LA PITTURA SU TAVOLA DEL SECOLO XII
Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano
a cura di Cecilia Frosinini, Alessio Monciatti, Gerhard Wolf
INDICE

PRESENTAZIONE, I curatori del volume

INTRODUZIONE
Alessio Monciatti, La pittura su tavola del secolo XII nella storografia del Novecento

TAVOLE

Marco Ciatti, Il restauro delle pitture su tavola del secolo XII e il loro contributo alla storia dell’arte
Roberto Bellucci, Dall’insieme al particolare: la Croce di Rosano e alcuni esempi di tecnica pittorica del secolo XII
Ciro Castelli, Le costruzioni lignee delle croci dipinte del secolo XII
Cecilia Froisini, L’organizzazione artigiana del mestiere nel secolo XII
Marco Collareta, La trattatistica medievale sulle arti. Per un approccio storico
Adriano Peroni, Effigi di culto in ceramica: precedenti e paralleli delle croci dipinte su tavola del secolo XII

Arturo Carlo Quintavalle, I Cristi viventi e la Riforma Gregoriana in Occidente
Stefano Ricchioni, La Croce di Rosano oltre il Lazio e la Toscana.
Riflessi "europei" della Riforma Gregoriana
Herbert L. Kessler, The French Connection. Word and Image on the Rosano Cross
Rosa Alcovy, De la idea al relato visual. La pintura catalana sobre tabla y su contexto internacional en el siglo XII
Michele Bacci, La croce dipinta in Oriente. Alcune riflessioni
Alessio Monciatti, Le croci dipinte di area lucchese: modelli e tipi figurali
Serena Romano, «Alberto so», il gruppo di opero, e una croce quasi scomosciata
Antonia D’Arienlo, Materie e colore, le croci dipinte lucchesi dopo i recenti restauri
Andrea Carini, Il restauro della Madonna Regina del lassito Lamberto Vitali alla Pinacoteca di Brescia
Mauro De Luca, Il restauro del Giudizio Finale di Niccolò e Giovanni della Pinacoteca Vaticana
Lina Bellanca, Guido Melli, Cappella di San Pietro nel Real Palazzo di Palermo
Serena Sagnaroli, Dall’intervenzione alla composizione: san Giovanni e la Vergine, la "coniunctio desirarum" e l’iconografia della Crocifissione nel passaggio tra secolo XII e XIII

BIBLIOGRAFIA

INDICI ANALITICI
La croce dipinta in Oriente. Alcune riflessioni
Michele Bacci

Esistita la croce dipinta in Oriente? O, per dir meglio, si dispone di qualche dato sufficiente per affermare che la tipologia morfologica che la letteratura storiografica ha abbandonato come definire "croce dipinta" non è un prodotto esclusivo della tradizione latina e non è quindi necessariamente in rapporto con le specificità rituali dei contesti liturgici occidentali in generale e italiani in particolare?

La questione è particolarmente controversa per più motivi: da una parte si lega, dal punto di vista storiografico, al più ampio problema della prima pittura italiana e della "maniera greca" toscana, in rapporto alla quale la croce dipinta sembra configurarsi stranamente come oggetto occidentale che accoglie volentieri elementi orientali, come appare in modo tanto eloquente in opere come la cosiddetta "croce n. 20" del Museo nazionale di San Matteo a Pisa e nei dipinti di Giunta e dei suoi seguaci. Dall'altra si associa, per verso, alla storia dello sviluppo dell'iconostasi in età postbizantina, quando, nei territori veneziani nella lonia, a Creta e nelle comunità greche del le diaspora, il modello italiano della croce dipinta viene appropriato e integrato nel decoro superiore del templon, accanto a due tavole isolate con la Vergine e Giovanni Evangelista che arrivano così a comporre la scena della Crocefissione, contraddicendo il significato originario della croce come efficace iconico-rittrattiva. L'insieme seicentesco della chiesa greca di Livorno (realizzato a Creta nel 1643), dove il Cristo morto è raffigurato se- minato e in una posa contorta, mentre sovrasta il teso di Adamo ed è circondato dai simboli dei quattro evangelisti, è stato spesso citato come esempio particolarmente ben conservato di tale nuova tipologia di decoro, non che sembra essersi diffusa in modo significativo prima del XV seco- lo tra i precedenti più antichi e meglio conservati.

1. Vodetta dell'iconostasi, 1549, Nera (Cipro), museo di San Neofito, Katholikon.

1. Deseo agradecer la invitación de los orga- nizadores y la acogida recibida en el Kunsthistorisches Institute de InfraCimiento, magnífico centro de investigación y verdadero paraíso para todos los que nos dedicamos a la Histo- ria del Arte, donde pude presentar la primera versión del manuscrito en italiano, Dal canto al momento. La pittura catalana na tuvo el suceso internacional ni a los momentos del documentación de la pittura catalana en el siglo XVIII. En este contexto, en el marco de los pro- yectos del Grupo de investigación catalana- do: Etnica, Etnográfica y Artística de la Universi- dad de Barcelona, "Contenidos para el arte ca- talán medieval" ampliamente desarrollado, con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación y de los fondos FEDER (HAR2008-01936/ART).


2. Algunos de estos aspectos técnicos de la pinta- ría sobre tabla catalana de época románica lamenta ya la atención de los primeros estu- dios, MÚSICO 1907 y CASILLAS 1909, pero todavía no disponemos de estudios sistemátie- cos sobre ella.

3. Podríamos citar los estudios puntales FOLCH Y TORSOS 1936, y otros trabajos similie- res del mismo autor, cuya aportación global al tema se encuentra, sin embargo, en FOLCH Y TORSOS 1936.

4. No discutiré la importancia de las fronteras de orfebrería como prototipos genéricos de los campos piadosos, pero para tener una visión completa hay que analizar al mismo tiempo la realización de importantes frontales de orfebrería en las que confluyen en un solo y complejo proceso que incluye al mismo tiempo la realización de importantes frontales de orfebrería en las que confluyen en un solo y complejo proceso que incluye al mismo tiempo la realización de importantes frontales de orfebrería en las que confluyen en un solo y complejo proceso que incluye al mismo tiempo la realización de importantes frontales de orfebrería en las que confluyen en un solo y complejo proceso que incluye al mismo tiempo.

1. Una datación genérica se sitúa en el segundo cuarto del siglo XII. CASTELLANOS 2006.

2. En conexión con esta tendencia hay que tener en cuenta las ilustraciones del Libro de la Señorituda de Valderas y otras obras afne- res. ALCOY 1992; ALCOY 2000.


5. BORRÀS GUÀL GARCÍA GUIÀS 1978, pp. 113-122.

6. Algunas de ellas proponen explicar a partir de los frontales de Lovaina o filibusos, pero también hay que considerar el mundo de las funer- ariales de monasterios y las resultantes muertes que se desarrollarán de forma paralela.


10. Es un particular punto de partida para el trabajo del museo del Monasterio principal. No parece existir en modo alguno un período de actividad del taller de Veite o pintor de estos años, como mismo, y que, por tanto,
molto frammentaria che si conserva nel monaste-
ro di Santa Caterina al Monte Sinai. L’opera, che
sembra testimoniare dell’esistenza di una tradizio-
ne bizantina d’uso di tali oggetti, è stata datata da
Kurt Weitzmann al secolo XII in virtù di assonan-
ze iconografiche, in virtù piuttosto generiche, con
opere in aree e aree dello stesso periodo, a partire
in particolare dalla Pala d’Oro di Venezia; a suo
modo di vedere, proprio l’enfasi sulla prospettiva
escatologica testimonierebbe indirettamente della
dislocazione sulla sommità del tempio, giacché
in tal modo il programma della croce si sarebbe
perfettamente integrato con il significato salvifi-
co della Deesis che, a partire dall’età medioevo-
tina, aveva cominciato ad occupare l’architettura
dell’iconostasi. 2 Se si accetta tale ipotesi, si deve
di conseguenza osservare la profonda differenza
rispetto alle contemporanee croci dipinte italiane
come alti alle più tarde croci d’epistilio, giacché
si che epica sono le dimensioni piuttosto ridotte
dell’opera: 31,3 cm di altezza (incluso il sostegno
lineare) per appena 6,4 cm del braccio orizzontale,
che anche nella sua integrità non doveva essere
molto più esteso.

Altre opere conservate al Sinai e raramente
prese in considerazione dopo la pubblicazione da
parte di Weitzmann contribuiscono ad arricchire
la nostra conoscenza su questo punto. Il mona-
stero ha infatti mantenuto sino ad oggi due fram-
menti di un dipinto a forma di croce bizantina: si
tratta della parte inferiore del braccio verticale, in
cui si riconosce una porzione del corpo crocifisso
dell’eroe con il monte del Golgota e il cra-
no di Addario nonché la scena della Deposi-
tione nel sepulcro, e della cima, che nella sua forma
riepetono la parte sommitale della rappresentazione
alla croce ed è corona da un’Ascesione piutto-
sto animata (fig. 3); in titulus crucis compaiono
le lettere greche IC XC con l’iscrizione (“I e X della
gloria”). Anche in questo caso si trovano di fron-
te a un’opera di dimensioni ridotte, la cui altezza
originaria doveva aggiungersi più o meno intorno ai
giorni centintanti; le sue caratteristiche formali e
iconografiche la legano strettamente alla tradizione
bizantina e permettono di datale sul declinare del
secolo XIII, nel contesto del cosidetto “stile dinas-
tico” che caratterizza l’ultima fase della pittura di
età comnena. 3

Poiché la tavola è figurata solo sulla faccia
anteriore, si deve escludere la sua destinazione all’uso
processionale, che si avvaleva normalmen-
te di dipinti bilateral e come l’altra piccola croce
conservata al Sinai, realizzata nel secolo XIII su

2. Croce dipinta, fine sec. XIV, Monte Athos, monastero del Pantokrator

3. Croce dipinta, sec. XIII, Monte Sinai, monastero di Santa Cate-
rina, particolare con l’Ascesione

alla da scomparire o non erano ormai più in uso
nelle chiese latine. 4

Ad oggi, nell’attesa che nuovi materiali venga-
no alla luce nelle collezioni dei monasteri greci, la
più antica croce dipinta d’epistilio che sia giunta
sino a noi integralmente è quella, di dimensioni
parrì a cm 183 x 134, che si conserva nel Mona-
stero athonita del Pantokrator (fig. 2). Esposta
al pubblico in occasione della grande mostra sui
Tesorì del Monte Athos svoltasi a Tessalonica nel
1997 con un’attribuzione ad artista attivo negli
anni Sessanta-Settanta del Trecento, è stata più
recentemente datata da Titos Papamastorakis al
periodo tra la fine del XIV e gli inizi del XV se-
coli. 5 Le caratteristiche formali, morfologiche
ed iconografiche si comprende come si trattasse
ispiratione di modelli occidentali. Più plausibile è pensare a Weitzmann l’ubicazione sull’architrave del templon, in probabile combinazione con icona ad andamento orizzontale con la raffigurazione delle dodici feste; l’inserimento di scene dedicate specificatamente alla Passione, come la Deposition nel Sisakovo ed eventualmente altri episodi minori come l’Ultima Cena e la Lavanda dei piedi, sarebbe così pernesso di integrare il programma sottostante, anche se la presenza dell’Ascensione sarebbe comunque causato un effetto di ridondanza 15. Certo è che l’idea di arricchire la croce dipinta con una serie di scene evangeliache colpisce per la sua affinità con analoghe soluzioni diffuse in ambito italiano, dove tuttavia gli oggetti hanno dimensioni minori e si distinguono in particolare per la presenza del tabellone isortordito 16, occorre interrogarsi sull’eventualità che tali affinità siano fivisto di fenomeni paralleli fondati su premesse comuni di ordine funzionale.

La croce, dipinta o scolpita, si caratterizzavano nell’uso dell’Occidente per la loro disposizione lineare all’interno dello spazio sacro, in prossimità dell’altare o, se sembra più plausibile nel periodo più antico, al di sopra dei tramazzi che separavano lo spazio dei chierici dall’ecclesia laicorum 17. Nella tradizione cristiana orientale la concezione fornita da garibaldi ambienti ecclesiastici si riduceva in sostanza alla bipartizione del vima e il naos, marcata dal diaframma del templon che a partire dall’età medievale si era iniziatone a presentare una forma con varie fogge e dimensioni. Generalmente si suppone che, fin dall’età giustinianea, la presenza di una croce al centro dell’architrave costituisse un elemento di arredo stabile dell’edificio, anche se quest’assunto si apporto unicamente sulla testimonianza piuttosto controversa di Paolo Silenziaro 18 e sull’ipoteosi costruttiva della cosiddetta “croce di Mose” sull’edificio marziano del katholikon del Sinai, oggi ubicata in analoga posizione all’interno della cappella dei Quaranta Martiri 19. In effetti, da alcune testimonianze, si evince come nel corso dell’età medievale si sviluppasse la tendenza a sostituire le croci in oroferesi con dipinti su tavola; l’inventario del secolo XI del monastero malese di Veljusa, ad esempio, registra la presenza di un esemplare prospettico di urcima ad ante tre che conteneva al centro l’immagine della Crocifissione 15. Non è improbabile che, da pari passo, una croce dipinta potesse costituire un’alternativa valida, se non addirittura un esempio di un analogo mai ben più costoso oggetto in metallo.

D’altra parte, a croci di dimensioni più consistenti o addirittura monumentali si evolveva in modo del tutto diverso in alcuni contesti particolari, come ad esempio nelle chiese iniziate al Timios Sotiros, la santa croce. All’inter- no di queste ultime si aveva l’uso, se non sempre almeno assai di frequente, di edificare in occasione delle feste liturgiche del 14 settembre e della terra dona domenica di quaresima la croce eponima del luogo di culto, spesso nella forma di un reliquiario crocifforme che poteva essere rivestito in lamina d’argento decorata con figure di santi e scene del Passione. Una particolare concentrazione di oggetti consacrati si registra sull’isola di Cipro, che era nota nel Medioevo per essere stata visitata da sant’Elena durante il viaggio di ritorno dalla Terra Santa, durante il quale aveva lasciato sulla cima del monte Stavrovouni la reliquia della croce miracolosa del buon ledrone 20. Antiche consuetudini rituali, che consistevano nella collocazione della croce all’interno di un supporto ligneo al centro della navata, sembrano essere rilesse nell’uso citato; così ad esempio la croce trecentesca di Pano Lebani 21 e al prezentymathiki stavori di Polendri, composto da una croce metallica del XII secolo inserita all’interno di una croce lignea trecentesca, rivestita poi in antico nel XV secolo (fig. 4) 21. Nel contesto particolare della chiesa rurale del romitorio di San Nefos in presso di Paphos, costruita anch’essa sotto l’imponetla al legno salviaco, la croce veniva esibita regolarmente all’interno di un supporto in pietra collocato a destra dell’iconostasi e veniva così ad integrarsi perfettamente con la decorazione monumentale della parete, disponendosi in mezzo a due angeli in atti di venerazione e in asse con l’immagine sovrastante della crocifissione 14.

In quest’ultimo caso si metteva in atto una riproduzione mimetica dell’ubicazione della croce del Golgota all’interno del Santo Sepolcro, che a Pano Lebani e Polendri era invece semplicemente evocata ritualmente attraverso la disposizione in medio ecclesia. La distinzione che introduceva tra l’altare come riproduzione simbolica della tomba di Cristo e il centro dell’edificio come richiamo al luogo della Crocifissione era frequente, nel Me- doveo, in diverse tradizioni cristiane e stava alla base sia dell’uso occidentale del crozaluro che all’eruzione di croci monumentali rivestite d’argento nelle chiese della Georgia 21. Queste ultime, che potevano raggiungere dimensioni ragguardevoli (fino a tre metri di altezza), erano solitamente collocate in modo stabile al centro della navata, di fronte allo spazio dell’altare, in modo da ripetere l’articolazione spaziale della chiesa di Jvari nella capitale Mitsketa, dove era collocata sin almeno dal secolo X e fuori già dal VI-VII una riproduzione della roccia del Calvario e della sua antica croce votiva (fig. 5) 22. Vero e proprio punto focale del luogo di culto, queste croci – a partire dalla più antica, quella proveniente da Raschi e risalente al secolo XI 21 – erano abitualmente decorate con una ampia selezione di scene, che comprendeva la Crocifissione al centro nonché episodi tratti dalla narrazione evangelica oppure dalla leggenda agiografica del santo titolare dell’edificio 14.

Anche di tale tipologia di oggetto esistevano delle versioni dipinte che sono rimaste sino ad oggi pressoché inediti, perché conservate in una delle zone più impervie e meno facilmente accessibili della catena caucasica, la regione geografia della Svaneti. Qui, nella chiesa del villaggio di Chazhashi all’interno dell’abitato montano della comunità di Ushguli, a più di duemila metri di altezza, si conserva una croce dipinta di notevoli dimensioni (cm 140 x 353), con Cristo crocifisso al centro in una posizione inasartata, circondato sulle estremità del braccio orizzontale e sulla cima da rappresentazioni di angeli nel taglio al busto (fig. 6); in modo singolare, la sola effigie della Vergine Maria, con le braccia incrociate sul petto in atteggiamento di intercessione, è raffigurata sul margine inferiore. Nota da una recente pubblicazione in lingua georgiana, la Guida all’arte medievale della Svaneti superiore di Ruspa- dan Kenia e Natale Ahadashvili, l’ispezione si riferisce databile al secolo XIII 21. Di poco successo sembrerebbe essere un’al- teriore croce dipinta monumentale (cm 200 x 95) che si conserva nella chiesa del villaggio di Tvir- mi nella comunità di Ipari e che a tutt’oggi attende di essere fotografata adeguatamente e pubblicata. Stando alla breve descrizione resa nella 1970 in «Dregh Megbafar», bollettino dell’associazio- ne georgiana degli amici dei monumenti, questa si distingue dalla croce di Chazhashi per alcune peculiarità: il crocifisso è infatti affiancato dal sole e dalla luna ed entrambi i soli sono rappresenta- ti a mezza figura alle estremità del braccio oriz- zontale, mentre sul margine superiore compaiono un angelo e il Pantocratore benedicente con la
alla sua assimilazione alla più venerata e apprezzata tipologia di immagine sacra bizantina? È lecito poi chiedersi se questo sviluppo sia stato stimolato da qualche architetto prestigioso associato a un’importante meta di pellegrinaggio? Indubbiamente il candidato più ovvio per una funzione del genere dovrebbe essere ricercato nel la basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme e nel modello assieme reale e simbolico del monte Golgota che oggi croce mirava ad evocare. I pellegrini di ogni parte del mondo cristiano che nel secolo XII si recavano a visitare il santo luogo potevano vedere Cristo crocifisso in diverse rappresentazioni: una che sovrastava la porta d’ingresso del chiostro dei canonici fu descritta dal pellegrino Teodorico, nel 1170, come talmente devota «ut cunctis intuentibus magnam inferat compunctio nem» 7. Le si avvicina forse il frammento di pittura murale che ancor oggi si può vedere nella cappella dell’Invenzione della Croce (fig. 7), nella quale i gesti animati dei due dolenti e la resa del corpo del Cristo con le pieghe dell’addome profondamente marcate, come nelle croci dipinte toscane, denunciano una forte caricatura drammatica; in virtù di quei tratti stessi Jaroslav Folda ha proposto l’attribuzione a un pittore italiano attivo in Terrasanta verso gli anni Sessanta del secolo XII 8.

Nella scelta di una soluzione complessiva limitata a tre personaggi principali queste immagini si differenziano dalla composizione presente nella cappella del Calvario: qui i pellegrini erano soliti inserire la testa nel foro in cui era stato conficcato il legno della santa croce, quindi bacivano le porzioni di terreno su cui avevano poggiato i piedi la Vergine Maria e Giovanni Evangelista, dopodiché si lasciavano commuovere alla “mirae padebitudinis”, realizzato da artisti bizantini ai tempi di Costantino Monomaco tra il 1042 e il 1055 (o, come ipotizza Martin Biddle 8, qualche anno prima sotto Michele IV il Palaconte, 1049- 1041), che, secondo la sola testimonianza di Teodorico nel 1170, rappresentava una più ampia scena della Crocefissione in cui erano compresi anche Stefano e Longino 9. Le fonti di detta crocifissione sono particolarmente lacunose circa la presenza di elementi d’arredo mobile, anche se sembra plausibile che una croce di qualche foggia debba esser comunque stata presente laddove per secoli si era innalzata la croce inaurata di Costantino 10.

Nella cappella i visitatori potevano vedere di- stinguendo la fenditura della roccia che era stata bagnata dal sangue di Cristo e associarla alla sot- tostante cappella del Golgota, in cui era venera-


LE CROCIS DIPINTI DI AREA LUCCHESA: MODELLI E TIPI FIGURALI

Alessio Monciatti

Nel 1845, a proposito della Croce di Santa Giulia a Lucca (fig. 1; tav. IX), Michele Ridolfi parlava di un'«immagine del Crocifisso dipinto in una di quelle grandi croci che stanno appese al centro delle chiese, o dinanzi allo loro absides» 1. Nel 1858 gli faceva eco Telesforo Bini che notava come «di questa maniera di croci dipinte se ne vedevano assai per la nostra città, e [significativamente aggiungeva] parlando soltanto di quelle che gli stranieri non ci hanno rapite» 2. Non sappiamo a quali opere si riferiscono alludendo a croci antiche. Quelle del secolo XII e XIII sono ancora tutte reperibili 3.

La Croce monumentale di Santa Giulia, ora in cattedrale, non era la più antica ma aveva go-

duto della maggior fama cittadina: era nota come "dell'occhio gonfo", per un aneddoto tramandato da un documento del 1295, e nell'Ottocento si trovava ancora nella chiesa dove era attestata dal 1229 4. Provviene invece dalla Santa Maria dei Servi (dove è ancora nel 1858), quella di dimensioni più contenute ora al Museo Nazionale (fig. 2; tav. VIII) 5. Nota anche come Villa Giunigi condivise con quella di Santa Giulia l'iconografia del Cristo vivo, la presenza e la disposizione dei ladroni flagellati, della Deposizione nel sepolcro e della Resurrezione nel tabernacolo; i simboli degli evangelisti alle estremità del traverso di croce: il Cristo in trono fra angeli nella cima. Le differenze fra le due pitture si concentrano invece nella presenza di al-

1. Croce dipinta da Santa Giulia, Lucca, cattedrale di San Martino
2. Croce dipinta da Santa Maria dei Servi, Lucca, Museo Nazionale di Villa Giunigi