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, in "Prospettiva", 100, 2000, pp. 81-92.

E. Neri Lusanna, *Il Crocifisso di Camaggiore nel panorama scultoreo dell'età romanica*, in *Il Crocifisso di Camaggiore* 2000, pp. 41-55.

2001

R. Caterina Proto Pisani, *Il museo di arte sacra a Certaldo*, Firenze 2001.

A. Cherubini, *Arte medievale nella Vallesina. Una nuova lettura*, Ancona 2001.

Ezzelini signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II, a cura di C. Bertelli e C. Marcadella, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, 2001-2002), Milano 2001.

M. Fabre, *Sceau médiéval. Analyse d'une pratique culturelle*, Paris 2001.

G.M. Fachechi, *De lignamine laborato et depicto. Il problema critico della scultura lignea medievale nelle Marche*, Urbino 2001.

I. Sacco, *Due Crocifissi medievali nell'Anconetano*, in A. Iacobini, G.M. Fachechi (a cura di), *Legni Marchigiani, Schede e materiali dal XIII al XIX secolo*, Urbino 2001, pp. 15-20.

Sapori, C. Grisanti (a cura di), *Luoghi, opere, destini. Bruno Toscano, ricerche di Storia dell'arte (secoli XII-XV)*, Spoleto 2001.

C.B. Strehlke, *Pisa. Wood Sculpture*, in "The Burlington Magazine", CXLIII, 2001, 1174, pp. 54-56.

Un tesoro rivelato. Capolavori della collezione Carlo De Carlo, Firenze 2001.

2002

M. Andaloro, *Il Mosaico di Solsterno*, in G. Benazzi, G. Carbonara (a cura di), *La Cattedrale di Spoleto, storia, arte conservazione*, Milano 2002, pp. 213-219.

M. Beer, *Ottonische und frühsalische Monumentalskulptur. Entwicklung, Gestalt und Funktion von Holzbildwerken des 10. und frühen 11. Jahrhunderts*, in K.G. Beuckers, J. Cramer, M. Imhof (a cura di), *Die Ottonen. Kunst - Architektur - Geschichte*, Darmstadt 2002, pp. 129-152.

S. Boesch Gajano, L. Pani Ermini, B. Toscano (a cura di), *La basilica di San Gregorio Maggiore a Spoleto. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo 2002.

P. Bony, *Un siècle de sceaux figurés (1135-1235)*, Paris 2002.

M. Ciatti, C. Frosinini (a cura di), *L'immagine antica della Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore. Studi e restauro* (Problemi di conservazione e restauro, 11), Firenze 2002.

A.M. Maetzke, *I tre crocifissi medievali della Cattedrale di Arezzo*, in *La bellezza del sacro, sculture medievali policrome*, catalogo della mostra (Arezzo, 2002-2003), Firenze 2002, pp. 15-26.

A. Marchi, *Considerazioni su alcune pitture medievali nel territorio dei Sibillini*, in *Il Santuario dell'Ambro e l'area dei Sibillini*, a cura di G. Avarucci, atti del convegno (Santuario dell'Ambro, 2001), Ancona 2002, pp. 341-358.

F. Zuliani, *Il crocifisso del Meropolitan Museum di New York e il portale di Santa Giustina. Sulle tracce di una maestranza francese in viaggio*, in T. Franco, G. Valenzano, *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, Padova 2002, pp. 441-22.

2003

G. Albertini, *Cenni sulla scultura lignea in Abruzzo*, in U. Russo e E. Tiboni (a cura di), *L'Abruzzo nel Medioevo*, Pescara 2003, pp. 515-524.

L. Carletti, C. Giometti, *Medieval wood sculpture and its setting in architecture. Studies in some churches in and around Pisa*, in "Architectural history", 26, 2003, pp. 37-56.

E. Cioni, *Sigilli*, in E. Castelnovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo, II, Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Torino 2003, pp. 646-655.

G. Curzi, *Tra Saraceni e Lanzichenecchi. Crocifissi monumentali di età carolingia nella basilica di S. Pietro*, in "Arte Medievale", n.s., II, 2003, 2, pp. 15-28.

F. Fraticelli, *La pittura abruzzese dei secoli XII e XIII*, in U. Russo, E. Tiboni (a cura di), *L'Abruzzo nel Medioevo*, Pescara 2003, pp. 459-480.

A. Marchi, *Pittura medievale nell'ascolano e nel fermano*, in S. Papetti (a cura di), *Atlante dei beni culturali del territorio di Ascoli Piceno e di Fermo, Beni artistici. Pittura e scultura*, Cinisello Balsamo 2003, pp. 13-33.

P. Piva, *Marche romaniche*, Milano 2003.

G. Tamanti (a cura di), *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo, le storie dell'an-*

tico e del nuovo testamento, Napoli 2003.

G. Viroli, *Scultura dal Duecento al Novecento a Forlì*, Milano 2003.

2004

L'arte a Firenze nell'età di Dante. 1250-1300, a cura di A. Tartuferi e M. Scalini, catalogo della mostra (Firenze, 2004), Firenze, 2004.

M. Burrelli, *Ultimi interventi sui gruppi pisani*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 555-578.

A.R. Calderoni Masetti, *Oreficerie in area lombarda nei secoli XI e XII: continuità e innovazione*, in *Medioevo: arte lombarda*, a cura di A.C. Quintavalle, atti del convegno (Parma, 26-29 settembre 2001) Milano 2004, pp. 54-66.

Catalogne romane. Sculptures du Val de Boi, a cura di J. Camps i Sòria, X. Dectot, catalogo della mostra (Parigi, Barcellona, 2004-2005), Paris 2004.

F. Corsi Masi, *Scultura lignea antelamica nella Toscana di inizio Duecento*, in *Medioevo: arte lombarda*, a cura di A.C. Quintavalle, atti del convegno (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004, pp. 434-439.

La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma, a cura di G. Sapori e B. Toscano, atti del convegno e catalogo della mostra (Montone, 1999), Milano 2004.

G.M. Fachechi, *Arte "lombarda" e altre suggestioni nella scultura lignea "marchigiana"*, in *Medioevo: arte lombarda*, a cura di A.C. Quintavalle, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 26-29 settembre 2001) Milano 2004, pp. 457-467.

M. Ferretti, *Un frammento a Rimini*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 579-602.

P. Leone de Castris, *Le origini, dal XII al XIV secolo*, in *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, a cura di P. Venturoli, catalogo della mostra (Matera, 2004), Torino 2004, pp. 3-26.

G. Lutz, *Das Bild des Gekreuzigten im Wandel. Die sächsischen und westfälischen Kreuzfixe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Petersberg 2004.

W. Maleczek, *Die Siegel der Kardinäle Von den Anfängen bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts*, in "Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung", 112, 2004, 1-4, pp. 177-203.

L. Mor, *Osservazioni in margine ad alcune sculture poco note da gruppi lignei di Deposizione*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 637-676.

G. Sapori, B. Toscano, *Proposte per un ordinamento di materiali e problemi*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 15-63.

2005

M. Beer, *Triumphkreuze des Mittelalters: ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert; mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler*, Regensburg 2005.

M. Bernabò, *Una presenza costante: la mi-*

- niatura bizantina dall'età di Giustiniano alla riconquista paleologa di Costantinopoli (500-1300 ca.), in A. Putaturo Donati Murano, A. Perriccioli Saggese (a cura di), *La Miniatura in Italia. I, Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, Napoli 2005, pp. 23-34.
- Brera mai vista. "Alberto Sotio" a Spoleto sul finire del secolo XII, catalogo della mostra (Milano, 2005), Milano 2005.
- A. Fedeli, *Il restauro fra scienza e tradizione, l'evoluzione del gusto dal 1970 ad oggi, in L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, a cura di G.B. Fidanza, atti del convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), 2005, pp. 327-334.
- Kreuz und Kruzifix, *Zeichen und Bild*, catalogo della mostra (Freising, 2005), Lindenberg im Allgäu 2005.
- A. Monciatti, *Per il cosiddetto "Alberto Sotio" e la pittura a Spoleto intorno al 1200: tradizione, modelli e alterità culturale*, in *Brera mai vista* 2005.
- L. Mor, *Il Cristo tunicato di Sondalo*, in *Volto santo in Europa. Culto e immagini del crocifisso nel medioevo*, a cura di M.C. Ferrari e A. Meyer, atti del convegno internazionale di studi (Engelberg, 13-16 settembre 2000), Lucca 2005, pp. 337-343.
- K.Ch. Schüppel, *Silberne und Goldene Monumentalkruzifixe. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte*, Weimar 2005.
- 2006**
- F. Gangemi, *Santa Maria di Ponte. Studio su una pieve medievale in Valnerina*, Spoleto 2006.
- Iacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento, a cura di F. Bisogni ed E. Menestò, catalogo della mostra (Todi, 2006-2007), Milano 2006.
- In hoc signo. *Il tesoro delle croci*, a cura di P. Goi, catalogo della mostra (Pordenone, Portogruaro, 2006) Milano 2006.
- S. Lomartire, *Le stuc et le décor architectural: les stucs de Lomello et quelques autres fragments lombards du haut Moyen Age au XII^e siècle*, in *Stucs et décors de la fin de l'antiquité au Moyen âge (V^e-XII^e siècle)*, a cura di C. Sapin, atti del convegno internazionale (Poitiers, 16-19 settembre 2004), Turnhout 2006, pp. 307-324.
- A. Marchi, *Tracciato per una storia della scultura in legno nella Marca Picena tra Medioevo e Rinascimento*, in *Sacri legni* 2006, pp. 29-48.
- Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, a cura di A.C. Quintavalle, catalogo della mostra (Parma, 2006), Milano 2006.
- Il Museo Civico di Arte Antica di Torino. Opere scelte*, Torino 2006.
- A. Peroni, *L'altare portatile di san Geminiano patrono di Modena e le croci astili al di qua e al di là dell'Appennino. Temi e problemi storiografici dell'"ars sacra"*, in *Romanica* 2006, pp. 23-49.
- Romanica. Arte e liturgia nelle terre di San Geminiano e Matilde di Canossa*, a cura di A. Peroni, catalogo della mostra (Modena, 2006-2007), Modena 2006.
- Sacri legni. Sculture da Fabriano e dalla Marca Picena*, a cura di P. Di Girolami, A. Marchi, B. Montevecchi e M. Papetti, catalogo della mostra (Montalto Marche, 2006), Firenze 2006.
- G. Tigler, *Toscana romanica*, Milano 2006.
- La Valle dei Tesori. Capolavori allo specchio*, a cura di R. Caterina Proto Pisani, catalogo della mostra (Castelfiorentino, Certaldo e altre, 2006), Firenze 2006.
- 2007**
- A. Agostino, M. Aceto, S. Lomartire, *Indagini tramite fluorescenza a raggi X su alcune croci astili romaniche italiane*, in "Taccuini d'arte", 2, 2007, pp. 115-126.
- A. Capitanio, *Le oreficerie sacre*, in P. Bruschetti, M.G. Vaccari (a cura di), *Museo Diocesano*, Cortona 2007, pp. 123-136.
- S. Biocco, A. Bufali, *Dei ad decorem: inventario di tutti li beni stabbili spettanti alla perinsigne collegiata di S. Maria della città di Matelica fatto li 31 gennaio 1767*, Matelica 2007.
- G. Curzi, *Arredi lignei medievali. L'Abruzzo e l'Italia centromeridionale. Secoli XII-XIII*, Cinisello Balsamo 2007.
- D. Flüher-Kreis (a cura di), *Die Holzskulpturen des Mittelalters: Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, 2 voll., Zürich 2007.
- A. Guerrini, *Dietro il crocifisso romanico. Analisi e restauri storici*, in A. Casagrande (a cura di), *Arte e Carte nella Diocesi di Casale* (Provincia di Alessandria, i Tesori delle sue Diocesi, 3), Alessandria 2007, pp. 200-205.
- T. Kunz, *Skulptur um 1200. Das Kölner Atelier der Viklau-Madonna auf Gotland und der ästhetische Wandel in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts*, Petersberg 2007.
- A. Peroni, *Il Crocifisso monumentale del Sant'Evasio di Casale. Per una nuova lettura*, in A. Casagrande (a cura di), *Arte e Carte nella Diocesi di Casale* (Provincia di Alessandria, i Tesori delle sue Diocesi, 3), Alessandria 2007, pp. 174-199.
- D. Pescarmona, *Aggiornamenti sul crocifisso ligneo romanico di Gravedona (e una nota su quello di Sondalo)*, in "Arte cristiana", XCIV, 2006, 837, pp. 447-454.
- B. Toscano, *Bisanzio a Spoleto?, in Ravenna e Spoleto. I rapporti tra due metropoli*, atti del convegno (Spoleto, 2005), a cura di M. Tagliaferri, in "Ravennatensia", Imola 2007, pp. 153-192.
- 2008**
- N. Adams, J. Cherry, J. Robinson (a cura di), *Good Impressions: Image and Authority in Medieval Seals*, London 2008.
- S. Ballini, *Antichi legni narranti: il Deposito del Museo Diocesano di Jesi, in L'Abbazia di S. Elena nella valle dell'Esino. Storia, arte e architettura*, a cura di M. Paraventi, atti del convegno di studi (Serra San Quirico, 27 maggio 2006), Jesi 2008, pp. 337-369.
- F. Cervini, *Di alcuni crocifissi "trionfali" del secolo XII nell'Italia settentrionale*, in "Arte Medievale", n.s., 7, 1, 2008, pp. 9-32.
- G. Curzi, *Dall'alto Medioevo all'età angioina, in Abruzzo. Terra di meraviglie della natura e della civiltà*, Firenze 2008, pp. 177-201.
- A. Del Grosso, *Il Crocifisso Romanico di Abbazia San Salvatore. Restauro e precisazioni critiche* (Quaderni della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico di Siena e Grosseto, 9), Asciano 2008.
- 2009**
- V. Ascani, *Il Crocifisso tunicato di Rocca Soraggio e la diffusione dell'iconografia del Volto Santo di Lucca nella Toscana del Duecento*, in *Il Volto Santo di Rocca Soraggio. Storia e restauro*, Lucca 2009, pp. 9-18.
- L. Bellosi (a cura di), *La Collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV, II*, Firenze 2009.
- F. Bologna, *Le arti nel monastero e nel territorio di Sant'Angelo d'Ocre*, in C. Savastano (a cura di), *Sant'Angelo d'Ocre*, Castelli 2009, pp. 184-209.
- F. Pozzi, *Documenti sulla collegiata di San Gimignano*, in A. Bagnoli (a cura di), *La collegiata di San Gimignano. L'architettura, i cicli pittorici e i loro restauri*, Siena 2009, pp. 489-506.
- M. Späth (a cura di), *Die Bildlichkeit Korporativer Siegel im Mittelalter. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, Köln-Weimar-Wien 2009.
- 2009-2010**
- D. Gaborit-Chopin, *Les reliures limousines vers 1200. Originaux et copies*, in "Cahiers Archéologiques", 53, 2009-2010, pp. 89-110.
- 2010**
- Antiche Madonne d'Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medioevali dal Castello dell'Aquila*, a cura di L. Arbace, catalogo della mostra (Trento, 2010-2011), Torino 2010.
- L. Arbace, *S.O.S. Arte dall'Abruzzo. Per non dimenticare*, in *S.O.S. Arte dall'Abruzzo* 2010, pp. 151-157.
- F. Cervini, *Statuaria lignea*, in M. Collareta, P. Refice (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo*, Firenze 2010, pp. 111-126.
- Il Cristo di Petrognano. Un capolavoro della scultura lignea medievale sulla via Francigena*, a cura di R. Stopani e F. Vanni, atti del convegno (Certaldo, 22 maggio 2010) "Destrata francigena", XVIII/1, 2010.
- M. Corgnati, *L'arte dello stucco in Europa. Dalla tarda antichità all'età gotica*, Perugia 2010.
- G. Curzi, *Intagliatori e scultori del legno in*

età normannosveva, in *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010, pp. 15-21.

A. Del Grosso, *Croci processionali toscane. Il tipo a bracci patenti nel Medioevo*, Poggio a Caiano 2010.

C. Di Fabio, "In petra" e "in ligno". Pluralità di competenze e osmosi di stile nei cantieri francesi del primo Duecento; il crocifisso detto "Saint-Sauve" della cattedrale di Amiens, in *Medioevo: le officine*, a cura di A.C. Quintavalle, atti del convegno (Parma, 22-27 settembre 2009) Milano 2010, pp. 312-328.

A. Petrongolo, *L'Abbazia di Santa Maria di Monteplano*, in *Cantieri e maestranze nell'Italia medievale*, a cura di M.C. Somma, atti del convegno di studio (Chieti, San Salvo, 16-18 maggio 2008), Spoleto 2010 pp. 531-539.

S.O.S. Arte dall'Abruzzo. Una mostra per non dimenticare, a cura di F.L. Porcaroli, catalogo della mostra (Roma, 2010), Roma 2010.

G. Tigler, *Il Maestro del Crocifisso di Camaiore e la scultura lignea dell'antica diocesi di Lucca nella prima metà del XIV secolo. Repertorio di crocifissi databili tra il 1250 e il 1350*, in L. Mor, G. Tigler, *Un crocifisso del Trecento lucchese: attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, Torino 2010, pp. 53-100.

A. Tomei, *Dell'Alto Medioevo al Duecento*, in S. Paone, A. Tomei, *La pittura medievale nell'Abruzzo aquilano*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 11-33.

M. Vittorini, *Le effigi della Madonna con il Bambino: iconografia e devozione*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo*, pp. 30-40.

2011

F. Cervini, *Legni romanici in Toscana. Alcune riflessioni intorno ai crocifissi monumentali*, in "Studi Medievali e Moderni", XV, 29, 2011, pp. 137-150.

M.-M. Gauthier, D. Gaborit Chopin, E. Antoine, *Corpus des émaux méridionaux*, II, *L'apogée 1190-1215*, Paris 2011, con CD.

F. Crivello, *Il progetto Memip: ricerche in corso e prospettive*, in "Palazzo Madama. Studi e notizie", a. II, 1 (2010), 2011, pp. 190-197.

G. Curzi, *La diffusione delle Sedes Sapientiae. Questioni cronologiche tra Toscana, Umbria, Lazio ed Abruzzo nei secoli XII e XIII*, in "Studi Medievali e Moderni", *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, a cura di G. Curzi e A. Tomei, atti del convegno (Chieti, 2009), XV, 1-2, 2011, pp. 19-44.

G. Curzi, *Intagliatori e scultori del legno in età normannosveva*, in *La sapienza risplende* 2011, pp. 15-21.

C. Di Fabio, *Scultura lignea medievale a Genova e in area genovese. Appunti per un bilancio e nuove riflessioni*, in *Abruzzo un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, a cura di G. Curzi e A. Tomei, con la collaborazione di C. D'Alberto, V. Gambi, S. Paone, in "Studi Medievali e Moderni", XV (2011), 1-2, pp. 115-136.

J. Gardner, *The Architecture of Cardinals' Seals c. 1244-1304*, in *Pourquoi les sceaux?*, pp. 438-450.

F. Malaguzzi, *Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Legature*, Savigliano (Cuneo) 2011.

Palazzo Madama. Guida, a cura di E. Pagella, Torino 2011.

E. Neri Lusanna, *Oltre il rilievo: il colore nel Cristo ligneo duecentesco di San Giovanni Forcivitas a Pistoia*, in W. Angelelli, F. Pomarici, *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, Roma 2011, pp. 357-366.

Pourquoi les sceaux? La sigillographie, nouvel enjeu de l'histoire de l'art, a cura di M. Gil e J.-L. Chassel, atti del convegno (Lille, 23-25 ottobre 2008), Lille 2011.

La sapienza risplende. Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento, a cura di L. Arbace, catalogo della mostra (Rimini, 2011), Torino 2011.

M. Vittorini, *Le effigi della Madonna con il Bambino: iconografia e devozione*, in *La sapienza risplende* 2011, pp. 30-40.

2012

C. Cerretelli, *Musei diocesani di Prato. Il museo dell'Opera del Duomo di Prato*, Prato 2012.

Dal visibile all'indicibile. Crocifissi ed esperienza mistica in Angela da Foligno, a cura di M. Bassetti e B. Toscano, catalogo della mostra (Foligno, 2012-2013), Spoleto 2012.

F. Girelli, *Il Christus triumphans del Museo di Sant'Agostino di Genova. Lo stato e le prospettive degli studi su una scultura lignea del XII secolo*, tesi di laurea triennale, relatore C. Di Fabio, Università degli Studi di Genova, a.a. 2011-2012.

Mater amabilis. Madonne medievali della Diocesi di Arezzo, Cortona e Sansepolcro, a cura di S. Nocentini e P. Refice, catalogo della mostra (Sansepolcro, 2012) Firenze 2012.

A. Monciatti, *Le croci dipinte di area lucchese: modelli e tipi figurali*, in C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf (a cura di), *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, Firenze 2012, pp. 163-173.

S. Nocentini, *La Madonna di Prete Martino. Una partenza senza ritorno: da Sansepolcro a Berlino*, in *Mater amabilis* 2012, pp. 19-28.

A. Peroni, *Effigi di culto inoreficeria: precedenti e paralleli delle croci dipinte su tavola del secolo XII*, in C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf (a cura di), *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, Firenze 2012, pp. 91-106.

S. Romano, "Alberto So", *il gruppo di opere, e una Croce quasi sconosciuta*, in C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf (a cura di), *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, Firenze 2012, pp. 175-182.

P. Piva, *Il Romanico nelle Marche*, a cura di C. Cerioni, Milano 2012.

2013

F. Cervini, *Una Toscana europea. La scultura lignea prima di Nicola Pisano*, in M. Collareta (a cura di), *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, Firenze 2013, pp. 171-188.

Il Cristo di San Vincenzo a Torri, in "De Strata Francigena", XII, 2013, 2.

S. D'Ovidio, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli 2013.

G.M. Fachechi, C. Giometti, *Dal complesso al frammento, dal testo al contesto. A proposito di opere d'arte umbro-marchigiane dei secoli XI-XIII*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, atti del convegno (Perugia, 13-14 giugno 2012), Perugia 2013, pp. 297-316.

F. Gandolfo, G. Muollo, *Arte medievale in Irpinia*, Roma 2013.

E. Lunghi, *Considerazioni e ipotesi sulle sculture lignee nelle chiese dell'Umbria tra XII e XIII secolo*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, atti del convegno (Perugia, 13-14 giugno 2012), Perugia 2013, pp. 203-212.

W. Maleczek, *Kardinalssiegel und andere Abbildungen von Kardinälen während des 13. Jahrhunderts*, in J. Dendorfer, R. Lützelshwab (a cura di), *Die Kardinäle des Mittelalters und der frühen Renaissance*, Firenze 2013, pp. 229-264.

G. Mandolini, *La beata Mattia. Il suo monastero, la sua gente*, Matelica 2013.

L. Mor, *Sedes Sapientiae. A study of a thirteenth century Umbror-Abruzzese wooden sculpture*, Biella 2013.

E. Neri Lusanna, *Le officine della scultura in Umbria: Binello, Rodolfo e gli altri*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, atti del convegno (Perugia, 13-14 giugno 2012), Perugia 2013, pp. 83-112.

M. Santanicchia, *L'antependium di Città di Castello e l'oreficeria sacra in Umbria in età romanica*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, atti del convegno (Perugia, 13-14 giugno 2012), Perugia 2013, pp. 183-202.

G. Utari, *Una ricognizione sulla suppellettile liturgica. I pontili, le croci*, in *Umbria e Marche in età romanica, arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, a cura di E. Neri Lusanna, Todi 2013, pp. 171-182.

2014

M. Arduino, *Francos. La storia da riscrivere. Racconto breve delle mie ricerche per il riesame delle origini e della storia dei franchi e di Carlomagno*, Treia (Macerata) 2014.

Il Crocifisso di Cividale e la scultura lignea nel patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II (secoli XII-XIII), a cura di L. Mor, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, 2014), Torino 2014.

G. Curzi, *Origine e diffusione delle Madonne*

in maestà in Italia centromeridionale: il caso di Alatri tra Lazio e Campania, in *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di P. Leone de Castris, atti del convegno (Napoli, 4-5 novembre 2011), Napoli 2014, pp. 24-36.

Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento, a cura di V. Sgarbi, G. Donnini, S. Papetti, catalogo della mostra (Fabriano, 2014), Firenze 2014.

A. Delpriori, *Il san Nicola di Monticchio e i tabernacoli monumentali come pale d'altare. Considerazioni sulla pittura e sulla scultura del Trecento tra Spoleto e l'Aquila*, in C. Pasqualetti, *La via degli Abruzzi e le arti nel Medioevo (Secc. XIII-XV)*, L'Aquila 2014, pp. 59-74.

B. Ferrero, *Facino Cane e le reliquie di sant'Evasio*, in B. Del Bo, A.A. Settia (a cura di), *Facino Cane. Predone, condottiero e politico*, Milano 2014, pp. 64-91.

P. Leone de Castris, *Sulle più antiche Madonne in legno campane*, in *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di P. Leone de Castris, atti del convegno (Napoli, 4-5 novembre 2011), Napoli 2014, pp. 9-23.

S. Petrelli, *Numana dalle origini al medioevo*, Tricase (Lecce) 2014.

H. Westermann-Angerhausen, *Mittelalterliche Weihrauchfässer von 800 bis 1500*, Petersberg 2014.

2014-2015

G. Rogina, *Il Crocifisso romanico in bronzo del Museo Civico d'Arte Antica di Torino*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a.a. 2014-2015.

2015

L'arte di Francesco, capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo, a cura di A. Tartuferi, catalogo della mostra (Firenze, 2015), Firenze 2015.

A. Delpriori, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015.

D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne 1250-1320, a cura di M.-L. Marguerite, X. Dectot, catalogo della mostra (Lens, 2015), Lens, Gand 2015.

V. Garibaldi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo. Catalogo Generale I*, Perugia 2015.

Ph.R. Schofield (a cura di), *Seals and their Context in the Middle Ages*, Oxford-Philadelphia 2015.

S. Solway (a cura di), *Medieval Coins and Seals. Constructing Identity, Signifying Power*, Turnhout 2015.

2016

M. Bollati, *Francesco e la croce di S. Damiano*, Milano 2016.

R. Casciaro, *Scultura lignea del Quattrocento in Italia: una mappa*, in "Fece di scultura di legname e colori", a cura di A. Bellandi, catalogo della mostra (Firenze, 2016), Firenze 2016, pp. 103-112.

F. Crivello, *Tracce di un'identità artistica milanese nell'alto medioevo*, in I. Foletti, I. Quadri, M. Rossi (a cura di), *Milano allo specchio: da Costantino al Barbarossa l'autopercezione di una capitale*, Roma 2016, pp. 111-130.

A. Del Grosso, *Le arti del metallo in area matildica tra XI e XII secolo*, in *Matilde di Canossa e il suo tempo*, atti del XXI Congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo in occasione del IX centenario della morte (1115-2015) (San Benedetto Po, Revere, Mantova, Quattro Castella, 20-24 ottobre 2015), Spoleto 2016, pp. 747-770.

I. Foletti, *Il ciborio di Sant'Ambrogio tra passato (e futuro): un monumento perno nella ricezione e nella costruzione dell'identità figurativa milanese*, in I. Foletti, I. Quadri, M. Rossi (a cura di), *Milano allo specchio: da Costantino al Barbarossa l'autopercezione di una capitale*, Roma 2016, pp. 81-110.

Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci, a cura di L.

Pessa, catalogo della mostra (Genova, 2016), Genova 2016.

Jerusalem 1000-1400, every people under heaven, a cura di B. Drake Boehm, M. Holcomb, catalogo della mostra (New York, 2016), New York 2016.

S. Lomartire (a cura di), *Il Crocifisso ottoniano di Vercelli: indagini tecnologiche, diagnostica, restauri*, Vercelli 2016.

E. Lunghi, *Da Porziano ad Assisi, il Crocifisso Romanico della chiesa inferiore*, in "San Francesco", marzo 2016, pp. 54-55.

Restituzioni 2016. Tesori d'arte restaurati. Diciassettesima edizione, a cura di C. Bertelli e G. Bonsanti, catalogo della mostra (Milano, 2016), Venezia 2016.

E. Zappasodi, *La croce dipinta in Umbria al tempo di Giunta e di Giotto, tra eleganze dolorose e coinvolgimento emotivo*, in *Francesco e la croce dipinta*, a cura di M. Pierini, catalogo della mostra (Perugia, 2016-2017), Cinisello Balsamo 2016 pp. 69-101.

2017

M. Boscolo Marchi, *Nuove considerazioni per il Crocifisso romanico di Bassano del Grappa*, in *Il Crocifisso di Araceli. Dalle Prealpi a Vicenza. Itinerari di scultura lignea medievale*, a cura di L. Mor e C. Rigoni, catalogo della mostra (Vicenza, 2017) Venezia 2017, pp. 41-53.

B. Chiesi, recensione a *D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne 1250-1320*, in "Contesti d'arte", 1, 2017, pp. 237-242.

C. Di Fabio, *La Vierge en majesté di Santa Margherita Ligure alle origini di Benedetto Antelami sculptor*, in S. Bianchi, G. Rossini (a cura di), *Santa Margherita Ligure. Documenti di storia e di arte*, Genova 2017, pp. 99-103.

G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano 2017 (I ed. 1959).

Sisma, un anno dopo. Un dialogo con Alessandro Delpriori, a cura di L. Gabrielli e A. Galli, in "Studi trentini", 96, 2017, 2, pp. 303-313.

Referenze fotografiche

Diocesi di Arezzo-Cortona-Sansepolcro
Diocesi di Casale Monferrato
Archivio personale di Fulvio Cervini
Claudio Ciabochi
Archivio personale di Alessandro Delpriori
Fabriano, Pinacoteca civica
Archivio personale di Luca Forconi
Riccardo Garzarelli
Genova, Museo di Sant'Agostino
Diocesi di Jesi
Adriano Maffei
Giovanni Martellucci
Milano, Pinacoteca di Brera
Roma, Biblioteca Vallicelliana
Arcidiocesi di Siena-Colle Val d'Elsa-Montalcino
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio
per le province di Alessandria Asti e Cuneo
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio
per le province di Biella, Novara, Verbano-Cusio-Ossola e Vercelli
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio
per le province di Ravenna, Forlì-Cesena e Rimini
Torino, Palazzo Madama-Museo civico d'arte antica



Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
fax 02 453 951 51
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da Intergrafica Verona S.r.l., Verona
Finito di stampare nel mese di agosto 2018