



**Studi Medievali e Moderni**

Anno XV, 1-2/2011

**ABRUZZO:  
UN LABORATORIO DI RICERCA  
SULLA SCULTURA LIGNEA**

*a cura di*

Gaetano Curzi e Alessandro Tomei

*con la collaborazione di*

Claudia D'Alberto, Valeria Gambi, Stefania Paone

CLAUDIA D'ALBERTO

IL CROCIFISSO PARLANTE DI SANTA BRIGIDA DI SVEZIA  
NELLA BASILICA DI SAN PAOLO FUORI LE MURA E I CROCIFISSI  
REPLICATI, COPIATI E RIPRODOTTI A ROMA AL TEMPO DEL  
PAPATO AVIGNONESE.

Scampato all'incendio del 1823, il crocifisso ligneo della basilica di San Paolo fuori le mura (fig. 1), mutilo delle mani e con i piedi danneggiati, deve la salvezza al fatto di esser stato sistemato un secolo prima del tragico evento – correva l'anno giubilare 1725 – nella cappella aperta in suo onore lungo il braccio destro del transetto, cappella oggi dedicata al Santissimo Sacramento. Qui è coinvolto in una sorta di sacra rappresentazione ispirata alla sua storia devozionale secondo cui avrebbe parlato a santa Brigida di Svezia. Entro la prima delle quattro nicchie sul lato sinistro della cappella, infatti, fu collocata la statua della santa, scolpita da Stefano Maderno agli inizi del XVII secolo, rivolta in atteggiamento estatico verso il miracoloso simulacro. La memoria della sistemazione settecentesca del crocifisso è affidata ad un'epigrafe trascritta prima da Nicolai e poi da Forcella<sup>1</sup>, in cui si ricorda anche la provenienza da un altare eretto nel 1594 per volontà di papa Clemente VIII e situato fra l'altar maggiore e l'abside lungo il lato occidentale del muro di divisione del transetto<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> N. M. NICOLAI, *Della basilica di S. Paolo*, Roma, stamperia De Romanis, 1815, p. 262; V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma, Tip. delle scienze matematiche e fisiche, 1869-1884, p. 21, n. 39: INSIGNEM HANC CRUCIFIXI IMAGINEM EX ALTARI. IN QUOD AN. MDXCIV. EX ALIO TRANSLATA FUERAT IN NOVUM HOC SACELLUM BENEDICTI XIII. P. M. INTERVENTU. ABBAS ET MONACHI SOLEMNIORI POMPA DEDUXERUNT AN. IUB. MDCCXXV. VI. COLLOCARUNT EOD. AN. XIV. KAL. IUNY.

<sup>2</sup> Circa i principali spostamenti e sistemazioni che hanno interessato il crocifisso a partire dalla fine del XVI secolo v. da ultimo N. M. CAMERLENGHI, *The life of the Basilica of San Paolo fuori le Mura in Rome: architectural renovations from the ninth to the nineteenth centuries. A dissertation presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the degree of doctor of philisophy*, Princeton, NJ, Princeton University, 2007, pp. 167-178.

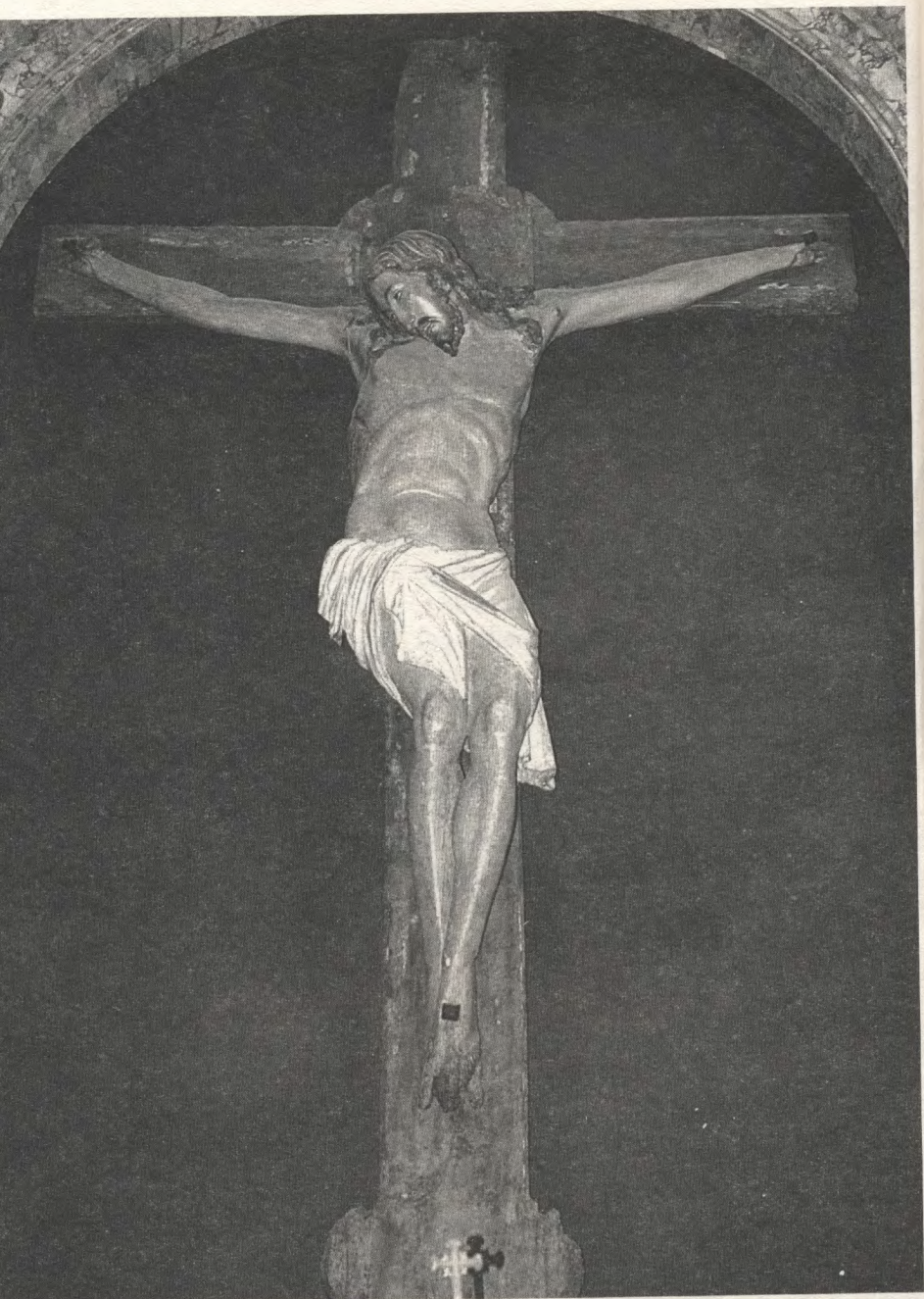


Fig. 1: Roma, San Paolo fuori le mura, Crocifisso.

SMM 1-2/2011

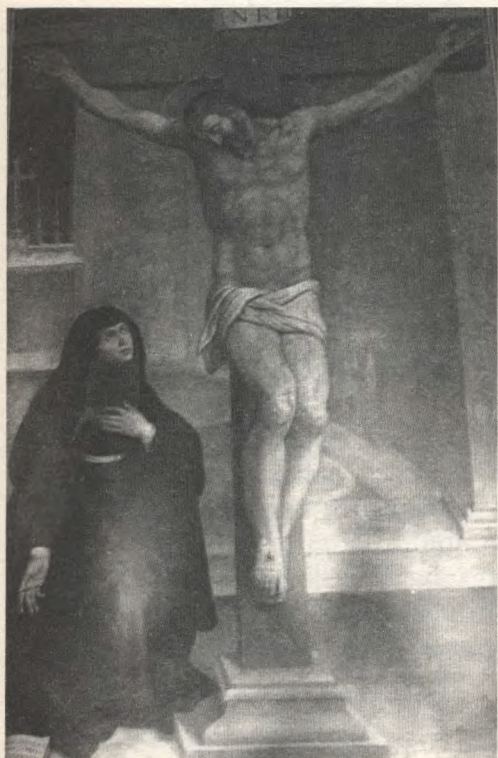


Fig. 2: Roma, San Paolo fuori le mura, Pinacoteca, Giuseppe Ghezzi (attr.), Miracolo del crocifisso "parlante" di Santa Brigida.

Le più antiche informazioni circa l'ubicazione del Cristo ligneo sono tramandate invece da Onofrio Panvinio<sup>7</sup> che nel suo scritto sulle sette basiliche

È plausibile supporre che intorno ai primi decenni del Seicento sia stata elaborata la messa in scena della *locutio* prodigiosa se in base alla testimonianza di Giovanni Baglione<sup>3</sup> (1639) a «man dritta» dell'altare del Crocifisso allestito da Clemente VIII, stava quello dedicato alla Santa Brigida del Maderno, ipotesi confermata anche da Pietro Martire Felini<sup>4</sup> che già nel 1610 vedeva «la figura di marmo di essa Santa che mira nel crocifisso». Tale episodio edificante, d'altronde, era commemorato pure da una tela del Cigoli risalente al 1609 e oggi nota soltanto attraverso una copia tardoseicentesca attribuita a Giuseppe Ghezzi e conservata nella pinacoteca del monastero<sup>5</sup> (fig. 2). Sulla base di un'incisione di Giovanni Maggi del 1618, la critica<sup>6</sup> ha ipotizzato che l'originale dovesse trovarsi nell'attuale cappella di San Lorenzo.

<sup>3</sup> G. BAGLIONE, *Le nove chiese di Roma*, a cura di L. Barroero, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990, p. 78 (I ediz. Roma, per Andrea Fei, 1639).

<sup>4</sup> P. MARTIRE FELINI, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma*, Roma, per Bartolomeo Zannetti, 1610, p. 17 (ed. an., Roma, Montimer, 1995).

<sup>5</sup> Sul libro posto ai piedi di Santa Brigida campeggia una scritta interessante «INCLINA FACIEM TV SUPER SERVAM TUAM SUAM ME FACI [...] MISERICORDIA TUA DNE», interessante perché, come si avrà modo di analizzare, il crocifisso è caratterizzato da un punto di vista compositivo dalla testa incassata fra gli omeri. Non si ha nessun elemento per stabilire se tale specificità sia legata al culto della *locutio* prodigiosa.

<sup>6</sup> A. MATTEOLI, *Ludovico Cardi Cigoli pittore e architetto: fonti biografiche, catalogo delle opere, documenti, bibliografia, indici analitici*, Pisa, Giardini, 1980, pp. 184-187, ID., *La Santa Brigida e il tema della Crocifissione nel Cigoli*, in ID., *Saggi sul Cigoli*, Firenze, Xerokopie, 1984, pp. 91-162.

<sup>7</sup> O. PANVINI, *De praecipuis urbis Romae, sanctoribusque basilicis, quas septem ecclesias vulgo vocant, liber*, Romae, apud Heredes Antonii Bladii Impressores Camerales, 1570, p. 75.

romane del 1570 lo ricorda entro il recinto del coro marmoreo, «dalla parte sinistra dell'altar grande»; da ciò si desume che il manufatto fosse, almeno intorno alla metà del XVI secolo, dotato di una base, come si vede, peraltro, nelle opere di età moderna che lo riproducono.

Questi sono i principali allestimenti che hanno interessato il crocifisso all'interno del santuario ostiense ricostruibili attraverso la tradizione letteraria. Per quanto riguarda, invece, l'aspetto culturale è possibile restituirne la storia con maggiore precisione. La leggenda del Cristo ligneo parlante non è tramandata né dagli scritti brigidini, cioè dalle *Revelaciones*<sup>8</sup> e dalle altre opere minori<sup>9</sup>, né dagli atti di canonizzazione della santa, siglati da Bonifacio IX il 7 ottobre del 1391<sup>10</sup>, né tanto meno dalla sua biografia scritta già nel 1373 dai due celebri Petrus, il *magister* e il priore<sup>11</sup>.

Il primo tentativo di dare una codificazione agiografica al miracolo risale alla metà del Cinquecento e si deve ad Olof Magno, intellettuale e prelado svedese, che giunto a Roma intorno agli anni venti si impegnava nella lotta alla dissidenza riformata del mondo nordico attraverso iniziative editoriali ben mirate. Dalla sua tipografia organizzata nella residenza farnesiana di Santa Brigida, uscivano, a distanza di pochi anni la *Vita abbreviata sanctae Birgittae* nel 1553, il *Memoriale effigiatum Prophetiarum beatae Birgittae* nel

<sup>8</sup> SANCTA BIRGITTA, *Revelaciones. Book I; with magister Mathias' prologue*, a cura di C.-G. Undhagen, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1977; ID., *Revelaciones. Book II*, a cura di C.-G. Undhagen e B. Bergh, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 2001; ID., *Revelaciones. Book III*, a cura di A.-M. Jönsson, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1998; ID., *Revelaciones. Book IV*, a cura di H. Aili, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1992; ID., *Revelaciones. Book V, Liber questionum*, a cura di B. Bergh, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1971; ID., *Revelaciones. Book VI*, a cura di B. Bergh, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1991; ID., *Den Heliga Birgittas Revelaciones. Bok VII*, a cura di B. Bergh, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1967; ID., *Revelaciones. Book VIII, Liber celestis imperatoris ad reges*, a cura di H. Aili, Uppsala, Almqvist & Wiksell International, 2002; ID., *Den Heliga Birgittas revelaciones extravagantes*, a cura di L. Hollman, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1956.

<sup>9</sup> ID., *Opera minora. I, Regula Salvatoris*, a cura di S. Eklund, Uppsala, Almqvist and Wiksell International, 1975; ID., *Opera minora. II, Sermo angelicus*, a cura di S. Eklund, Uppsala, Almqvist and Wiksell, 1972; ID., *Opera minora. III, Quattuor oraciones*, a cura di S. Eklund, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1991.

<sup>10</sup> *Acta et processus canonizationis Beate Birgittae: efter cod. A 14 Holm., cod. Ottob. Lat. 90 o. cod. Harl. 612; med inledning, person- och ortregister*, a cura di I. Collijn, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1924 - 1931 (Samlingar, Svenska Fornskriftsällskapet: Ser. 2, Latinska skrifter; 1).

<sup>11</sup> La biografia scritta nel 1373 dai confessori di Santa Brigida, nota soltanto attraverso una copia, (Roma, Provincia Romana dei Francescani, archivio, *Codex Panispermus*) datata 1387 e firmata dal monaco tedesco Nicolaus Misner chiamato Vyogeler, pubblicata in *Acta et processus, op. cit.*, pp. 73-105. Inoltre *Rosa rorans bonitatem: exhibition celebrating the sixth centenary of the canonization of St. Birgitta of Sweden*, mostra per il sesto centenario della canonizzazione di Santa Brigida di Svezia, a cura di E. Nilsson Nylander, Città del Vaticano, Tipografia Poligotta Vaticana, 1991, p. 79.



Et hæc est illa S. Birgitta, cui in crypta Ecclesie S. Pauli XV. orationes de passione Christi lachrymose legenti, Crucifixus loqui dignatus est, prout ibidem videtur. Quas orationes dudum in patria sua in monasterio Aluastra per se compilatas, quotidie legit, & omnibus ob memoriam passionis Christi deuote legendas exhibuit, vt seculi tentationibus purgati, ardentius amorem Dei, & gaudium apprehendere valeant sempiternum. Beatus igitur qui in istis versatur bonus qui ponit illa in corde suo, sapiens erit semper. Si enim hæc fecerit, ad omnia valebit: quia lux Dei vestigium eius est. Ecclesiasti. vltimo.

Fig. 3: NICOLAUS HERMANNI, *Incipit vita abbreviata...*, 1553, Miracolo del Crocifisso "parlante" di Santa Brigida.

*effigiatum*<sup>14</sup> che, come si desume dal prologo, è esplicativo rispetto alle *Revelationes* ed è finalizzato ad accrescere «*Christifidelium devotionem*»<sup>15</sup> gra-

1556 e una nuova edizione delle *Revelationes* nel 1557. Queste pubblicazioni erano finalizzate a rilanciare il culto della santa sotto il segno del quale la Chiesa romana doveva tentare la riconquista delle diocesi svedesi, ormai gravitanti nell'orbita protestante<sup>12</sup>.

Oloa includeva nel volume dedicato alla *Vita abbreviata sanctae Birgittae*<sup>13</sup> l'episodio del Cristo parlante, sebbene al di fuori dell'intreccio narrativo e alla fine della *Legenda cum miraculis diuæ Katherinae filiae S. Birgittae de Regno Suetiae*. Dopo il colophon una xilografia raffigura il prodigio (fig. 3) che, nonostante l'ambientazione paesaggistica, forse dovuta alla dimensione visionaria, è ricordato dalla rubrica sottostante essere avvenuto nella basilica di San Paolo mentre Brigida recitava le quindici orazioni sulla passione di Cristo. Significativo ritrovare la stessa xilografia (fig. 4) nel *Memoriale*

<sup>12</sup> G. ALFANO, *Brigida cinge l'Europa: una stampa romana e la politica religiosa di metà Cinquecento*, in *Santa Brigida, Napoli, l'Italia*, Atti del convegno di studi italo-svedese (Santa Maria Capua Vetere 2006), a cura di O. Ferm, A. Perriccioli Saggese, M. Rotili, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2009, pp. 171-189.

<sup>13</sup> Si tratta di un compendio della vita della santa che, scritto da Nicolaus Hermanni vescovo di Linköping, un tempo precettore dei figli di Brigida (v. *Rosa rovens*, op. cit., p. 101), fu pubblicato a cura di Olaus Magnus (NICOLAUS HERMANNI, *Incipit vita abbreviata praelectae sponsae Christi sanctae Birgittae de Regno Sueciae continens in se certas reuelationes diuinas cum aliquibus miracoli*, Romae, impressum in domo hospitalis S. Birgittae nationis Suecorum & Gothorum, 1553).

<sup>14</sup> *Memoriale effigiatum librorum prophetiarum seu visionum B. Brigidae alias Birgittae viduae stirpis regiae de regno Suetiae ad excitandum conseruandumque puram deuotionem in cordibus humilium Christianorum*, Romae, in aedibus sanctae Birgittae: per Duodecimum & Antonium socios, 1556, c. 3. La parte testuale del *Memoriale effigiatum* è mutuata e rielaborata dalle *Reuelationes*. Sostanzialmente ne risulta una breve agiografia birigidina.

<sup>15</sup> *Ibidem*, c. 2.



Fig. 4: *Memoriale effigiatum...*, 1556, Miracolo del Crocifisso "parlante" di Santa Brigida.

la rubrica della scena con la *locutio* prodigiosa ricorda essere recitate dalla santa al momento dell'animazione del crocifisso. Si tratta naturalmente di scritti brigidini apocrifi accompagnati, il più delle volte, dalle cosiddette promesse rivelate dal crocifisso stesso. È il caso della copia conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>18</sup>, la cui nota introduttiva specifica che chiunque reciti le preghiere giornalmente per un intero anno godrà di incredibili benefici, quali la liberazione delle anime della sua stirpe dal Purgatorio<sup>19</sup> o la

zie al suo ricco apparato iconico. La xilografia, peraltro, presenta peculiarità stilistiche e formali piuttosto lontane dalle altre pubblicate nel *Memoriale*. Queste, infatti, riproducono le incisioni dureriane contenute nel secondo importante incunabolo brigidino, dopo il *princeps* di Lubecca, cioè quello stampato a Norimberga nel 1500<sup>16</sup> (fig. 5). Una simile difformità conferma che si tratti di un episodio introdotto da Oloaf il quale, a sua volta, lo recepisce dal contesto devozionale romano del tempo. Già un cinquantennio prima del suo progetto di imprenditoria editoriale circolavano, infatti, libretti destinati alla devozione privata contenenti proprio le quindici preghiere sulla Passione di Cristo<sup>17</sup>; preghiere che

<sup>16</sup> BIRGITTA SUECICA, *Reuelationes sancte Birgitte*. Nuremberg, Ed. Florian Waldauf (von Waldenstein), 1500.

<sup>17</sup> Qui di seguito si citano due esemplari, fra i numerosi conservatisi, custoditi presso la Biblioteca Casanatense di Roma: *Hec sunt quindicem collecte e sive orationes illius precarissime virginis beate Brigitte quas ante imagine domini nostri Iesu cristi indies deuotissime genuflexa dicebat*, Roma 1500; *Orationes Sanctae Brigitte: cum oratione Sancti Augustini. Hec sunt quindicem collecte e sive orationes illius precarissime virginis beate Brigitte quas ante imagine domini nostri Iesu cristi indies deuotissime genuflexa dicebat*, Roma 1500.

<sup>18</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inc. Ross. 997(2), *Orationes*, c. 2, pubblicate in *Rosa rorans*, op. cit., p. 95.

<sup>19</sup> Tale promessa è stata desunta con ogni probabilità da un passo della vita della santa (in *Acta et processus*, op. cit., p. 85) in cui si ricorda quanto Brigida si spendesse in preghiere a favore delle anime dei defunti chiedendo per loro la liberazione dalle pene eterne.



Fig. 5: BIRGITTA SUECICA, *Reuelationes...*, 1500, Visione del monaco dubitante.

ostiense al fine di agevolare il continuo flusso di pellegrini raccolto, oltre che intorno al *martyrium* apostolico, anche intorno ai nuovi poli religiosi rappresentati dagli altari dell'icona musiva duecentesca e del crocifisso brigidino<sup>20</sup>.

Il primo tentativo volto a dare valore documentario alla memoria edificante, invece, è del 1628, anno in cui il teologo marchigiano Consalvo Durante<sup>21</sup>, vescovo di Montefeltro, dava alle stampe il *De visionibus*, un trattato sulle esperienze mistiche dei santi. Nel capitolo dedicato a Brigida egli riportava un breve passo che, tratto a suo dire da un antichissimo codice delle *Revelationes*, recita: «*Crucifixus ardentem in Ecclesia Sancti Pauli sub Crypta oranti dignatus est loqui*». Legittimava la fonte ricordando che anche il *probatissimus frater* Antonio de Yepes<sup>22</sup> nella sua cronaca generale dell'Ordine di

remissione dei peccati. Precede generalmente la nota, l'immagine del miracolo (fig. 6) che, in questo caso, rispettando la tradizione, è ambientato all'interno della basilica di San Paolo fuori le mura. Il crocifisso è rappresentato nella sua collocazione cinquecentesca come prova lo scorcio del recinto presbiteriale visibile sullo sfondo.

La storia del Cristo parlante, dunque, è restituita dalle fonti in età piuttosto tarda ed è evidente che la sua cospicua circolazione è dettata da esigenze di "marketing" devozionale prontamente intercettate e strumentalizzate in chiave controriformata. Il fruttuoso mercato delle indulgenze sortiva gli effetti sperati, se con Sisto V (1585-1590) e poi ancor più con Clemente VIII (1592-1605) si predisponavano sostanziali ristrutturazioni nell'area presbiteriale della basilica

<sup>20</sup> N. M. CAMERLENGHI, *op. cit.*, pp. 167-169.

<sup>21</sup> CONSALVUS DURANTUS, *Tractatus de visionibus, revelationibus, apparitionibus, Raptu & Extasi*, I, Romae, Apud Ludouicum Grignanum Superiorum permissu, 1628, c. 179.

<sup>22</sup> FRAY ANTONIO DE YEPES, *Cronica General de la Orden de San Benito, Patriarca de Religiosos, con licencia y privilegio en la Universidad de Na. Sa. La Real de Yrache, de la Orden de San Benito, por Matias*



Fig. 6: *Orationes*, inizi del XVI secolo, Miracolo del Crocifisso “parlante” di Santa Brigida.

San Benedetto tramandava la notizia. È plausibile ipotizzare che Durante abbia attinto la memoria proprio dalle edizioni brigidine di Olao in quanto parafrasa il testo della rubrica che illustra la xilografia con il Cristo parlante.

All'epoca della canonizzazione della santa il miracolo, dunque, non faceva parte della sua agiografia istituzionale<sup>23</sup>. Affermare, però, con certezza che sia stato elaborato tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo (come attestano i libretti di preghiere menzionati) significa dare un'interpretazione forzata di quanto sin qui esposto. Il crocifisso, d'altronde, rappresentava il fulcro dottrinario della teologia brigidina e in genere del pensiero mistico basso medievale. Nulla esclude, dunque, che sussistesse una prassi contemporanea

*Mares Impre or del Reyno de Navarra*, I, En Valladolid, en casa de la vidua de Francisco Fernandez de Cordua, 1609, centuria prima, f. 67, column. 3.

<sup>23</sup> Si ricordi che in quanto ad animazioni miracolose di immagini sacre le *Revelationes extravagantes* (SANCTA BIRGITTA, *Den Heliga Birgittas* cit., 1956, pp. 220-221) registrano le parole dette dalla crocedipinta vista e venerata dalla santa in una casa di Montefiascone «*Hic ingredieris et permanebis. Ego vero inclinabo animum domine istius domus, ut tradat tibi hic mansionem*»; parole che avverano il vaticinio ascoltato mentre pregava al santuario di San Giacomo in Galizia innanzi alla crocedipinta gemella di quella di Montefiascone.

a Brigida in base alla quale i crocifissi delle chiese romane, che era solita visitare, fossero considerati importanti simulacri cui rendere omaggio in cambio di qualche sconto penitenziale. Fonti letterarie, sebbene anche in questo caso tarde, le connettono, infatti, i crocifissi di Santa Maria in Monticelli (fig. 7) e di San Lorenzo in Damaso che sono ricordati a partire dalla letteratura erudita di fine Seicento come venerati dalla santa quando era impossibilitata a raggiungere il crocifisso prediletto di San Paolo «non sapendo far differenza fra uno, e gli altri, ove non solo dell'uno, e degli altri era lo stesso Prototipo»<sup>24</sup>. Indizi di grande suggestione destinati a cadere nel vuoto documentario che avvolge queste due opere nei secoli precedenti<sup>25</sup>.

L'assenza di appigli certi, però, è in parte compensata dai dati storico artistici che restituiscono un omogeneo gruppo di crocifissi considerato, in un primo momento, in stretto rapporto di dipendenza dal manufatto ostiense e poi da quello di Santa Maria in Monticelli.

L'ipotesi critica è stata avanzata da Emilio Lavagnino<sup>26</sup> che includeva nel gruppo oltre gli esemplari di Santa Maria in Monticelli e di San Lorenzo in Damaso anche il crocifisso di San Pietro in Vaticano e quello più tardo di Santa Maria in Trastevere (fig. 8), oscillante, a suo parere, fra prima e seconda metà del XV secolo. Proposta audace per quegli anni, resa ancor più verosimile da puntuali riflessioni che eleggevano il pezzo di Santa Maria in

<sup>24</sup> O. PISELLI CIUCCIOLI, *Notizie storiche della chiesa parrocchiale di S. Maria in Monticelli di Roma col ristretto della vita del Regnante Pontefice Clemente XI, restauratore della medesima*, Montefiascone, Stamperia del Seminario, 1719, p. 38. Cfr., inoltre, C. B. PIAZZA, *Emerologio sagro di Roma cristiana e gentile*, in Roma, Per Dom. Ant. Ercole, 1690, Parte I, p. 370; Parte II, p. 72.

<sup>25</sup> La prime attestazioni documentarie che riguardano il crocifisso di Santa Maria in Monticelli risalgono agli anni venti del XVII secolo. L'altare su cui insiste, dedicato per l'appunto al Crocifisso, è ricordato essere di proprietà dell'arciconfraternita del Gonfalone da una visita apostolica del 16 febbraio 1626 (cfr. I. TOESCA, scheda n. 6, *Crocifisso*, in *Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti. X Settimana dei Musei, Roma, Ist. grafico tiberino, 1967, pp. 13-15: 14). Non c'è ragione di dubitare sulla sua presenza *in situ* sebbene non si faccia cenno alla scultura. La prima certezza in tal senso risale al 1690, ovvero sia all'*Emerologio sagro* di Carlo Bartolomeo PIAZZA (op. cit., p. 370) che sotto il dì 3 maggio consiglia per la ricorrenza de «L'invenzione della Santa Croce» di lucrare indulgenza plenaria oltre che in Santa Croce, nelle Basiliche Maggiori e nella Cappella del miracoloso crocifisso di San Marcello anche «A Santa Maria in Monticelli al Santissimo Crocifisso di gran divozione e v'ha tradizione, che fù visitato da s. Brigida». Qualche dubbio in più è bene riservare all'antichità del culto brigidino per il crocifisso damasiano. Ad esso, infatti, sembra che si alluda in un passo delle *Revelationes*, ripreso poi dagli atti del processo di beatificazione (*Acta et processus*, op. cit., pp. 526-529). Vi si legge che Brigida scrisse il *Sermo angelicus* rivolta verso la finestra che dalla sua dimora si apriva nell'attigua chiesa di San Lorenzo «*contra altare maius ubi corpus Christi reconditum stabat*». Il passaggio dal simbolismo eucaristico dell'altare al suo strumento di devozione, ovvero sia al manufatto ligneo, era in un certo senso diretto. Anche in questo caso, però, non si dispone di alcun riferimento documentario.

<sup>26</sup> E. LAVAGNINO, *Il crocifisso della Basilica di San Paolo*, in «Rivista del Regio Istituto di Archeologia e storia dell'arte», a. VII, 1940-41, pp. 217-227.

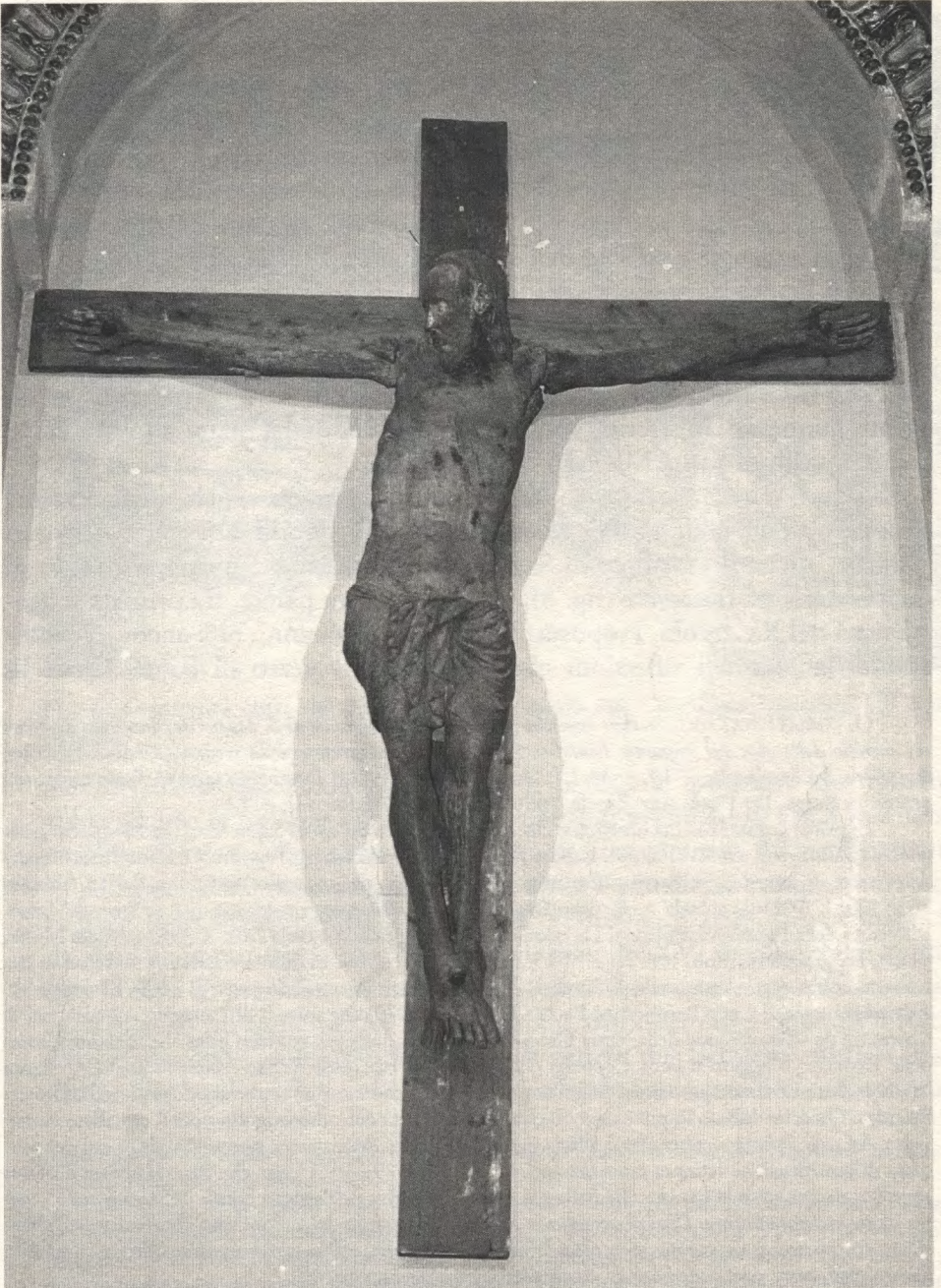


Fig. 7: Roma, Santa Maria in Monticelli, Crocifisso.



Fig. 8: Roma, Santa Maria in Trastevere, Crocifisso.

Monticelli immediata derivazione del prototipo paolino in virtù della condivisa paternità cavalliniana, sostenuta da Vasari, e del presunto legame con il culto di Santa Brigida che faceva da *trait d'union* anche per il crocifisso di San Lorenzo in Damaso.

La tesi di Lavagnino, accolta solo fugacemente da Salmi<sup>27</sup>, non ha avuto però grande fortuna in quanto prima è stata offuscata dalla questione attributiva e poi è stata respinta negli anni settanta del secolo scorso da Ilaria Toesca<sup>28</sup> che non riconosceva una coerenza di

fondo al catalogo. La studiosa, infatti, distingue la scultura di Santa Maria in Monticelli, giudicata un capolavoro senese del secondo quarto del Trecento, da quella ostiense datata al 1340 circa<sup>29</sup>. Le accostava, piuttosto, l'inedito pezzo di Santa Barbara dei Librai (fig. 9) e a questo il crocifisso di Santa Maria in Trastevere datandolo, però, alla seconda metà del Trecento. Espungeva inoltre il crocifisso di San Lorenzo in Damaso che è stato ricondotto di recente<sup>30</sup> all'ambito vestfaliano della prima metà del XIV secolo.

Altro contributo che ha puntualizzato l'inquadramento, ancora così suscettibile di sviluppi critici, delle poche opere di scultura lignea trecentesca conservatesi in Roma è il dossier che nel 2001 Barbara Fabjan<sup>31</sup> allegava alla relazione di restauro del crocifisso di San Marcello al Corso. Ascrivendolo alla fine degli anni sessanta del XIV secolo individuava un significativo confronto, limitato però al volto, con il più tardo crocifisso della chiesa pisana di San Rocco. Confermava

<sup>27</sup> M. SALMI, *Tino di Camaino a Roma?*, in «Commentari», a. XI, 1964, pp. 166-172.

<sup>28</sup> I. TOESCA, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>29</sup> Per questa datazione Ilaria Toesca, rimanda a quanto già proposto da P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Trecento*, III.2, Torino, UTET, 1951, p. 933, nota 177.

<sup>30</sup> Da ultimo e con bibliografia precedente v. A. LUDOVISI, *La scultura lignea medievale nel Lazio*, tesi di dottorato, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara, a.a. 2003/2004, pp. 158-161.

<sup>31</sup> B. FABJAN, C. BERTORELLO, E. CORONA, A. LO MONACO, *Il restauro del Crocifisso di San Marcello a Roma: conservazione ed esigenze di culto*, in «Kermes», a. XIV, 2001, pp. 27-40.



Fig. 9: Roma, Santa Barbara dei Librai, Crocifisso.



Fig. 10: Roma, Sant'Angelo in Pescheria, Crocifisso.

così l'estrazione toscana di questo tipo di produzione, all'origine della quale ribadiva esserci il crocifisso di Santa Maria in Monticelli. Vi includeva, in qualità di referente locale e contemporaneo più vicino al manufatto di San Marcello quello di Sant'Angelo in Pescheria (fig. 10) che, di minori proporzioni, dovrebbe tuttavia essere liberato dalle ridipinture per poter essere giudicato con obiettività.

Seguono le indagini di Alessia Ludovisi<sup>32</sup> che ribadendo la matrice toscana della serie tornava, però, a sostenere la tangenza stilistico formale dei due crocifissi di Santa Maria in Monticelli e di San Paolo fuori le mura, anticipati rispettivamente alla prima metà e al primo decennio del Trecento. Sulla stessa linea, infine, Gaetano Curzi<sup>33</sup> che, in aggiunta, proponeva la lettura di affinità fisionomiche fra i crocifissi gemelli di Santa Maria in Monticelli e Santa Barbara dei Librai e quelli riuniti sotto la denominazione del "Maestro del crocifisso di Visso".

L'individuazione di un gruppo così consistente di opere caratterizzate da analogie stilistiche, formali e tipologiche consente di avanzare qualche riflessione sulla consuetudine imitativa nell'arte medievale<sup>34</sup>. La bibliografia di riferimento è davvero esile, fatta eccezione per lo studio di Enrica Neri Lusanna<sup>35</sup> risalente al 1992. Nella parte introduttiva, infatti, già si lamentava l'assenza di una specifica trattazione e ad un ventennio di distanza lo stato della questione non ha subito sostanziali progressi<sup>36</sup>.

Seguendo i parametri dettati dalla studiosa nel definire i concetti di modello (del quale si deve presupporre sempre l'esistenza in quanto «la coscienza dell'originalità della creazione non era presente nel Medioevo nel senso moderno del termine»<sup>37</sup>), replica («riproposta di un fortunato esemplare eseguito all'interno della stessa bottega»<sup>38</sup>), copia («fedele derivazione

<sup>32</sup> A. LUDOVISI, *La scultura lignea medievale* cit., pp. 147-157.

<sup>33</sup> G. CURZI, *Percorsi centromeridionali: la Madonna lignea di Santa Maria della Sorresca*, in *L'Arte del Legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, Atti del convegno (Pergola 2002), a cura di G. B. Fidanza, Perugia, Quattroemme, 2005, pp. 169-180: 178.

<sup>34</sup> Si traslascia l'aspetto copia/falsificazione ottocentesca e novecentesca dal momento che si propende per l'autenticità delle opere trattate.

<sup>35</sup> E. NERI LUSANNA, *Invenzione e replica nella scultura del Trecento: il "Maestro dei Magi di Fabriano"*, in «Studi di storia dell'arte», a. III, 1992, pp. 45-66.

<sup>36</sup> La mostra, tenutasi al Louvre tra il 1973 e il 1974 e dedicata a *Copies Repliques Pastiches* [catalogo della mostra (Paris 1973-1974), a cura del Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1973], rappresenta il punto di orientamento più problematicizzato sull'intera questione. Vedi anche M. FERRETTI, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte Italiana 10. Conservazione, falso, restauro*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 115-195 e la sezione *Problemes de sculpture*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Colloque International (Rennes 1990), a cura di X. Barral i Altet, III, Paris, Picard, 1990, pp. 174-267.

<sup>37</sup> NERI LUSANNA, *op. cit.*, p. 53, nota 34.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 50.

realizzata da altra mano anche dopo un certo lasso di tempo»<sup>39</sup>) e riproduzione («pratica che elimina ogni relazione cronologica e stilistica»<sup>40</sup>) si tenta ora di tracciare un albero genealogico verosimile entro cui sistemare le sculture.

Oltre l'identità del materiale e delle misure (la maggior parte dei crocifissi citati si aggira intorno ai due metri sia in lunghezza che in larghezza), un elemento distintivo è lo stile che deve essere strettamente tangente a quello del modello. Sotto tale prospettiva il *corpus* radunato da Ilaria Toesca ha maggiore attendibilità. Dal crocifisso di Santa Maria in Monticelli (databile in effetti fra gli anni venti e trenta del secolo), diverso dal crocifisso di San Paolo fuori le mura, derivano dunque sia esemplari immediati, quale quello di Santa Barbara dei Librai, che più tardi quali i crocifissi di Sant'Angelo in Pescheria e di Santa Maria in Trastevere; quest'ultimo con la sua datazione molto più bassa, ascrivibile al secondo decennio del Quattrocento, conferma la fortuna del tipo protrattasi addirittura per oltre un secolo dalla sua apparizione<sup>41</sup>. Tenendo conto delle profonde modifiche apportate alla metà del XVIII secolo, anche il crocifisso di San Pietro in Vaticano<sup>42</sup> può essere incluso nella sequenza.

Non è difficile verificare come le suddette opere siano copie più o meno fedeli del Cristo di Santa Maria in Monticelli di cui ripetono lo schema compositivo della figura soggetta a tensioni contrastanti: mentre volto e busto sono reclinati verso sinistra, le gambe girano in direzione opposta. Ripetono inoltre il disegno anatomico con la zona periombelicale rigonfia, la cassa toracica alta e sintetica e gli arti muscolosi. Allo stesso modo condividono le fisionomie del volto segnato da incavi orbitali profondi, le labbra sottili e il setto nasale lungo e dritto che termina in una fronte spaziosa lasciata sgombra dalla chioma. Pure la capigliatura è caratterizzata da peculiarità seriali: ben compatta sulla testa è pettinata a corde di ciocche intricate con unifor-

<sup>39</sup> *Ibidem.*

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> Il crocifisso di Santa Maria in Trastevere presenta profonde similitudini con i crocifissi conservati in San Giovanni in Laterano e in Santa Maria Maggiore, ascrivibili in base ad un esame stilistico alla stessa cronologia. Lo stato conservativo alterato di questi manufatti, tuttavia, non consente una lettura più specifica.

<sup>42</sup> C. SAVETTIERI, *Crocifisso sec. XIV*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, II, Modena, Franco Cosimo Panini, 2000, pp. 725-726. In occasione del trasferimento dalla Cappella del Crocifisso a quella di San Nicola il manufatto fu sottoposto ad un restauro eseguito da Mattia Gomes, secondo quanto attestato dall'atto di pagamento erogato in suo favore il 15 dicembre 1750, per aver «raggiustata tutta l'Imagine del SS. Crocifisso fatta di legno con molti pezzi di nuovo e riempito tutto dove bisognava di mistura da ontarsi con fascie di tela tenera succato e saltato» (Città del Vaticano, Archivio Fabbrica di San Pietro, P. 43, S.E., vol. 91.)

mità. Una di queste ciocche scende regolarmente sulla nuca destra scoprendo l'orecchio corrispondente.

Altro elemento che, senza intaccare l'originalità dell'insieme, si presenta quale invenzione reiterata è la resa del perizoma. Annodato per lo più in corrispondenza della zona pelvica veste il Cristo a partire dall'altezza delle anche scoprendogli le gambe con un taglio diagonale che scende da sinistra verso destra. Il pannello intagliato con grande perizia è percorso sui lembi centrali del nodo, lasciati lunghi, da una fitta articolazione di pieghe tubolari parallele, mentre ai lati da un più generico andamento falcato.

È una descrizione che potrebbe essere adattata al crocifisso di San Paolo fuori le mura il quale, però a ben guardare si distingue oltre che per resa stilistica anche per la maggiore inclinazione del volto, per la più accentuata trazione del corpo con le gambe che, sovrapposte destra a sinistra, caricano ulteriormente il moto serpentinato.

Nel momento in cui, però, si voglia risalire alle cause della riproduzione di esemplari affini in un arco temporale così disteso è evidente che non risulta utile appellarsi alla serialità dell'offerta artigiana quanto, piuttosto, alle esigenze della domanda, orientata generalmente dalla devozione.

Da questo punto di vista non si dispone di indizi se non la connessione tardo seicentesca fra il crocifisso di Santa Maria in Monticelli e quello di San Paolo attraverso il mito brigidino. Difficile sbilanciarsi e leggerla quale eco di memorie più antiche.

Il discorso, si ribadisce, può essere impostato soltanto in senso generale. Il crocifisso ligneo di grandi dimensioni, assente nel tessuto artistico dell'Urbe duecentesca (povera, stando agli esemplari conservatisi, anche di croci dipinte<sup>43</sup>), si diffonde in quanto oggetto simbolo della fervente religiosità nutrita nei confronti della Passione di Cristo al tempo del Papato avignonese. In risposta alla crisi che travagliava il Papato e a partire dalla codifica pontificia della festa del *Corpus Domini* nel 1311/12 il pensiero francescano, domenicano e in genere il misticismo colto del tempo, così come la religiosità laica elaborarono un vero e proprio processo di mimesi con l'esperienza del martirio di Cristo<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Per una sintesi della questione e per le principali voci bibliografiche v. C. D'ALBERTO, scheda n. 22, *Pittore romano, Croce dipinta*, in *Giotto e il Trecento: "il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, catalogo della mostra (Roma 2009), a cura di A. Tomei, Milano, Skira, 2009, pp. 178-179.

<sup>44</sup> Lo stesso Francesco, verso il quale Brigida nutriva grande affezione, accentuò la sua cristiformità per cui iniziò ad essere caratterizzato in modo marcato dai segni della Passione e ad essere stigmatizzato non solo dal Serafino in immagine d'uomo crocifisso alato ma anche dal Cristo affisso alla croce, secondo la nuova visione espressa dal *De Conformitate vitae Beati Francisci ad Vitam Domini Iesu* che, redatto da Bartolomeo da Pisa a partire dal 1385, fu approvato dal Capitolo generale di Assisi del 1399 (per un

Un fenomeno parallelo, dei tanti ancora in attesa di ricostruzione, si riscontra ad Orvieto. Qui si conservano tre crocifissi lignei fra duomo (dei due quello oggi esposto nell'abside proviene da Sant'Agostino) e San Francesco (figg. 11-13), tanto affini da formare un gruppo di copie. Si tratta della celebre sequenza attribuita a Lorenzo Maitani<sup>45</sup> e al suo ambito dataata fra secondo e terzo decennio del Trecento, negli anni, cioè, in cui il senese era *caputmagister* della fabbrica del duomo.

La causa della ripetitività dell'immagine pure in questo caso è riconducibile alla devozione, sebbene non si debba sottovalutare il ruolo giocato dalla serialità della produzione considerando sia i limiti temporali molto più ristretti entro cui inquadrare le opere, sia il "controllo" del mercato da parte delle maestranze attive nella fabbrica del duomo.

Procedendo in ordine di importanza è utile soffermarsi anzitutto sull'aspetto del culto che ruota anche ad Orvieto intorno ad un episodio di *locutio* prodigiosa, documentabile, diversamente dal contesto romano, in ordine di precedenza rispetto alla riproduzione dei crocifissi.

A partire dal 1264 la vicenda del miracolo eucaristico di Bolsena<sup>46</sup> anima la vita religiosa della cittadina umbra grazie all'arrivo del suo patrimonio lipsanico. Per volere di Urbano IV, allora lì residente, vi trovavano ricovero il corporale e l'ostia sanguinante che macchiò il panno durante la messa celebrata da Pietro da Praga nella basilica di Santa Cristina di Bolsena. In onore del Corpo di Cristo e della Vergine è allora eretta dall'ultimo ventennio del Duecento la nuova cattedrale; in onore del corporale e dell'ostia è commissionato nel 1338 a Ugolino di Vieri e soci il reliquiario. Intorno alla metà del secolo, sempre in loro onore, è aperta una cappella nella testata nord del

inquadramento della questione francescana v. C. D'ALBERTO, *Ufficialità francescana e potere comitale: la Cappella di San Francesco a Castelvecchio Subequo*, in *Universitates e Baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, Atti del Convegno (Guardiagrele 2006), a cura di P. F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, I. Pescara, Edizioni ZiP, 2008, pp. 53-69; in prospettiva più generale v. P. SANVITO, *Imitatio. L'amore dell'immagine sacra*, Pescara, Edizioni ZiP, 2009, pp. 37-72). Nel mondo confraternale, la soteriologia dei Disciplinati era incentrata sulla *conformitas* del penitente al motivo del Dio-uomocrocifisso, alla stessa stregua di quella dei Bianchi, che rendevano, però, le pratiche liturgiche più spettacolari attraverso le essudazioni sanguigne dei crocifissi al seguito dei quali si snodavano le loro processioni [da ultimo con bibliografia precedente C. D'ALBERTO, *Puccio Capanna nell'oratorio della confraternita dei Disciplinati di San Rufino: spaccato di un'Assisi tardo trecentesca*, in *Iconografia francescana*, Terzo Convegno Internazionale degli Studi Iconografici (Rijeka 2009), «Ikon», a. III, 2010, pp. 137-150].

<sup>45</sup> Per una sintesi della tradizione critica v. il recente lavoro monografico di J. WIENER, *Lorenzo Maitani und der Dom von Orvieto: eine Beschreibung*, Petersberg, Imhof, 2009, pp. 344-346.

<sup>46</sup> Da ultimo D. RIGAUX, *Miracle, reliques et images dans la chapelle du Corporal à Orvieto (1357-1364)*, in *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Actes du séminaire tenu à Paris, Institut catholique (1997-2004), a cura di N. Bériou, B. Caseau, et D. Rigaux, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2009, pp. 201-245.

transetto della cattedrale. Il programma decorativo, realizzato fra il 1357 e il 1364 da Ugolino di Prete Ilario, è dedicato a glorificare l'istituto del *Corpus Domini* rispetto al quale il miracolo di Bolsena costituisce uno degli antefatti prodigiosi che prova la reale presenza di Cristo nell'eucarestia. Soltanto entro tale prospettiva di lettura si spiega la presenza, nella volta con gli *exempla* eucaristici, dell'episodio agiografico di *Tommaso d'Aquino in conversazione con Cristo* (fig. 14). Nel 1273 il santo mentre pregava nella chiesa napoletana di San Domenico assistette all'animazione del crocifisso che lo confortò sulla legittimità dei suoi scritti. La *locutio* prodigiosa assume, in rapporto all'economia complessiva del ciclo, un senso specifico alludendo alla stesura dell'*Officium Festi del Corpus Domini*<sup>47</sup>; incarico che Tommaso ricevette da Urbano IV un decennio prima. Non è un caso, infatti, che le *Storie del Miracolo di Bolsena*, sia quelle del reliquiario che quelle affrescate, si concludano con la scena in cui il papa ordina al santo di comporre la funzione. Ciò per dire come la grande affezione che si nutriva ad Orvieto per il Miracolo di Bolsena e dopo il primo quarto del Trecento per il *Corpus Domini* si connettesse indissolubilmente alla figura di Tommaso, non solo per il suo ruolo di codificatore dottrinario prima e di santo poi (con la canonizzazione del 1323), ma anche perché gloria locale, avendo reso celebre il convento domenicano della città con la sua permanenza dal 1261 al 1265.

Ne consegue che il Cristo parlante di Tommaso è il modello devozionale reiterato<sup>48</sup>. Reiterato anzitutto dal crocifisso scolpito per il duomo (fig. 11) da Lorenzo Maitani o comunque da una mano a lui molto vicina. Dalla lettura stilistica si deduce che questo esemplare sia il più antico della serie in quanto fortemente tangente ai dannati raffigurati sul quarto pilastro di facciata<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Si concorda con Rigaux (*Ibidem*, pp. 211-212, 228) nell'individuare in questo episodio l'assegnazione della stesura dell'*Officium Festi del Corpus Domini* e non della bolla *Transiturus*. Sebbene i limiti esatti della collaborazione di Tommaso all'istituto del *Corpus Domini* non siano ancora stati determinati con esattezza, tuttavia la letteratura più recente tende a confermare che le opere *Cibavit* e *Officium Sacerdotis* siano di autografia tommasiana (su questo argomento v. in particolare: P.-M. GY, *L'office du Corpus Christi et saint Thomas d'Aquin, état d'une recherche*, in «Revue des Sciences philosophiques et théologiques», a. LXIV, 1980, pp. 491-507; ID., *L'office du Corpus Christie et la théologie des accidents eucharistiques*, in «Revue des Sciences philosophiques et théologiques», LXVI, 1982, pp. 81-86; P. SANVITO, *op. cit.*, p. 50).

<sup>48</sup> Quando A. VENTURI (*Storia dell'arte italiana. La scultura del Trecento e le sue origini*, IV, Milano, Hoepli, 1906, p. 325) afferma che il modello alla base dei crocifissi del duomo e di San Francesco deve riconoscersi nel crocifisso orvietano di San Domenico, perché fu quello che parlò a San Tommaso, cade in errore. Come già visto la tradizione agiografica attesta che il crocifisso prodigioso è l'esemplare del San Domenico di Napoli e che il miracolo avvenne nel 1273. D'altro canto è utile ricordare, di nuovo, che nel 1261 Tommaso fu assegnato al convento domenicano di Orvieto ed è quindi probabile che il crocifisso conservato nella chiesa fu investito, nel corso del tempo, delle stesse qualità del simulacro napoletano. È un argomento sul quale l'autore si riserva di tornare per approfondire il momento in cui ebbe origine la leggenda.

<sup>49</sup> Da ultimo v. J. WIENER, *op. cit.*, p. 345 con bibliografia precedente.

Databile, dunque, fra la fine degli anni venti e gli inizi degli anni trenta del XIV secolo, condivide con questi, oltre i singoli dettagli, le secchezze plastiche delle anatomiche, squadrate in modo netto senza alcuna morbidezza di trapasso.

Le stesse forme allungate e smagrite si ritrovano nel crocifisso di San Francesco (fig. 13) che se non replica è sicuramente copia dell'esemplare del duomo<sup>50</sup>.

Di poco più tardo è l'altro crocifisso custodito oggi in duomo, al centro del presbiterio, ma proveniente da Sant' Agostino (fig. 12). Che la sua cronologia possa risalire alla fine degli anni trenta del secolo, ne è prova la somiglianza con le microsculture del reliquiario del corporale (fig. 15), che, opera omogenea di una mano dotata e fortemente espressiva, misurano la fedeltà della cultura figurativa senese al gotico settentrionale<sup>51</sup>. Fra i due contesti plastici intercorrono affinità che si estendono dal trattamento smussato delle forme all'articolazione pacata dei panneggi, alla resa di barba, capelli e fisionomie. Se, infatti si confronta il volto del Cristo ligneo con quello del Profeta posto sul verso del reliquiario (al centro verso destra; figg. 12-15) si notano alcune assonanze: l'ovale allungato segnato da lineamenti minuti è incorniciato da folte chiome che, propagandosi ad onde, creano acconciature tipiche del gusto transalpino. Per quanto riguarda poi l'assetto compositivo del corpo, questo trova un riscontro nel piccolo crocifisso posto all'apice del reliquiario che ancor più degli altri deve annoverarsi fra i crocifissi parlanti legati alla tradizione di San Tommaso<sup>52</sup>. Con questo condivide l'inclinazione di

<sup>50</sup> Per celebrare il settimo centenario della ricostruzione del duomo di Orvieto, l'Opera del Duomo ha voluto rendere omaggio a Lorenzo Maitani, che nel 1310 impose un cambiamento profondo all'impostazione progettuale della fabbrica, con una mostra monografica lui dedicata (10 aprile - 13 novembre 2010). Questa, purtroppo, non è stata accompagnata da un catalogo scientifico, perciò le scelte espositive e i pannelli illustrativi sono gli unici strumenti di cui si dispone per comprendere l'idea guida del progetto. Significativa ai fini del presente discorso la collocazione del crocifisso del duomo innanzi a quello proveniente dal San Francesco per misurarne le strettissime affinità quali prove di identità autografica. Si propende però nel ritenere il crocifisso francescano copia piuttosto che replica del modello in duomo, in quanto è caratterizzato da un intaglio meno aspro e da affinità più legate a volontà imitative del prototipo che a vere intrinsecità stilistiche.

<sup>51</sup> M.-M. GAUTHIER, *Emaux du moyen âge occidental*, Fribourg, Office du Livre, 1972, p. 222. Sulla scia del riconoscimento di una matrice francese nelle sculture del Corporale sono stati avanzati di recente specifici accostamenti con la statua-reliquiario di San Biagio, originariamente San Nicasio, del tesoro della cattedrale di Namur per i quali v. E. CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze, Studio Per Edizioni Scelte, 1998, p. 530. Da ultimo v. anche G. FRENÍ, *The reliquary of the Holy Corporal in the cathedral of Orvieto: patronage and politics*, in *Art, politics and civic religion in central Italy, 1261 - 1352: essays by postgraduate students at the Courtauld Institute of Art*, a cura di J. Cannon and B. Williamson, Aldershot [u.a.], Ashgate, 2000, pp. 117-177.

<sup>52</sup> Che il crocifisso parlante di San Tommaso fosse al centro di una particolare religiosità lo prova anche la sua reiterazione nella pittura murale situata nella cripta del duomo firmata da Cola Petruccioli e datata al 1380: «Hoc opu(s) (fec)it fieri Savinus Vannutii sub A(nno) D(omini) M.CCC.LXXX Colaui Petruccioli (me) (pin)xit amena».



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

Fig. 11: Orvieto, duomo, sacrestia, Crocifisso.

Fig. 12: Orvieto, duomo, presbiterio, Crocifisso.

Fig. 13: Orvieto, San Francesco, Crocifisso.



Fig. 14: Orvieto, duomo, cappella del Corporale, Ugolino di Prete Ilario, San Tommaso d'Aquino in conversazione con il Crocifisso.

braccia e testa rispetto al busto, come pure l'ancheggiamento verso sinistra, meno evidente, però, nella microcultura che si bilancia posizionando le gambe in asse con la croce.

Il caso orvietano, dunque, ricco di appigli cronologici offre coordinate utili all'inquadramento del frammentario panorama dell'Urbe, esemplificando una prassi diffusa al tempo del Papato avignonese, quella cioè di creare o rafforzare culti locali che, interpreti di esigenze devozionali basate sulla concretezza visiva e spettacolare, davano coesione identitaria alle comunità. Qui ad Orvieto patrocinatori delle iniziative furono le autorità episcopali e gli ordini mendicanti. Certo Roma presentava un profilo molto più sfaccettato la cui ricostruzione risulta davvero ardua in assenza di qualsiasi appiglio storico o documentario che restituisca con puntualità la committenza di questi manufatti. Ciò che si può affermare con certezza è che era necessaria una riqualificazione del suo patrimonio devozionale su cui basare la campagna di



Fig. 15: Orvieto, duomo, cappella del Corporale, reliquiario del Corporale, Profeta.

presentava la prima opera plastica di largo respiro tentata dai tempi di Arnolfo di Cambio<sup>53</sup>.

Ritornando al crocifisso di San Paolo che da un punto di vista stilistico è, dunque, piuttosto lontano dai crocifissi romani facenti capo a quello di Santa Maria in Monticelli, si tenta ora di individuarne la complessa e stratificata cultura figurativa.

Ricavato da un unico tronco di pioppo, alto più di due metri, il corpo del Cristo è stato svuotato sin dall'origine per alleggerirne il peso, attraverso due aperture che, praticate nel torso e nella parte bassa della schiena, risultano comunicanti e chiuse da coperchi.

<sup>53</sup> A. MONFERINI, *Il ciborio lateranense e Giovanni di Stefano*, in «Commentari», XIII, 1962, pp. 182-212: 186. Da ultimo: C. BORGIA, *The Felici icon tabernacle (1372) at S. Maria in Aracoeli, reconstructed: lay patronage, sculpture and marian devotion in Trecento Rome*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», a. LXVIII, 2005 (2007), pp. 27-72: 54-59.

riconquista del primato petrino. In questo senso i "crocifissi replicati" consistevano in una soluzione economica ed efficace, perché in grado di avere una loro incisiva capillarità sul territorio.

Che ci fosse l'esigenza di formulare o in alcuni casi rilanciare il corredo dei culti se ne ha prova a partire dalla metà del secolo. Nel 1368, ad esempio, quando con Urbano V si ventilava l'ipotesi di un ritorno della curia pontificia, si assistette al miracoloso rinvenimento delle sacre teste di Pietro e Paolo nella cappella del Sancta Sanctorum. L'evento fu determinante anche per l'erezione del nuovo ciborio lateranense che, attribuito a Giovanni di Stefano, rap-

Le braccia sono state modellate a parte e poi fissate al torso in modo grossolano con l'ausilio di sottili lamine metalliche. La loro struttura doveva risultare debole sin dall'origine, ad essa, infatti, non era demandata alcuna funzione di sostegno, affidata, piuttosto, al chiodo dei piedi e al gancio infisso nella parte alta del perizoma, responsabile, però, di una profonda spaccatura apertasi al centro del torace.

Al problema statico si è posto rimedio durante il restauro degli anni settanta diretto da Mancinelli<sup>54</sup>, alloggiando una struttura metallica in ottone e acciaio all'interno del vano scavato nel torso del Cristo. Da allora la scultura è agganciata alla croce con un perno fuoriuscente dalla schiena e collegato alla gabbia metallica interna. L'intervento sulla meccanica di sostegno, è stato preceduto naturalmente dalla rimozione delle aggiunte che avevano alterato nel corso dei secoli l'aspetto originario del manufatto.

Stando a quanto ipotizzato da Mancinelli<sup>55</sup>, la manomissione più invasiva che lo interessò risaliva alla metà del XIX secolo, quando in occasione dei lavori di ripristino della basilica devastata dall'incendio, fu dotato di cartiglio, aureola e raggi e modificato nel sistema originale di aggancio del corpo del Cristo alla croce. Il sistema di aggancio era già compromesso all'epoca, dalla perdita delle mani, ridotte a moncherini per l'azione degli insetti xilofagi.

Risale al rifacimento ottocentesco pure la ridipintura in marrone scuro simulante il bronzo, rimossa la quale, Mancinelli<sup>56</sup> ha scelto di conservare lo strato cinquecentesco poiché non è stato possibile trovare tracce consistenti della policromia originaria. Dai piccolissimi frammenti superstiti, tuttavia, ha appurato che quest'ultima fosse simile a quella di età moderna, fatta eccezione per il corpo verniciato di grigio ocra tendente al rosa.

Della croce<sup>57</sup> in legno di noce, ha dedotto che mutilata delle originarie terminazioni trilobe al tempo del trasferimento rinascimentale fu poi reintegrata con protesi non coerenti. Dopo averle asportate si è limitato a consolidarla e ad effettuare una pulitura cromatica riportando alla luce piccole porzioni di pellicola pittorica medievale.

Per quanto riguarda, invece la questione storiografica, spetta a Giorgio Vasari la più antica attribuzione del crocifisso di San Paolo a Pietro Cavallini. Aggiunto al catalogo del maestro soltanto a partire dalla seconda edizione

<sup>54</sup> F. MANCINELLI, *Arte medievale e arte moderna*, in «Atti della Pontificia Accademia romana di Archeologia. Rendiconti», a. XLVIII, 1975-1976, pp. 454-476.

<sup>55</sup> F. MANCINELLI, *op. cit.*, pp. 454-455.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 458-459.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 454, 458, 464, 468.

delle Vite, è ricordato anche perché «si dice e credere si dee, è quello che parlò a Santa Brigida l'anno 1370»<sup>58</sup>. L'assoluto silenzio riservatogli dallo storico aretino nell'edizione torrentiniana del 1550 è, invece, un dato troppo spesso disatteso dalla critica. È noto, infatti, che la seconda stesura della biografia cavalliniana è meno rigorosa rispetto alla prima, in quanto ricca di aggiunte riconducibili o ad una confusione fra omonimi o alla volontà di creare la figura di un santo patriarca della pittura romana, consona alla mentalità della controriforma<sup>59</sup>. Come consona alla mentalità della controriforma è la menzione del mito brigidino che Vasari, infaticabile intervistatore, prontamente recepiva durante il suo soggiorno alla corte di Giulio III, conclusosi proprio nel 1553, anno in cui per l'appunto Oloaf Magno pubblicava la *Vita abbreviata Sanctae Birgittae*.

La paternità cavalliniana, accolta da tutta la successiva trattatistica d'arte, ha iniziato ad assumere valore critico a partire da Lavagnino<sup>60</sup>, Hermanin<sup>61</sup> e Buchowiecki<sup>62</sup>; ma, sviluppata in termini assai poco convincenti, è stata negata da Pietro Toesca<sup>63</sup> che scorgeva nell'opera «un fine disegno gotico da rammentare Pietro Lorenzetti». Carli<sup>64</sup>, al contrario, faceva riferimento ad una produzione locale risalente agli anni venti del Trecento, con la quale non concordava Salmi<sup>65</sup>, piuttosto propenso all'autografia tinesca. Ritornava all'ambito romano, questa volta però di primo Trecento e con derivazioni senesi, Mancinelli<sup>66</sup>, al quale, peraltro, si deve l'accostamento alla cultura

<sup>58</sup> [http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code\\_f=print\\_page&work=le\\_vite&volume\\_n=2&page\\_n=188](http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=2&page_n=188).

<sup>59</sup> G. PREVITALI, *Presentazione*, in G. VASARI, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*, Firenze, 1550, a cura di L. Bellosi, Torino, Einaudi, 1991, pp. VII-XVII; v. inoltre M. POZZI, E. MATTIODA, *Giorgio Vasari: storico e critico*, Firenze, Olshki, 2006, pp. 1-24.

<sup>60</sup> E. LAVAGNINO, *Storia dell'Arte medievale italiana*, Torino, U. T. E. T., 1936, p. 345; ID., *Il crocifisso* cit., pp. 217-227; ID., *Pietro Cavallini*, Roma, Palombi, 1953, pp. 19, 55-58.

<sup>61</sup> F. HERMANIN, *L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV*, Istituto di Studi Romani, Bologna, Cappelli, 1945, p. 164.

<sup>62</sup> W. BUCHOWIECKI, *Handbuch der Kirchen Roms: der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, 3 voll., Wien, Hollinek, 1967-1974, p. 227.

<sup>63</sup> P. TOESCA, *op. cit.*, p. 367.

<sup>64</sup> E. CARLI, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano, Electa, 1960, p. 42.

<sup>65</sup> M. SALMI, *op. cit.*

<sup>66</sup> F. MANCINELLI, *op. cit.*. Sulla stessa linea di Mancinelli C. GUGLIELMI FALDI (s.v. *Pietro Cavallini*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 775-784: 781) la quale assegna il manufatto ad un maestro toscano di gusto seneseggiante. Per una puntuale disamina dello stato della questione sino ai primi anni ottanta dello scorso secolo v. T. IEZZOLLA, scheda A.II. 4.2, *Crocifisso ligneo, Roma S. Paolo fuori le mura*, in *Roma 1300 - 1875: la città degli anni santi. Atlante*, catalogo della mostra (Roma 1985), a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Milano, Mondadori, 1985, p. 73.

figurativa di Giovanni Pisano e in particolare al crocifisso conservato nel Museo dell'Opera del duomo di Siena. L'ipotesi di Mancinelli è stata accolta con favore da Ludovisi<sup>67</sup> e Tomei<sup>68</sup>, sebbene quest'ultimo propendesse a favore di un inquadramento della scultura paolina nella matura attività giovannea del pulpito di Pistoia. Curzi<sup>69</sup>, infine, la inseriva entro la congiuntura senese-orvietana riproponendo un interessante confronto con il crocifisso di San Domenico a Spoleto, che circoscriveva, però, soltanto al volto sofferente.

Certo il riferimento a Giovanni Pisano è imprescindibile, quando si tenta di contestualizzare un crocifisso ligneo di produzione sicuramente toscana e cronologia oscillante fra terzo e quarto decennio del XIV secolo.

L'invenzione avviata intorno al 1270 nel crocifisso oggi al Museo dell'Opera del duomo di Pisa e sviluppata nell'esemplare oggi nel Museo dell'Opera del duomo di Siena segna un punto di non ritorno nel percorso artistico del maestro. In entrambi i casi il corpo di Cristo si inserisce a tutto tondo nello spazio avvitandosi su se stesso, per cui al girare verso destra di testa e torso si oppone il moto contrario delle gambe. Questa concezione stereometrica del dato plastico definita icasticamente da Max Seidel<sup>70</sup> «dinamizzazione dell'opera e dell'osservatore» ispirerà anche i successivi crocifissi (i due di Sant'Andrea Pistoia, quello del duomo di Prato, del duomo di Massa Marittima, della chiesa di San Nicola a Pisa e quello del Bode-Museum di Berlino)<sup>71</sup>, i quali, però, muteranno l'impostazione del corpo di Cristo, tutto spostato verso sinistra e aggettante in avanti, mostrando un pieno aggiornamento sulle novità giottesche introdotte dalla croce di Santa Maria Novella.

Il crocifisso ostiense, al contrario, se da una parte condivide con i più antichi prototipi del Pisano lo schema compositivo del Cristo centrato sull'asse della croce e in torsione serpentinata<sup>72</sup>, dall'altra non è concepito come una

<sup>67</sup> A. LUDOVISI, *La scultura lignea a Roma tra la seconda metà del XIII secolo e la prima metà del XIV*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300 il primo Giubileo*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di M. Righetti Tosti-Croce, Milano, Electa, 2000, pp. 90-92; ID., *La scultura lignea medievale* cit., pp. 147-151.

<sup>68</sup> A. TOMEI, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000, pp. 14, 148.

<sup>69</sup> G. CURZI, *op. cit.*, p. 178.

<sup>70</sup> M. SEIDEL, "Sculpens in ligno splendida": *Sculture lignee di Giovanni Pisano*, in *Sacre passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa 2000-2001), a cura di M. Burrelli, Milano, Motta, 2000, pp. 79-94.

<sup>71</sup> Da ultimo v. a questo riguardo G. AMERI, scheda n. 101, *Giovanni Pisano, Crocifisso processionale*, in *Giotto e il Trecento* cit., pp. 259-261.

<sup>72</sup> Questa torsione serpentinata è considerata da M. BOSKOVITS (*Pittura e miniatura a Milano: Duecento e primo Trecento*, in *Il millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, III, Milano, Electa, 1989, pp. 26-69: 58, 69, nota 98) una conformazione rara al punto da individuare nel

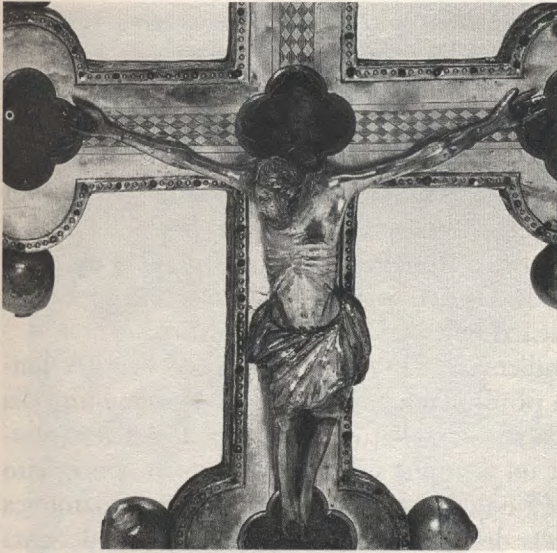


Fig. 16: Londra, Victoria and Albert Museum, Croce processionale, particolare.

figura saldamente partecipe dello spazio, ma prevede un punto di osservazione privilegiato e ben individuato, cioè da sinistra, di tre quarti e dal basso, sulla scorta del quale è stata condotta la lavorazione fino a dove esso risulta visibile<sup>73</sup>. Il corpo del Cristo, serrato al legno della croce, ha il retro completamente piatto. Non è certo casuale che il perizoma, neppure sbozzato, sembri applicato quasi fosse un grembiule, o che la testa e le spalle rivelino le fatiche dell'intaglio. Il crocifisso ostiense,

stanti le sue monumentali proporzioni, è di fatto una macchina plastica inanimabile a differenza dei legni giovannei che, piccoli e maneggevoli, mostrano la loro qualità da ogni angolazione, come imponeva la funzione processionale.

Nel momento in cui, però, si voglia passare dal generico orizzonte culturale all'individuazione di un ambito stilistico di riferimento, significativa appare la possibilità di riscontri con alcune croci in lamina legate alla propagazione della maniera di Guccio di Mannaia in area pisana.

Intorno alla croce processionale in lamina d'argento del Museo Nazionale del Bargello attribuita a Guccio di Mannaia è stata radunata una serie di croci tra le quali assume particolare rilievo per la presente trattazione quella conservata al Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 16)<sup>74</sup>. Questa, fra gli

nostro crocifisso di San Paolo (da lui datato al tardo Duecento) un riferimento esemplificativo per il Cristo della celebre *Crocifissione* del Messale di Roberto Visconti (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms C 170 inf., c. 86). Cfr. sulla questione anche P. DI SIMONE, *La diffusione del linguaggio giottesco in Lombardia*, tesi di dottorato, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara, a.a. 2008/2009, p. 106, nota 354.

<sup>73</sup> F. MANCINELLI, *op. cit.*, pp. 470-471.

<sup>74</sup> P. L. LEONE DE CASTRIS, *Smalti e oreficerie di Guccio di Mannaia al museo del Bargello*, in «Prospettiva», a. XVII, 1979, pp. 58-64; v. inoltre con bibliografia precedente E. CIONI, *op. cit.*, pp. 134-144. Si esclude, a nostro parere, la tesi di G. PREVITALI (*Scultura e smalto traslucido nell'oreficeria toscana del primo Trecento: una questione preliminare*, in «Prospettiva», a. LXXIX, 1995, pp. 2-17) accolta con lievi sfumature anche dalla Cioni, secondo cui il prototipo del Bargello deve essere riferito ad

altri prodotti di bottega, dimostra l'esistenza di un percorso alternativo all'interno dell'*entourage* guccesco, percorso aggiornato agli inizi del Trecento sull'ultima grande lezione di cui Giovanni Pisano dà prova nel pulpito pistoiese.

La ragione principale che induce ad accostare il crocifisso ostiense alla microscultura londinese, risiede nella condivisione di una cifra morfologica connotante, ovvero sia l'incassamento del capo nelle spalle (figg. 1,16). Essa, infatti, non ha un diffusissimo riscontro nella produzione plastica trecentesca, se si esclude il crocifisso di Visso, privo però di quella falcatura gotica che costituisce un ingrediente sintattico imprescindibile del nostro.

L'incastro della testa, perpendicolare al busto e in linea con le esili e lunghe braccia, mette in risalto un profilo tagliente che va dal naso aquilino alla mandibola frangiata, dalla barba alla capigliatura compatta. L'oreficeria, tuttavia, rimane più vincolata ad un sostrato stilistico giovanneo con diretto rimando alla sigla di Giovanni di Balduccio soprattutto nella resa anatomica pressoché sovrapponibile a quella del piccolo crocifisso della chiesa di Santa Marta a Pisa<sup>75</sup>. Si veda la gabbia toracica dalla conformazione archiacuta segnata da costole orizzontali e parallele, le braccia filiformi che subiscono un rigonfiamento in corrispondenza del gomito e la chioma compatta pettinata secondo un flusso regolare e uniforme.

Ad una cultura radicata agli anni trenta del Trecento appartiene, come anticipato prima, il manufatto ostiense. Il suo linguaggio figurativo si avvale di fonti molteplici e perfettamente sintetizzate fra loro al punto da dare vita ad un esito del tutto innovativo. Fonti che hanno indotto Pietro Toesca<sup>76</sup> a parlare di disegno lorenzettiano per spiegare le eleganti e allungate anatomie e la loro pacata morfologia, che contrastano, però, con la sofferenza del volto e la patetica inclinazione del capo. Queste componenti più espressive si connettono alla sigla stilistica di Giovanni d'Agostino<sup>77</sup> documentato a Siena fra il 1336 e il 1340 in qualità di *caputmagister* della fabbrica del duomo, nel

Andrea Pisano sulla base di un confronto con la stauroteca di Massa Marittima, appurata la provenienza pisana della croce di Padova.

<sup>75</sup> M. SEIDEL, *op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>76</sup> P. TOESCA, *op. cit.*, p. 367.

<sup>77</sup> G. KREYTENBERG, *Gano di Fazio, Goro di Gregorio, Giovanni d'Agostino: Bemerkungen zur Sienser Skulptur des Trecento*, in «Studi di storia dell'arte», a. XVII, 2006, pp. 23-36; R. BARTALINI, *La scultura di Giovanni d'Agostino*, in *Scultura gotica in Toscana: maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 290-323; ID., *Giovanni d'Agostino, la facciata del battistero e il "duomo nuovo" di Siena*, ivi, pp. 324-335; ID., *Cinque postille su Giovanni d'Agostino*, in «Prospettiva», LXXIII/LXXIV, 1994, pp. 46-73; A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Simone Martini e la scultura senese contemporanea*, in *Simone Martini*, Atti del convegno (Siena 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze, Centro Di, 1988, pp. 193-202.



Fig. 17: Siena, oratorio di San Bernardino, Giovanni d'Agostino, Madonna di San Bernardino.

1337 ad Orvieto con il padre Agostino di Giovanni<sup>78</sup> e di certo autore della *Madonna di San Bernardino* (Siena, Oratorio di San Bernardino), che firma in margine alla cornice e ascrivibile al 1336 circa (fig. 17). Attraverso di lui si comprende la riflessione che l'anonimo maestro del crocifisso ostiense compie sulle opere di Simone Martini. In forme più concitate anche rispetto a quelle di Giovanni d'Agostino traspone i sofisticati linearismi fisionomici martiniani e l'elegante oscillazione delle figure.

Improprio, comunque, tentare una chiusura del cerchio. Manca qualcosa, qualcosa che forse non si può trovare quando si è di fronte ad un modello le cui filiazioni sono andate perdute e del quale sono rimaste soltanto lontane parentele nei crocifissi gemelli di Santa Maria in Monticelli e di Santa Barbara dei Librai.

<sup>78</sup> J. WIENER, *op. cit.*, p. 60.