

GÉZA DE FRANCOVICH  
L'ORIGINE E LA DIFFUSIONE  
DEL CROCIFISSO GOTICO DOLOROSO

## INDICE DEI CAPITOLI

I. Preambolo .....	145
II. Premesse iconografiche .....	147
III. Crocifissi romanico-gotici intorno al 1300 .....	157
IV. Il gruppo renano .....	183
V. Diffusione e trasformazione del tipo renano .....	195
VI. I crocifissi di Giovanni Pisano e della sua scuola .....	227
VII. Arte italiana e arte tedesca intorno al 1300 .....	245

## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

- Alinari, Firenze: 93, 104, 111, 123, 124, 152, 170, 171, 177, 201, 210, 218, 220, 223, 224.  
Anderson, Roma: 94, 206, 208, 214, 225.  
Archives photographiques d'art et d'histoire, Paris: 92.  
F. Barsotti, Firenze: 178.  
Bayrisches Nationalmuseum, München: 108.  
P. Becker, Brüssel: 101, 213.  
Ed. Büssinger, Erfurt (Deutscher Kunstverlag Berlin): 222.  
Brogi, Firenze: 203, 216.  
Dr. P. Buberl, Wien: 95.  
A. Ceccato, Ancona: 151.  
Christophe, Colmar: 149.  
Fototeca Italiana, Firenze: 226, 227.  
Fumi, Montepulciano: 172.  
Haus d. Rhein. Heimat, Köln: 107, 131, 141/2, 147, 219.  
Istituto Italiano Arti Grafiche, Bergamo: 199.  
Kunstgeschichtl. Seminar, Marburg: 100, 120, 139, 180, 182, 183, 191, 192.  
Kunstgewerbemuseum, Köln: 217.  
R. Lichtenberg, Osnabrück: 103, 105, 106, 181.  
Lombardi, Siena: 173.  
A. Malgherini, Andria: 154/155.  
Österr. Lichtbildstelle, Wien: 184, 185, 193, 195.  
A. Pawlikowski, Krakau: 198.  
L. Raffaelli-Armoni, Orvieto: 200.  
Rheinisches Museum Köln: 99, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 144, 145, 148, 212.  
E. Richter, Roma: 98.  
Soprintendenza all' arte medioevale e moderna, Firenze: 163, 164, 202, 204, 209, 211.  
Staatl. Museen, Berlin: 118, 205, 207.  
Stencuv Graficky Zavod, Prag: 194, 196.

## I. PREAMBOLO

UNA delle opere più significative della scultura gotica tedesca è senza alcun dubbio il crocifisso in legno nella chiesa di S. Maria in Campidoglio a Colonia al quale appare strettamente connessa una serie di altri simili intagli che si conservano a Colonia stessa e in alcuni luoghi siti nelle vicinanze di questa città. Ma nonostante l'alto valore intrinseco di molti di essi, tali crocifissi sono stati in genere stranamente trascurati dalla critica. Nessun accenno ai crocifissi renani nel capitolo relativo alle sculture isolate o mobili dell'epoca gotica, intitolato «Plastische Einzelwerke», della storia dell'arte tedesca del Dehio, sebbene nel volume di tavole dell'ultima edizione ve ne siano riprodotti alcuni esemplari, limitati nella prima edizione ad uno solo<sup>1</sup>. Il Pinder, se nel breve libro sulla scultura tedesca del Trecento<sup>2</sup> li passa completamente sotto silenzio, nella sua poderosa storia della scultura tedesca dalla fine del Medioevo alla fine del Rinascimento dedico loro appena una mezza paginetta<sup>3</sup>. E mentre si sono sterminatamente moltiplicati in Germania durante gli ultimi due decenni gli studi sulla produzione del gruppo della Pietà, il materiale che riguarda il crocifisso gotico si trova o spezzettato e sparso in articoli di riviste non di rado secondarie e perciò non sempre facilmente accessibili allo studioso oppure addirittura inedito. Non parliamo poi d'un lavoro d'insieme come quello del Passarge sulla Pietà, di cui nulla di simile esiste per quanto concerne il nostro argomento. Eppure il problema dell'origine e della diffusione del crocifisso gotico doloroso nella scultura europea è tra i più affascinanti per la complessa molteplicità delle sue ramificazioni. E poiché il gruppo testé accennato di opere renane occupa entro gli estesi confini della diffusione geografica del crocifisso gotico doloroso anche fuori della Germania una posizione preminente, bisogna innanzitutto cercare di fissarne, se ciò è possibile, la cronologia e le premesse stilistiche. Fortunatamente esistono proprio per il crocifisso di S. Maria in Campidoglio elementi esterni che permettono di datarlo con sicurezza verso il 1304. Su di una tavoletta appesa, oggi non più esistente, c'era un'iscrizione riportata dal Büllingen: «Anno domini MCCCIV in die B. Barbarae virginis et martyris haec crux veneranda benedicta est a venerabili patre D. Henrico Rodestonensi episcopo, auctoritate decani et capituli Colon. gerente vices in pontificalibus sede per mortem Dñi. Wichboldi Colon. archiepi. vacante:impositae vero sunt subscriptae reliquiae venerandae cruci praefatae a praedicto Dño. Henrico die suae consacrationis praenotato» (segue l'enumerazione delle reliquie e delle indulgenze)<sup>4</sup>. Con questa iscrizione concordano i cronisti Gelen e Hartzheim secondo i quali il vescovo Enrico Ionghen consacrò la croce nell'anno 1304<sup>5</sup>; data che gli studiosi tedeschi sono ormai unanimi a riferire alla esecuzione dell'intaglio<sup>6</sup>. Ma il fatto che il crocifisso di S. Maria in Campidoglio venne solennemente consacrato dal vescovo – avvenimento che sembra essere del tutto eccezionale e che si trova accertato una sola volta ancora, nei riguardi del crocifisso di Lage (cfr. pag. 165, nota 130) – fa supporre che occupasse una posizione a parte nella considerazione dei fedeli e che fosse con ogni probabilità ritenuto miracoloso, come miracoloso era creduto il crocifisso di Lage che venne anch'esso consacrato dal vescovo.

<sup>1</sup> G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, 1.<sup>a</sup> ed., Berlin u. Leipzig 1921, II, p. 181, fig. 261; 4.<sup>a</sup> ed., 1930, II, pp. 212-13, figg. 399-401..

<sup>2</sup> W. Pinder, *Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts*, München 1925.

<sup>3</sup> W. Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Wildpark-Potsdam 1929, p. 96.

<sup>4</sup> Büllingen, *Chron. u. Darstell.*, 181, p. 138 in H. Rathgens, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln*, VII, 1. Düsseldorf 1911, pp. 242-43.

<sup>5</sup> Gelenius, *Stauropogia Colonensis*, Colonia circa 1640, de cruce No. 23; Hartzheim, *Bibliotheca Colonensis*, Colonia 1747, p. 121 (cfr. H. Rathgens, op. cit., p. 243).

<sup>6</sup> Il Pinder (op. e pag. citt. nella note 3) indica erroneamente quale data del crocifisso di S. Maria in Campidoglio il 1301 invece del 1304; errore ripetuto anche da H. Swarzenski (in *Zeitschr. f. Kunstgesch.*, IV, 1935, p. 141).

L'iscrizione infatti lo diceva per ben due volte «veneranda»; aggettivo che difficilmente si poteva applicare ad un'immagine uscita fresca fresca dalla bottega dell'intagliatore. Appare quindi molto probabile che il crocifisso di S. Maria in Campidoglio, chiamato «venerando» e solennemente consacrato nel 1304, fosse scolpito già qualche anno prima, forse intorno al 1300.

Col crocifisso di S. Maria in Campidoglio, che il Witte<sup>7</sup> per primo collegò alla data 1304 tramandata dall'iscrizione, è stata messa in rapporto una serie di altri crocifissi renani, a Colonia stessa nelle chiese di S. Orsola, di S. Severino, di S. Giorgio, della Allerheiligenkapelle, nel »Brüderhospital« presso S. Cecilia, nel museo Schnütgen e, fuori di Colonia, nelle parrocchiali di Andernach, di Kendenich, di Sinzig. Quanto alla successione cronologica di questi crocifissi, il Lüthgen – l'unico che se ne sia occupato un po' diffusamente – colloca il crocifisso di S. Severino «al più tardi nel primo decennio del sec. XIV», cui fa seguire quelli della chiesa di S. Giorgio e della parrocchiale di Kendenich, scolpito secondo questo studioso nella prima metà e molto probabilmente entro il primo trentennio del sec. XIV<sup>8</sup>. Pure al principio del sec. XIV il Lüthgen attribuisce un crocifisso nello Schnütgen Museum<sup>9</sup>. Il crocifisso di Andernach viene dal Witte<sup>10</sup> genericamente assegnato alla prima metà e dallo Strucken<sup>11</sup> alla metà circa del sec. XIV. Il crocifisso della Allerheiligenkapelle è ritenuto dal Frey<sup>12</sup> scolpito verso la metà del sec. XIV. Da tutti è abbandonata la datazione, sostenuta dal Rathgens<sup>13</sup>, dell'intero gruppo di questi crocifissi renani nella seconda metà del sec. XIV. Si rimane perciò vivamente sorpresi nel sentir affermare da M. Aubert che il crocifisso di S. Maria in Campidoglio, «datato per errore nel 1304... non può essere anteriore al principio del sec. XV o alla fine del sec. XIV»(!!)<sup>14</sup>.

Di fronte allo spinoso problema della formazione stilistica di questi intagli renani, gli studiosi, in evidente imbarazzo, se la sono cavata finora con vaghe e scarse parole che ben poco chiariscono. Il Witte<sup>15</sup> pensa che il loro paese d'origine possa esser stato l'Italia o «slavisch beeinflußte Länder». Il Lüthgen<sup>16</sup>, pur accogliendo l'ipotesi «italiana» del Witte, ritiene che esistano anche notevoli affinità con il linguaggio formale belga-francese. Poi, mentre il Wiese<sup>17</sup> sottolinea, riguardo alla provenienza dei crocifissi renani, l'espressione, veramente poco felice, del Witte dei «slavisch beeinflußte Länder», il Passarge<sup>18</sup> sie attiene all'assunto dell'influsso belga-francese postulato dal Lüthgen. Ma l'orizzonte geografico va ancora ulteriormente restringendosi negli scrittori

<sup>7</sup> F. Witte, *Der große Kruzifixus in Maria im Kapitol zu Köln und sein Alter*, in *Zeitschr. f. christl. Kunst*, XXIV (1911), p. 357.

<sup>8</sup> E. Lüthgen, *Die Wirkung der Mystik in der Kölner und niederrheinischen Bildhauerei gegen Ende des 14. Jahrhunderts*, in *Monatsh. f. Kunstdw.*, VIII (1915), p. 231.

<sup>9</sup> E. Lüthgen, in *Der Cicerone*, VI (1914), p. 527.

<sup>10</sup> F. Witte, *Kruzifix aus der 1. Hälfte des XIV. Jahrh.*, in *Zeitschr. f. christl. Kunst*, XXXIV (1921), p. 24 (con bibl. precedente). Vedi anche H. Rohde, *Das Ungarnkreuz von Andernach*, in *Das Werk*, XVI (1936), p. 159 (non la potuto consultare questa rivista). – Recentemente il Witte (*Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein*, Leipzig 1932, III, terr. 116 u. 117) pone i due crocifissi di Andernach e di S. Severino al principio del sec. XIV.

<sup>11</sup> M. Strucken, *Literarische und künstlerische Quellen des Gabel-Kruzifixus*, Düsseldorf 1928 (Diss.), p. 58.

<sup>12</sup> D. Frey, *Der Mystiker-Kruzifixus im Breslauer Diözesanmuseum*, in *Schlesische Heimatpflege*, 10 fasc. 1935, p. 14. Nelle Kunstd. d. Stadt Köln, II, 3, Erg.-Bd.; *Die ehemaligen Kirchen, Klöster, Hospitäler u. Schulbauten der Stadt Köln*, Düsseldorf, 1937, p. 360, questo crocifisso viene genericamente assegnato al sec. XIV.

<sup>13</sup> Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. H. Rathgens, II, 1, Düsseldorf 1911, pp. 242-43 (crocifisso di S. Maria in Campidoglio); id. e W. Ewald I, 4, Düsseldorf 1916, p. 360 (crocifisso di S. Giorgio); id. e H. Roth, II, 2, Düsseldorf 1929, pp. 301-02 (crocifisso di S. Severino); id. e L. Arntz, H. Neu, H. Vogts, II, 3, ibid. 1934, p. 58 (crocifisso di S. Orsola).

<sup>14</sup> M. Aubert, in *Congrès archéol. de France*, Rhenanie, 1922, Parigi 1924, p. 453.

<sup>15</sup> F. Witte, *Mystik und Kreuzesbild um 1300*, in *Zeitschr. f. christl. Kunst*, XXXIII (1920), p. 117-24.

<sup>16</sup> E. Lüthgen, in *Der Cicerone*, IV (1914), pp. 230, 233-35.

<sup>17</sup> E. Wiese, *Ein Mystiker-Kruzifixus in Breslau*, in *Der Cicerone*, XIV (1922), pp. 32-35.

<sup>18</sup> W. Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, Köln 1924, p. 34. – Della stessa opinione sembra essere anche J. Baum (in P. Cleven, *Belgische Kunstdenkmäler*, I, München 1923, p. 166, nota 1) quando afferma che il tipo del crocifisso doloroso renano è „keineswegs rheinischen Ursprungs; schon Wilars von Honecourt kennt ihn“.

seguenti dai quali – e cito ad esempio il Lübbecke<sup>19</sup>, il Pinder<sup>20</sup>, il Weigert<sup>21</sup>, lo Strucken<sup>22</sup>, il Frey<sup>23</sup> – è ormai sottinteso e ammesso senza discussione che il nuovo tipo del crocifisso gotico doloroso è nato in Germania e, più precisamente, nella regione renana.

## II. PREMESSE ICONOGRAFICHE

Prima di indagare il fenomeno formale connesso con questi crocifissi renani, occorre però esaminare, sia pur brevemente, l'aspetto iconografico tutto particolare proprio della maggior parte di essi: il Cristo di S. Maria in Campidoglio, di S. Severino, di Andernach, di Kendenich sono appesi ad una croce a forma di epsilon e raffigurata per mezzo di fusti d'albero irti di nodi dei rami recisi. Se la sagoma ad epsilon della croce sorreggente il Redentore è, come ancora vedremo, pressoché sconosciuta avanti il XIII secolo, il modo di far sporgere dai bracci della croce i segni dei rami tagliati ha numerosi precedenti nell'Alto Medioevo; ed adombra chiaramente il concetto dell'albero della vita svolto sin dall'inizio del cristianesimo dalla letteratura sacra<sup>24</sup>.

La croce formata da due tronchi d'albero incrociantisi ad angolo retto, non ancora ridotti dalla pialla del falegname a due assi lisce e piatte e nei quali sono visibili le escrescenze dei rami tagliati, appare per la prima volta in una ampolla d'oro palestinese nel duomo di Monza, del sec. VI<sup>25</sup>; indi in un avorio del gruppo di Liutardo nella Staatsbibliothek di Monaco, datato intorno al 870<sup>26</sup>. In Germania s'incontra tale tipo di croce nel foglio d'un sacramentario inserito in un evangeliario di Reichenau, attribuito dubitativamente a scuola alemanna del sec. X, nella biblioteca comunale di Lipsia<sup>27</sup>; in una miniatura di Freising (Clm. 6421) nella Staatsbibliothek di Monaco, della seconda metà del sec. X<sup>28</sup>; nella porta in bronzo del duomo di Hildesheim (tra il 1008 e il 1015)<sup>29</sup>; nella porta in legno della chiesa di S. Maria in Campidoglio a Colonia, forse della prima metà del sec. XI<sup>30</sup>; nella Deposizione in legno d'un altarino portatile, di scuola renana della seconda metà del sec. XI, nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino<sup>31</sup>; nella Crocefissione del codice di Uta del

<sup>19</sup> F. Lübbecke, *Die Plastik des deutschen Mittelalters*, München 1922, pp. 114-115.

<sup>20</sup> W. Pinder, op. e pag. citt. nella nota 3.

<sup>21</sup> H. Weigert, *Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250-1350*, in *Marb. Jahrb. f. Kunstu.*, III (1927), pp. 179-180.

<sup>22</sup> M. Strucken, op. cit., pp. 56-60.

<sup>23</sup> D. Frey, art. cit., pp. 3-18.

<sup>24</sup> Su queste forme ed aspetti particolari sulla croce vedi, oltre alle opere generali sull'iconografia del crocifisso, soprattutto tra le pubblicazioni recenti: M. R. Bennett, *The Legend of the Green Tree and the Dry*, in *Archeol. Journal*, XXXIII (1926), pp. 21-31; W. L. Hildburgh, *An Alabaster table of the Annunciation with the Crucifix. A study in english iconography*, in *Archaeologia*, LXXIV (1923-24), p. 213 segg.; id., *On palm-tree crosses*, *ibid.*, LXXXI (1931), pp. 49-61; id., *A medieval bronze pectoral cross*, in *The Art Bull.*, XIV (1932), pp. 90-102 (articoli eccellenti, bene informati, sulla croce composta di tronchi d'albero non piallati); M. Strucken, *Literarische und künstlerische Quellen des Gabel-Kruzifixus*, Düsseldorf 1928 (nonostante qualche utile apporto alla conoscenza di questo tipo di croce in Germania, lo studio dello Str. appare in complesso confuso e pecca specialmente di gravi lacune riguardo al materiale dei paesi non tedeschi); H. Koch, *Sonderformen des Heilandskreuzes*, Straßburg 1934 (senza valore critico); R. W. Lee, *An english gothic embroidery in the Vatican*, in *Atti della pontificia accademia romana di archeologia. Mem.*, III (1932), pp. 8-9; Hellmuth Bethe, in *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*, coll. 1152-1161 (sotto la voce: *Astkreuz*; con bibl. e informazioni insufficienti nei riguardi dei paesi non tedeschi).

<sup>25</sup> H. F. X. Kraus, *Gesch. d. christl. Kunst*, I, 1, Freiburg i. B. 1895, p. 172, fig. 134. – Veramente i tronchi della croce di Monza sembrano piuttosto coperti di fiori o di fogliame, come in un affresco del cimitero di S. Soterio a Roma del sec. VI (ripr. in Cabrol, *Dict. d'archéol. chrét.*, II, 1, fig. 901).

<sup>26</sup> A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, I, Berlin 1914, tav. XX, n. 41.

<sup>27</sup> A. Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei. I. Die karolingische Buchmalerei*, Firenze-München 1928, tav. 84.

<sup>28</sup> Citato nel *Reallex. d. deutschen Kunstgesch.*, col. 1153.

<sup>29</sup> A. Goldschmidt, *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*, Marburg a. d. L. 1926, tavv. LIV, LV.

<sup>30</sup> R. Hamann, *Die Holztür der Pfarrkirche zu St. Maria im Kapitol*, Marburg a. d. L. 1926, tav. XXXV.

<sup>31</sup> *Die Bildwerke des deutschen Museums*, III, T. Demmler, *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton*, Berlin u. Leipzig 1930, p. 3, no. 3145.

sec. XI<sup>32</sup>; nell'affresco col Giudizio Universale nella chiesa di S. Giorgio a Reichenau-Oberzell che viene dal Sauer attribuito, e mi sembra con ottime ragioni, alle fine del sec. XI<sup>33</sup>; in un altro su per giù coevo affresco nella stessa chiesa rappresentante la Crocefissione dipinto in una nicchia sotto il Giudizio Universale<sup>34</sup>; nell'affresco, pure col Giudizio Universale, della prima metà del sec. XII e derivato da quello di Oberzell, nella chiesetta di Burgfelden<sup>35</sup>; nella miniatura del cod. 341 nella biblioteca conventuale di S. Gallen, del sec. XI<sup>36</sup>; nel crocifisso di bronzo dorato esposto al Victoria and Albert Museum a Londra, attribuito al primo quarto dell'XI secolo e alla scuola franco-tedesca di Lorena<sup>37</sup>; nel manoscritto cod. lat. 14159 nella Staatsbibliothek di Monaco, del 1170 circa<sup>38</sup>; nella porta in bronzo della cattedrale di S. Sofia a Nowgorod, di scuola tedesca della seconda metà del sec. XII<sup>39</sup>; nel crocifisso in bronzo, di scuola tedesca della fine del sec. XII e principio del XIII, nel Victoria and Albert Museum di Londra<sup>40</sup>; nella croce lavorata a niello nella chiesa di S. Trudperto a Baden, del principio del sec. XIII<sup>41</sup>; in un affresco del duomo di Limburg, del 1240 circa<sup>42</sup>; nella croce trionfale di Witzworth nello Schleswig-Holstein, della seconda metà del sec. XIII<sup>43</sup>; nel portale mediano occidentale della cattedrale di Strasburgo (nelle scene dell'Andata al Calvario, della Crocefissione e della Deposizione), scolpito da artefici tedeschi nell'ultimo quarto del sec. XIII<sup>44</sup>.

Nei paesi scandinavi la croce latina raffigurata come albero della vita si vede in Danimarca nel timpano del duomo di Ribe, del 1200 circa<sup>45</sup>, e in Svezia, nei crocifissi trionfali nel museo storico a Lund e Tingstäde, della prima e seconda metà del sec. XIII<sup>46</sup>.

In Inghilterra il primo esempio di questo tipo di crocifisso sembra sia quello fornito da una miniatura nella collezione di Pierpont Morgan a New York, del principio dell'XI secolo<sup>47</sup> cui seguono una miniatura della scuola di Winchester del 1060 circa nel British Museum di Londra<sup>48</sup>, due miniature nel salterio di St. Albans, del XII secolo, oggi nella chiesa di S. Godehard a Hildesheim<sup>49</sup>, una scultura a Barking Abbey del sec. XII citata dal Lethaby<sup>50</sup>, e numerosi esemplari appartenenti al XIII secolo: due affreschi (c. 1220 e c. 1250) nella cattedrale di St. Albans<sup>51</sup>, un altro probabilmente del 1220-1300 a Rapshild Curch, Kent<sup>52</sup>, e alcune miniature (salterio di

<sup>32</sup> G. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, Leipzig 1901, p. 93-97, 121.

<sup>33</sup> K. Künstle, Die Kunst des Klosters Reichenau, 2. ed., Freiburg i. Br. 1924, p. 12, fig. 4; G. Sauer, Die Monumentalmalerei der Reichenau, in Die Kultur der Abtei Reichenau, München 1925, II, pp. 927-30 (ivi anche la bibl. precedente).

<sup>34</sup> J. Sauer, op. cit., p. 928.

<sup>35</sup> K. Künstle, op. cit., p. 13, fig. 5; J. Sauer, op. cit., pp. 930-31.

<sup>36</sup> A. Marton, Die Buchmalerei in St. Gallen, Leipzig 1923, tav. LXXVI.

<sup>37</sup> W. L. Hildburgh, in The Art Bull., XIV (1932), p. 78 fig. 1 e 2.

<sup>38</sup> A. Boeckler, Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, München 1924, fig. 8.

<sup>39</sup> A. Goldschmidt, Die Bronzetür von Novgorod und Gnesen, Marburg a. d. L. 1932, tav. 55.

<sup>40</sup> W. L. Hildburgh, in Archaeologia, LXXXI (1931), tav. XXXII, fig. 3; Reallexikon d. deutsch. Kunstgesch., col. 501, fig. 1, col. 1153. A questa croce è molto affine quella in ottone dorato, del 1200 circa, già nella coll. di Debruge e Labarte a Parigi, probabilmente della scuola della Maas (ripr. da Didron, in Annales archéol., III [1845], tav. fuori testo tra pag. 356 e 357).

<sup>41</sup> Cit. nel Reallex. d. deutschen Kunstgesch., col. 1153.

<sup>42</sup> Ibid., col. 1153.

<sup>43</sup> Ibid., col. 1153.

<sup>44</sup> O. Schmitt, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters, Frankfurt a. M. 1924, I, tav. 99.

<sup>45</sup> Cit. nel Reallex. d. deutsch. Kunstgesch., col. 1153.

<sup>46</sup> Ibid., col. 1153.

<sup>47</sup> W. L. Hildburgh, in The Art Bull., XIV (1932), p. 93, fig. 15.

<sup>48</sup> W. L. Hildburgh, art. cit., p. 93, fig. 14.

<sup>49</sup> W. L. Hildburgh, art. cit., p. 94, fig. 19; A. Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim, Berlin 1895, p. 134, fig. 41.

<sup>50</sup> W. R. Lethaby, in The Burl. Mag., XXIX (1916), p. 287, nota 12.

<sup>51</sup> T. Borenius e E. W. Tristram, English medieval painting, Firenze-Parigi 1927, tavv. 12 e 14.

<sup>52</sup> Ripr. in The Burl. Mag., LVI (1930), p. 230.

Robert of Lindsey, prima del 1222, nelle Society of Antiquaries di Londra<sup>53</sup>, salterio nell' All Souls College di Oxford, c. 1250<sup>54</sup>; rotolo a Castle Hedingham, Essex, del 1230 circa<sup>55</sup>); in fine otto delle undici Crocefissioni ricamate dell' *opus anglicanum* (intorno al 1300)<sup>56</sup>.

In Francia non ne abbiamo che pochi e tardi esempi dei quali nessuno è anteriore al sec. XIII (se si eccettua forse quello di un riccio pastorale nella chiesa di Tiron attribuito al sec. XII)<sup>57</sup>: una croce processionale nella chiesa di Saint-Julien-sur-Bois (Corrèze)<sup>58</sup>, una croce nella coll. Durand delle officine di Limoges<sup>59</sup>, un reliquiario a trittico nella collezione di Martin Le Roy<sup>60</sup>, una miniatura d'un messale di Arras<sup>61</sup>, il rilievo nel timpano sopra la porta sinistra della facciata occidentale della cattedra di Reims<sup>62</sup>.

In Spagna le croci raffigurate come alberi della vita coi bracci incrociantisi ad angolo retto, ve ne sono in una miniatura catalana del museo vescovile di Vich, dell' XI secolo<sup>63</sup>, nel bassorilievo della Deposizione nel chiostro di San Domingo de Silos che ritengo eseguito verso la metà del sec. XII<sup>64</sup>, nella Deposizione scolpita in un capitello del chiostro della cattedrale di Tarragona, databile nella seconda metà del sec. XII<sup>65</sup>; nel gruppo in pietra della Crocefissione (mancante della figura di S. Giovanni) nella cattedrale di Gerona, della fine del sec. XIII<sup>66</sup>; nel crocefisso in legno nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino, della seconda metà del sec. XIII<sup>67</sup>.

In Italia simili croci devono essere state pressoché sconosciute; rammento quelle della Deposizione di Benedetto Antelami nel duomo di Parma<sup>68</sup> e di Nicola Pisano nel pulpito del battistero pisano (1260)<sup>69</sup>.

Se si cita ancora la croce processionale dell' XI o XII secolo nel museo nazionale ungherese di Budapest, d' incerta impronta stilistica<sup>70</sup>, si avrà, credo, raccolto il materiale più importante relativo a questo genere di croci sparse nelle varie arti europee tra il sec. IX e il sec. XIII. Se ne noterà la particolare frequenza in Germania, specie durante l' XI secolo, la rara e tarda apparizione in Francia nel sec. XIII mentre abbondano nello stesso periodo in Inghilterra, il numero piuttosto scarso in Spagna e la mancanza quasi assoluta in Italia.

Il passaggio da questo gruppo di crocifissi dipinti, miniati, scolpiti a bassorilievo e a tutto tondo (in quest' ultimo caso solo di piccole proporzioni, come quello tedesco, in bronzo, nel Victoria and Albert Museum a Londra) al crocefisso plastico monumentale è illustrato da due esemplari, rimasti pressoché sconosciuti sebbene entrambi si trovino in luoghi ben noti ad ogni studioso di arte medioevale. Uno di essi è nel Museo diocesano di Colonia proveniente dalla parrocchia di

<sup>53</sup> W. L. Hildburgh, art. cit., p. 94, fig. 17; E. G. Millars, *La miniature anglaise du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, Parigi e Bruxelles 1926, tav. 69a.

<sup>54</sup> E. G. Millars, op. cit., tav. 81; O. E. Saunders, *Englische Buchmalerei*, Firenze-München 1927, II, tav. 66.

<sup>55</sup> Ripr. in *The Burl. Mag.*, XXIX (1916), p. 195.

<sup>56</sup> R. W. Lee, art. cit., p. 8, nota 43.

<sup>57</sup> A. de Bastard, in *Bull. du comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, IV, p. 701.

<sup>58</sup> L. Fage, in *Comptes Rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, 1926, pp. 296-304.

<sup>59</sup> E. Rupin, *L'œuvre de Limoges*, Parigi 1890, fig. 330, p. 269.

<sup>60</sup> Marquet de Vassalot, *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy*, Parigi 1906, I, tav. 30.

<sup>61</sup> G. Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig 1907, tav. XXVII.

<sup>62</sup> P. Vitry, *La cathédrale de Reims*, Parigi s. a., I, tav. V.

<sup>63</sup> Ripr. da W. S. Cook, in *The Art Bull.*, X (1926-28), p. 194, fig. 62.

<sup>64</sup> A. Kingsley Porter, *Romanische Plastik in Spanien*, Firenze-München 1928, I, tav. 40.

<sup>65</sup> Ripr. da W. S. Cook, art. cit., p. 199, fig. 71.

<sup>66</sup> Die Kunst Kataloniens, a cura Chr. Zervos (con contributi di F. Soldevilla e G. Gudiol), Wien 1937, tav. CXV, fig. 181.

<sup>67</sup> Staatl. Museen zu Berlin. *Bildwerke des K.-F.-Museums*, W. F. Volbach, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, 2. ed., Berlin-Leipzig 1930, n. 3138, p. 118, ripr. a pag. 114.

<sup>68</sup> A. Venturi, *Storia dell'arte ital.*, III, Milano 1904, p. 287; P. Toesca, *Storia dell'arte ital.*, I (Il Medioevo), Torino 1927, p. 775, fig. 499.

<sup>69</sup> S. Swarzenski, *Nicolo Pisano*, Frankfurt a. M. 1926, tav. 8.

<sup>70</sup> Ripr. da W. L. Hildburgh, in *Archaeologia*, LXXXI (1931), tav. XXXII, fig. 2.

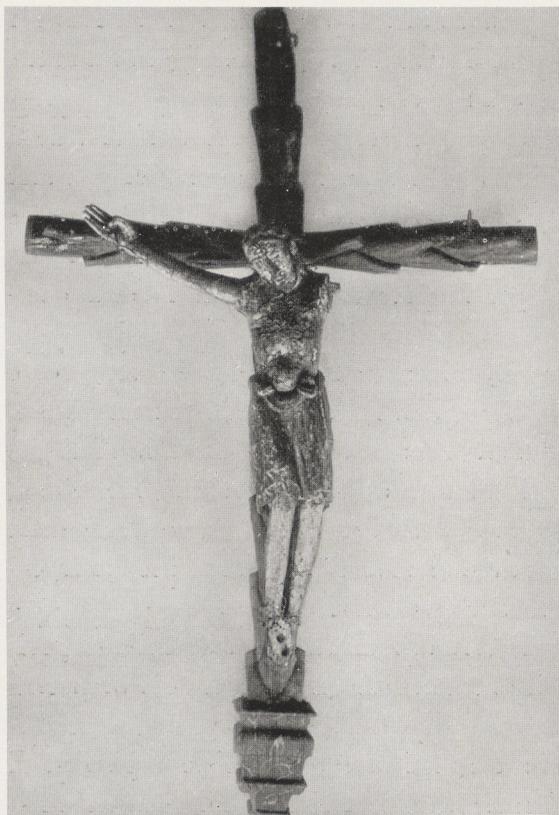


Fig. 91. Köln, Diözesanmuseum. Metà del sec. XI



Fig. 92. Moissac, S. Pietro. Prima metà del sec. XIII

Monheim (fig. 91), di grandezza quasi al naturale mancante del braccio sinistro. Smembrato in cinque pezzi, fu ricomposto dal direttore del Museo, dr. Eschweiler, al quale si deve la scoperta dell'intaglio. Ne ha pubblicato una piccola riproduzione e un brevissimo commento lo Hildburgh attribuendolo al sec. XII<sup>71</sup>; e nessuno, ch'io sappia, se ne è dopo occupato più a lungo. Eppure questa scultura meriterebbe uno studio più approfondito, poiché con ogni probabilità si tratta, a mio avviso, di una pregevole scultura di epoca ottoniana, databile intorno alla metà del sec. XI. La delicatezza timida e raccolta della modellazione delle carni, la conformazione ed espressione del volto soffuso di una lieve ombra di mestizia, l'andamento sottomesso delle pieghe del perizoma accostano di vicino l'intaglio del Museo diocesano di Colonia al crocifisso del Liebighaus di Francoforte s. M., già nella collezione Lüthgen, ritenuto della prima metà dell'XI secolo dalla Burg<sup>72</sup> e dallo Hamann<sup>73</sup>, e a quello già nella collezione Fuld a Berlino, che la Blankenburg<sup>74</sup> assegna alla seconda metà del secolo; specie col primo le analogie sono assai strette. Se il crocifisso di Colonia appartiene effettivamente, come ritengo, al secolo XI, esso costituirebbe il primo esempio di croce monumentale raffigurato quale albero della vita col braccio superiore orizzontale. E' del resto sintomatico il fatto che proprio nel secolo XI abbondano in Germania, come abbiamo visto, simili tipi di croci in miniature e in avori.

Un crocifisso iconograficamente anche più interessante, ma più tardo è quello nella chiesa di S. Pietro a Moissac, contro la parete presso l'organo della navata sinistra (fig. 92) purtroppo com-

<sup>71</sup> W. L. Hildburgh, art. cit., tav. XXXII, fig. 11.

<sup>72</sup> M. Burg, *Ottonische Plastik*, Bonn u. Leipzig 1922, pp. 89-90.

<sup>73</sup> R. Hamann, *Studien zur ottonischen Plastik*, in *Städels-Jahrbuch*, VI (1930), pp. 11-14.

<sup>74</sup> W. von Blankenburg, *Das Holzkreuz der ehemaligen Sammlung Fuld* in Berlin, in *Jahrb. d. preuß. Kunsts.*, LV (1934), pp. 139-153.

pletamente ridipinto, improntato a caratteri stilistici fortemente spagnoli e che opino eseguito nella prima metà nel secolo XIII<sup>75</sup>. La croce è formata da un vigoroso ceppo di vite dai cui due fusti, verticale e orizzontale, si svolge un fitto groviglio di ramoscelli lisci e ritorti come serpi. Qui il concetto dell'albero della vita s'identifica con quello della vite, simbolo di Cristo che disse: «Ego sum vitis vera.» Il crocifisso di Moissac rappresenta una singolarità iconografica che non ha né precedenti né seguito nel campo della scultura monumentale romanica e gotica; e meriterebbe che gli si prestasse un'attenzione più benevola, anche per il suo valore formale intrinseco tutt'altro che disprezzabile.

Quanto all'altra caratteristica dei crocifissi gotici renani, la forma cioè ad epsilon del braccio trasversale, se ne possono citare quali primi esempi due sculture romaniche del XII secolo: il rilievo murato nell'abside della chiesa di S. Paolo a Dax (Francia meridionale; prima metà del sec. XII)<sup>76</sup> e quello sul timpano del portale della cappella a Castel Tirolo (seconda metà del sec. XII)<sup>77</sup>. Questa forma ad epsilon riappare poi abbastanza frequentemente nel secolo XIII nella pittura dell'Italia centrale. Un gruppo compatto ne è costituito da una serie di pitture eseguite da seguaci di Bonaventura Berlinghieri circa il 1240-50 (tre tavolette colla Crocefissione, la Deposizione e il Compianto di Cristo nella Yale University [New Haven]<sup>78</sup>; la Crocefissione in un dittico dell'Accademia fiorentina [fig. 93] e la Deposizione dalla croce in basso a destra della stessa pittura<sup>79</sup>; la Deposizione dalla croce, già in possesso d'un antiquario tedesco)<sup>80</sup>. Altre pitture della seconda metà del sec. XIII nell'Italia centrale colla croce a forma di epsilon sono la Crocefissione della scuola di Guido da Siena nel Fitz-William Museum di Cambridge<sup>81</sup> e, nell'Umbria, il trittico nella galleria di Perugia<sup>82</sup> e l'affresco, già nella chiesa di S. Maria inter Angelos presso Spoleto, ora nel museo di Worcester (Mass.)<sup>83</sup>. Nel campo della



Fig. 93.  
Firenze, Accademia. Maniera del Berlinghieri

<sup>75</sup> E. Rupin, *Une croix en forme d'arbre à l'église Saint-Pierre de Moissac*, in *Revue de l'art chrétien*, XL (1897), pp. 225-227. - Il Rupin afferma, ma a torto, l'assenza di elementi spagnoli nel crocifisso di Moissac.

<sup>76</sup> A. Kingsley Porter, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, Boston 1923, tavv. 330 e 1293. - Questo rilievo viene da F. X. Kraus (*Geschichte der christl. Kunst*, II, 1, Freiburg i. Br. 1897, pp. 331 e 332, fig. 234) citato e riprodotto come esistente a Gigors(?!). L'errore viene ripetuto dal Koch (op. cit., p. 15, no. 43), dal Reallex. d. deutschen Kunstgesch., col. 1157; e da altri.

<sup>77</sup> C. T. Müller, *Mittelalterliche Plastik Tirols*, Berlin 1935, tav. 5.

<sup>78</sup> Ripr. da O. Sirén, in *Art in America*, 1915, p. 275, figg. 2; R. van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, I, L'Aja 1923, fig. 168 (p. 322), fig. 169 (fig. 324).

<sup>79</sup> R. van Marle, op. e vol. citt., fig. 171 (p. 326).

<sup>80</sup> Ripr. da V. Lasareff, in *The Burl. Mag.*, LI (1927), p. 60.

<sup>81</sup> R. van Marle, op. e vol. citt., fig. 211 (p. 382).

<sup>82</sup> R. van Marle, op. e vol. citt., fig. 236 (p. 412).

<sup>83</sup> Ripr. da B. Roland, Jr., in *Art in America*, XIX (1932), p. 227, fig. 2.

scultura italiana dugentesca la croce ad epsilon viene adoperata da Nicola Pisano nel pulpito del duomo di Siena (1265-1269) e si trova scolpita nel candelabro del cero pasquale nel duomo di Gaeta, opera campana della fine del sec. XIII<sup>84</sup>.

In tutte queste croci ad epsilon l'asse trasversale appare spezzata nel mezzo in due bracci lievemente inclinati. Mentre nelle croci di Dax e di Castel Tirolo il punto d'incontro dei due bracci dell'asse trasversale è sormontato, come nelle croci comuni, dalla parte superiore dell'asta verticale, le croci dipinte dell'Italia centrale e quella del candelabro di Gaeta ne sono prive avvicinandosi in tal modo maggiormente alla sagoma dell'epsilon. I fusti di queste croci – ad eccezione di quella di Nicola Pisano – sono sempre assi perfettamente liscie, inanimate, senza alcun accenno ai nodi dell'albero. Vien fatto perciò di pensare che usando la forma ad epsilon di queste croci non si sia voluto per nulla accennare ai rami di un albero, nel qual caso le aste della croce sarebbero state logicamente cosparse dei segni dei rami tagliati come nei crocifissi raffigurati quali alberi della vita diffusi sino dal sec. X nell'arte romanica europea. A mio avviso la forma ad epsilon di queste croci deriva invece dalla forca – specie di patibolo o strumento di martirio introdotto sotto Giustiniano<sup>85</sup> – come la vediamo riprodotta nel rotolo di Giosuè, opera bizantina del sec. X, nella scena dell'esecuzione del re di Hai e dei cinque re confederati vinti dai Gabaoniti<sup>86</sup>. La forca viene, sia pur rarissimamente, rappresentata senza rapporto colla figura del Redentore anche nell'arte medioevale dell'Occidente prima che la croce ad epsilon si diffondesse nel sec. XIII specie in Italia. Assai interessante sotto questo riguardo è la scena della Crocefissione in un avorio della scuola di Metz, della metà del sec. IX nella biblioteca nazionale di Parigi<sup>87</sup>, in cui il buon ladrone è fissato ad un albero che termina in alto in due rami divaricati a mo' di forca, di forma similissima a quella delle croci dugentesche dipinte ad epsilon dell'Italia centrale<sup>88</sup>. Un'altra pressoché identica forca è scolpita in un capitello della chiesa di Vézelay, della prima metà del sec. XII, che raffigura una Crocefissione – ma certamente non il martirio del Redentore – forse quella di una vittima di Alessandro Jannai<sup>89</sup>.

In Germania e in Austria la croce ad epsilon, colle assi lisce è, a differenza di quanto si osserva in Italia, piuttosto rara (affresco nella cripta di S. Maria in Campidoglio a Colonia, datato dopo il 1200<sup>90</sup>; reliquiario di S. Albino nella chiesa di S. Maria nella Schnurgasse a Colonia, della fine del sec. XII<sup>91</sup>; porta lignea del duomo di Gurk in Carinzia, databile intorno al 1220<sup>92</sup>; calice di S. Bernward nella chiesa di S. Godehard in Hildesheim, del 1250 circa<sup>93</sup>; fonte battesimale in bronzo nel duomo di Würzburg, eseguito nel 1279 dal maestro Eckard di Worms<sup>94</sup>); ciò che

<sup>84</sup> Per la bibl. sul candelabro di Gaeta vedi: G. de Francovich, in *Boll. d'arte*, XXX (1936-37), p. 224, nota 50; cui si può aggiungere E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana*, Verona 1929, p. 729, nota 6, che ritiene a torto il candelabro di Gaeta eseguito sotto l'influsso oltremontano.

<sup>85</sup> J. Stockbauer, *Kunstgeschichte des Kreuzes*, Sciaffusa 1870, p. 34. – Questo libro, caduto un po' in dimenticanza, rimane tuttavia ancor oggi uno dei migliori scritti su quest'argomento, rivelando nell'autore una conoscenza vastissima della letteratura agiografica e del materiale artistico.

<sup>86</sup> Il rotolo di Giosuè, *Codices e Vaticanis selecti*, V, Roma 1895, tav. E, fig. 1; tav. F, fig. 2. Sul rotolo di Giosuè vedi K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935, pp. 44-46.

<sup>87</sup> A. Goldschmidt, op. e vol. citt. nella nota 26, tav. XXIX, no. 73.

<sup>88</sup> Si noti, in quest'avorio, il diverso valore simbolico che l'intagliatore ha voluto conferire alle croci dei due ladroni: quella del buon ladrone è un albero ancora vivo che germoglia, mentre il cattivo ladrone è attaccato ad un albero morto, dai rami dissecati.

<sup>89</sup> W. L. Hildburgh, art. cit. nella nota 39, p. 58, nota 4, tav. XXX, fig. 3.

<sup>90</sup> P. Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916, fig. 181 (p. 241).

<sup>91</sup> O. v. Falke u. H. Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten d. Mittelalters*, Frankfurt a. Main 1904, tav. 53 in alto.

<sup>92</sup> K. Ginhart e B. Grimschitz, *Der Dom zu Gurk*, Wien 1930, tav. 66.

<sup>93</sup> Cit. dal *Reallex. d. deutsch. Kunstgesch.*, col. 1156.

<sup>94</sup> Ripr. *ibid.*, col. 1155, fig. 2. – Nello stesso *Reallex.* si citano anche i timpani delle chiese di Plattenberg e di S. Maria di Gelnhausen, che sarebbero del 1200 circa. Il timpano della chiesa di S. Maria di Gelnhausen, riprodotto dal Koch (op. cit., tav. II, 2a), è invece di poco anteriore al principio del sec. XV. Dello stile del timpano della chiesa di Plattenberg non mi sono potuto rendere conto.



Fig. 94. Siena, Duomo. Pulpito di Nicola Pisano (Particolare)

conferma la mia ipotesi che questo tipo di croce ad epsilon non è derivato dalla croce concepita quale albero della vita, tanto diffusa invece in Germania e quasi inesistente in Italia, sibbene dalla sagoma della forca che prima del sec. XII non si osava ancora applicare alla croce del Redentore<sup>95</sup>. Che il concetto dell'albero della vita e la sagoma ad epsilon fossero, nelle rappresentazioni del crocifisso medioevale, in genere nettamente distinti uno dall'altro, anche dopo il 1300, viene dimostrato da una miniatura bolognese sotto l'influsso di Vitale da Bologna nella biblioteca nazionale di Madrid rappresentante la Crocefissione<sup>96</sup> nella quale la croce che regge il Redentore è ideata come albero della vita, dalle braccia incrociantisi ad angolo retto, laddove le croci dei due ladroni sono foggiate ad epsilon ed hanno le assi lisce.

Arrivati a questo punto della nostra indagine iconografica, si sarebbe indotti a concludere che fosse stato Nicola Pisano a fondere per primo nel crocifisso del pulpito di Siena (1265-1269) (fig. 94) la sagoma ad epsilon col concetto dell'albero della vita indicato dai tronconi dei rami, mentre prima di lui queste due particolarità ci apparivano finora nettamente separate vale a dire la croce concepita quale albero della vita aveva negli esempi citati le braccia superiori sempre perfettamente orizzontali e le croci sopraricordate dei secc. XII e XIII dipinte o scolpite con le braccia superiori inclinate erano fatte di semplici assi senza accenni ai nodi dei rami.

<sup>95</sup> Lo Strucken (op. cit., p. 20) invece sostiene che la croce ad epsilon non ha niente che fare colla forca.

<sup>96</sup> Ripr. in Arch. espagnol de arte y arqueología, I (1925), fig. 6, tra pag. 180 e 181.

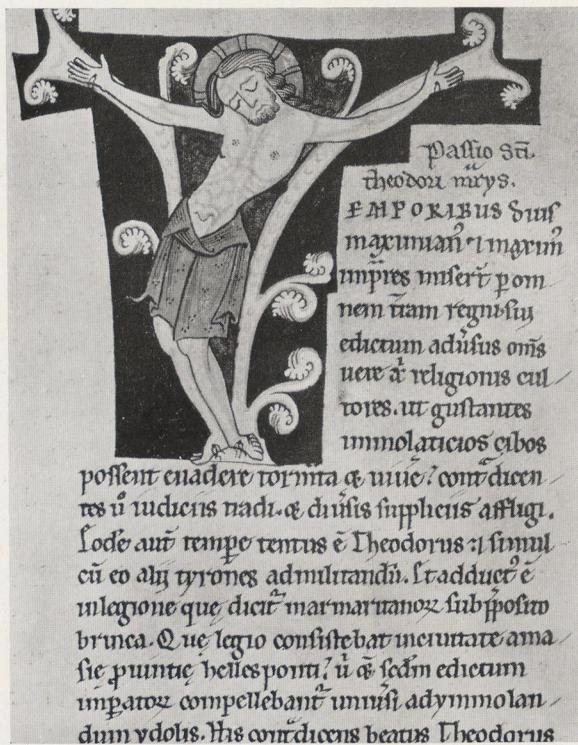


Fig. 95. Zwettl, Convento (Man. 14, F. 135). Circa 1220



Fig. 96. Praga, Museo nazionale, Mater verborum. Circa 1230

Ma una siffatta conclusione si rivela prematura poiché esistono alcune miniature tedesche e austriache recanti il crocifisso della prima metà del sec. XIII che già mostrano la fusione di questi due elementi: forma ad epsilon e nodi dei rami. In un manoscritto del convento di Zwettl (Man. 14, F. 135), databile circa il 1220 (fig. 95), l'iniziale T è stata trasformata dal miniatore in un crocifisso a forma di epsilon, composto di due fusti che si divaricano in un'ampia curva sin dalla base; fusti da cui si dipartono brevi rami fogliati<sup>97</sup>. Un altro crocifisso miniato raffigurato come albero della vita i cui due bracci superiori seguono l'inclinazione di quelli di Cristo si trova nella cosiddetta *Mater Verborum* del Museo nazionale di Praga (Ms. X. A. XI. fol. 336) (fig. 96) databile forse intorno al 1230 e messa in rapporto colla Germania meridionale<sup>98</sup> e colla scuola di miniatura sassone-turingia<sup>99</sup>. In entrambi le miniature il Cristo ha il corpo da un lato fortemente piegato ad arco; movimento paleamente derivato dall'arte bizantina. Un terzo simile crocifisso, pure esso fortemente bizantineggiante, è raffigurato nella su per giù coeva vetrata coll'Albero di Jesse nella chiesa di S. Cuniberto a Colonia<sup>100</sup>.

Che questo tipo di croce a forma di epsilon fatta di tronchi di albero fosse effettivamente usato nell'ambito della miniatura tedesca romanico-gotica, viene comprovato da altre miniature tedesche che bene illustrano il processo di formazione del nuovo genere iconografico di cui stiamo trattando. Nel convento benedettino di S. Paul nel Lavanttal (Austria) si conserva un messale del XII secolo

<sup>97</sup> E. Winkler, *Die Buchmalerei in Niederösterreich von 1150-1250*, Wien 1923, tav. 14, fig. 44, p. 18; M. Strucken, op. cit., pp. 43-44.

<sup>98</sup> J. Neuwirth, *Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Przemysliden*, Prag 1888, p. 282 segg.

<sup>99</sup> M. Strucken, op. cit., pp. 46-50 (ivi, a pag. 74, nota 80 anche la bibl. su questo manoscritto). - E' doveroso ricordare che già il Kraus (op. e vol. citt., p. 331) ha ricordato la miniatura praghese quale esempio di crocifisso ad epsilon.

<sup>100</sup> H. Oidmann, *Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrh.*, I, Düsseldorf 1912; A. Boeckler, *Beiträge zur romanischen Kölner Buchmalerei*, in *Festgabe für H. Degering*, Leipzig 1926, pp. 25-28; M. Strucken, op. cit., pp. 50-53.

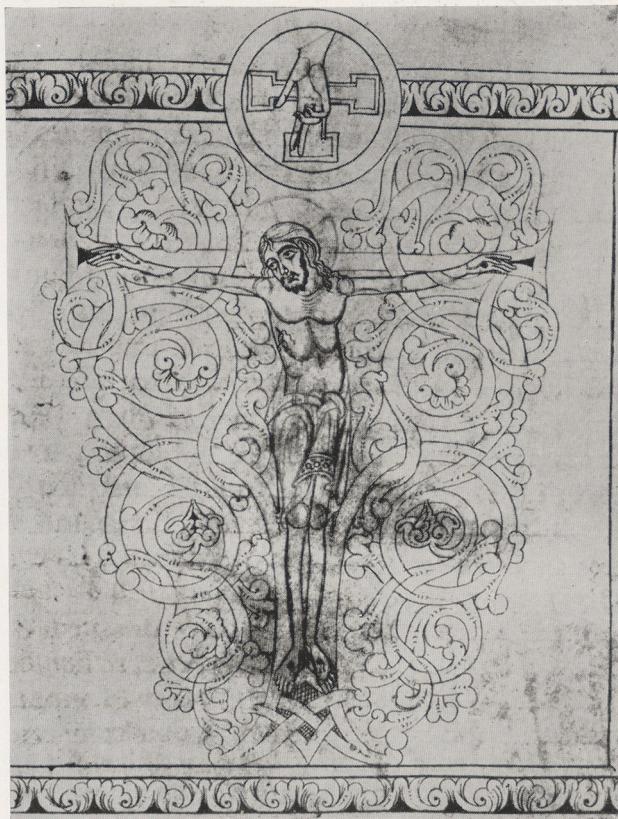


Fig. 97. S. Paul nel Lavanttal. Miniatura del sec. XIII



Fig. 98. Roma, S. Clemente. Mosaico nell'abside. Metà del sec. XIII

proveniente dal convento Bernau nello Schwarzwald e contenente tra altro una miniatura col crocifisso in cui salgono dal basso girari di tralci che avvolgono tutta la croce (fig. 97)<sup>101</sup>. Mentre il braccio superiore orizzontale, inserito nel viluppo vegetale, è ancora liscio, la parte inferiore dell'asta verticale visibile soltanto fino all'altezza delle ginocchia del Cristo circa, s'immedesima già col tronco della pianta.

In una miniatura del messale scritto e miniato insieme ad altri manoscritti sotto l'abate Berthold (1200–1232) nel convento Weingarten in Svevia, oggi in possesso di Lord Leicester a Holkham Hall<sup>102</sup>, le braccia superiori della croce si piegano in una breve curva presentando una superficie ancora liscia. Il braccio verticale, del quale si scorge soltanto la sommità sporgente oltre la testa del Redentore, viene nascosto dal corpo di questi ed accompagnato lateralmente da virgulti con fogliami nascenti dal ceppo su cui poggiano i piedi di Cristo. L'intento decorativo con cui l'autore della miniatura di S. Paul nel Lavanttal ha composto intorno al crocifisso una lussureggianta vegetazione appare qui frenato e limitato a accenni floreali più parchi che non soverchiano l'evidenza del simbolo del martirio divino. Si noti tuttavia che i bracci superiori in entrambi le miniature non mostrano affatto le escrescenze dei rami tagliati, sebbene la croce del messale di Berthold abbia già piena-

<sup>101</sup> Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. III. R. Eisler, Die illuminierten Handschriften in Kärnten, Leipzig 1907, fig. 51, p. 97; M. Strucken, op. cit., p. 44.

<sup>102</sup> Su questo gruppo di manoscritti vedi: L. Dorez, Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester à Holkham Hall, Parigi 1908; R. Kahn, Hochromanische Handschriften aus Kloster Weingarten in Schwaben, in Städels-Jahrbuch, I (1921), pp. 73–74. — La miniatura col crocifisso a forma di epsilon del messale di Berthold è stata pubblicata recentemente da H. Swarzenski, Quellen zum deutschen Andachtsbild, in Zeitschr. f. Kunstgesch., IV (1935), pp. 141–144.

mente sviluppato la forma incurvata ad epsilon derivata dall'albero. Se, come appare molto probabile, queste due miniature costituiscono le immediate premesse iconografiche di quelle di Zwettl e di Praga, se ne deve concludere che la creazione del nuovo tipo iconografico della croce a forma di epsilon cosparsa di tronconi dei rami recisi quale vediamo nelle due miniature austriaca e praghese, non deriva semplicemente dal crocifisso concepito come albero della vita diffuso soprattutto in Germania durante l'XI secolo, ma da una originale rielaborazione del concetto dell'arbor vitae su cui naturalmente avrà anche influito l'aspetto del precedente crocifisso fatto di tronchi d'albero colle braccia incrociantisi ad angolo retto; nulla però mi sembra l'azione su queste miniature austro-tedesche della croce colle braccia superiori sagomate a mo' di assi inclinate che abbiamo incontrato specie in Italia durante il sec. XIII e che ho supposto probabilmente ispirata alla forma della forca.

Affine alla composizione della miniatura di S. Paul nel Lavanttal e del messale di Berthold – specialmente alla prima – è il mosaico nell'abside di S. Clemente a Roma (Fig. 98), recentemente datato verso la metà del sec. XIII<sup>103</sup>, nel quale la croce sorgente da un cespo d'acanto è tutta circondata dai girari della pianta ricoprente in fitte distese l'intera superficie della conce absidale. L'autore di questo mosaico, che per la sua singolare composizione si distacca del tutto dagli altri mosaici romani dell'epoca, ha davvero guardato ad una miniatura? Lo fa pensare il «particolare carattere miniaturistico» dell'opera sul quale giustamente insiste lo Scaccia Scarafoni<sup>104</sup>.

Ma il problema di un eventuale influsso della miniatura sull'elaborazione dei nuovi concetti iconografici dell'epoca gotica si pone con ben maggiore insistenza di fronte alla croce ad epsilon raffigurato quale albero della vita nel pulpito di Siena da Nicola Pisano, il quale, come abbiamo constatato, fu preceduto nel realizzare questo tema iconografico da alcuni miniatori tedeschi della prima metà del secolo XIII. Se si confronta il crocifisso senese di Nicola Pisano (Fig. 94) con quello della *Mater verborum* di Praga (Fig. 96) si è colpiti da concordanze reciproche veramente singolari palesi non tanto nell'impostazione del corpo del Redentore assai differente nelle due opere malgrado certe analogie nell'atteggiamento delle gambe, dei piedi, della testa imputabili a schemi pressochè fissi diffusi dapertutto sin dal 1200 circa, quanto nel quasi identico modo di conformare la sagoma ad epsilon dei tronchi nodosi superiori della croce all'apertura delle braccia del Cristo e, principalmente, di adagiare l'aureola circolare e la scritta rettangolare sopra la testa di Cristo in similissimi rapporti di compenetrazione reciproca di contorni. Coincidenza fortuita oppure determinata da un consciente aderire dello scultore a modelli miniati transalpini analoghi alla miniatura di Praga? La domanda ci richiama alla mente il suggerimento avanzato da G. Swarzenski nella sua magistrale monografia sullo scultore pisano circa un eventuale, sia pur lieve e fugace, contatto di Nicola Pisano colla scultura e miniatura sassoni del sec. XIII; contatto che si avvertirebbe nel pulpito pisano ma che nelle opere posteriori di Nicola non avrebbe più lasciato tracce<sup>105</sup>. Confesso che tale assunto, se anche è stato enunciato con estrema prudenza dallo Swarzenski, non mi sembra possedere alcuna verosimiglianza. Anche il più attento e minuzioso confronto dei rilievi pisani di Nicolò colle miniature sassoni-turingiche dugentesche<sup>106</sup> e colle sculture del portale di Freiberg

<sup>103</sup> E. Scaccia Scarafoni, Il mosaico absidale di S. Clemente in Roma, in Boll. d'arte, XXIX (1935-36), pp. 49-68.

<sup>104</sup> E. Scaccia Scarafoni, art. cit., p. 53.

<sup>105</sup> G. Swarzenski, Nicolo Pisano, Frankfurt a. M. 1926, pp. 23-24, 16.

<sup>106</sup> A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrh., Straßburg 1897. - Vedi anche, per la miniatura tedesca del Duecento, H. Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrh. in den Ländern am Rhein, Main und Donau, Berlin 1936, voll. 2.

<sup>107</sup> A. Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Berlin 1924.

e del pulpito di Wechselburg<sup>107</sup> non riesce a stabilire non dico sicuri ma neanche probabili punti di contatto reciproci; e le vaghe imprecisabili assonanze nello stile del panneggiare tra le sculture e miniature sassoni da un lato e il pulpito pisano di Nicola Pisano dall'altro si riconducono evidentemente a comuni fonti francesi e bizantine. Infatti lo Swarzenski si è ben guardato dal riprodurre nel ricco commento illustrativo della sua monografia quale termine di confronto un solo esempio tratto dalla scultura o miniatura tedesca, mentre vi abbondano saggi comparativi scelti tra le sculture francesi e classiche. Ciò non toglie naturalmente che Nicola abbia potuto trarre da qualche manoscritto importato d'oltralpe l'ispirazione per il nuovo aspetto iconografico della croce del pulpito senese. Va però notato che il crocefisso della *Mater verborum* che più s'avvicina a quello di Nicola Pisano è impregnato di elementi bizantini che appaiono molto affini anche nella pittura italiana del Dugento, mentre, d'altra parte, è interessante osservare come la posizione del disco dell'aureola, emergente nel rilievo senese del Pisano *dietro* la croce, non trova riscontro nei crocifissi toscani ad epsilon della scuola dei Berlinghieri nei quali l'aureola è frapposta tra la testa di Cristo e il legno della croce (Fig. 93) sibbene proprio nella miniatura della *Mater verborum* a Praga. Comunque sia, spetta a Nicola Pisano l'inegabile merito di avere nel campo della scultura tra i primi sottolineato l'innovazione iconografica della croce, facendo a Siena dominare il crocefisso ad epsilon in mezzo ad una vasta composizione ben visibile a tutti in modo che la nuova concezione della croce, rimasta fino allora quasi nascosta nelle pagine miniate di alcuni codici d'oltralpe, subito risaltava e s'imponeva all'attenzione dei fedeli. Anche riguardo a questo particolare dunque Nicola Pisano rivela la sua forte personalità nel riplasmare e ricreare nuovi concetti iconografici, come si osserva del resto in tutta la sua opera<sup>108</sup>.

Dei crocifissi monumentali in legno a forma di epsilon, ideati come arbores vitae, il primo esempio che io ne conosca si trova nel convento Wessobrunn nella Baviera superiore del 1250 circa<sup>109</sup>, fatica sgangherata e rozzissima d'un mediocre artefice, il quale ancora non ha osato dare che una lievissima inclinazione alle braccia superiori della croce.

### III. CROCIFISSI ROMANICO-GOTICI INTORNO AL 1300

Se, dopo questo preambolo di carattere iconografico torniamo a contemplare la croce di S. Maria in Campidoglio a Colonia (Fig. 99) – e la stessa sagoma recano anche i crocifissi di Andernach e di Kendenich – constatiamo che la sua forma ad epsilon, molto aperta, colle braccia laterali divaricantisì già all'altezza della vita di Cristo, trova, tra le croci ad epsilon finora considerate, il suo più preciso riscontro nella miniatura di Zwettl (fig. 95) ove però manca il fusto verticale che nelle croci lignee renane sovrasta la sommità dei due laterali; fusto verticale che si vede invece nella miniatura di Berthold a Holkham Hall. Ma da questi riferimenti iconografici nulla di preciso si riesce a ricavare circa la questione della provenienza stilistica dell'intaglio di S. Maria in Campidoglio. Solo si è potuto assodare che la croce a forma di epsilon apparve nel corso del sec. XIII un po' dappertutto in Germania e in Italia e che i crocifissi dipinti e scolpiti aventi questa forma – realizzati del resto con molte variazioni – cui spesso si aggiunge il concetto dell'albero della vita, non sembrano provenire da un'unica fonte ma affermarsi contemporaneamente e non di rado indipendentemente uno dall'altro (salvo alcuni esemplari appartenenti alla stessa tradizione figurativa, come le pitture

<sup>108</sup> Vedi anche, oltre allo Swarzenski, P. Toesca, *Storia dell'arte ital.*, I (Il Medioevo), Torino 1927, pp. 863-881.

<sup>109</sup> G. v. Bezold e B. Riehl, *Kunstdenkmale von Oberbayern*, 1, 2, München 1895, tav. 105; G. Hager, *Bautätigkeit und Kunstdpflage im Kloster Wessobrunn*, München 1894, p. 52; C. J. Müller, op. cit., p. 28.



Fig. 99. Köln, St. Maria im Kapitol. Circa 1300-1304

della scuola dei Berlinghieri). E' tuttavia importante aver accertato che la forma della croce di S. Maria in Campidoglio sembra riallacciarsi ad una tradizione iconografica tedesca rappresentata al suo nascere da alcune miniature austro-tedesche del principio del sec. XIII; e che essa verosimilmente non fu influenzata dall'anteriore croce senese di Nicola Pisano, che colle sue braccia superiori inclinate sì, ma diritte e non incurvate, si rivela un compromesso tra la forma ad epsilon delle croci dipinte dugentesche dell'Italia centrale, derivate dalla forca, e il concetto dell'albero della vita.

Ma le rispondenze iconografiche dell'intaglio di S. Maria in Campidoglio con crocifissi dugenteschi non possono ingannarci sul distacco profondissimo che separa questi dall'essenza spirituale e formale della scultura colognese. Ciò che la isola dalle precedenti opere iconograficamente affini è l'inaudita violenza con cui è trattato e, direi, esaltato il tema del dolore (fig. 99). Vi è palese l'intento dell'artefice di rappresentare con immediatezza terrificante un'immagine di pietà e di sofferenze estreme; donde l'esile corpo allungato, ridotto quasi a scheletro, le braccia e le gambe

scarnite, l'omero slogato, la cassa toracica sporgente, dalle costole segnate ad una ad una, contrastante con l'addome depresso, la testa coronata di spine fortemente inclinata, la faccia (fig. 107) sconvolta dai segni dei patimenti inumani che si colgono nelle narici dilatate, nella bocca aperta; le piaghe sanguinolenti che coprono il petto e il ventre, le tremende ferite prodotte dai chiodi conficcati nelle mani e nei piedi. E' chiaro, poi, che non a caso è stato scelto per reggere questo misero corpo del Cristo sofferente il tipo della croce fatta di tronchi d'albero a forma di epsilon, tutta angoli acuti e linee ricurve, simbolo quasi del dolore tumultuoso e sussultante che dilania il Redentore. All'altissima potenza espressiva che pervade questa scultura si conforma con inesorabile coerenza ogni singolo elemento, sia iconografico che stilistico.

Per comprendere meglio il fenomeno stilistico connesso col tipo di crocifisso trecentesco rappresentato da quello di S. Maria in Campidoglio a Colonia e dagli altri affini esemplari renani, si è logicamente spinti ad indagare dove e quando ne siano sorti e si siano sviluppati gli elementi formativi. Il genere di crocifisso che domina incontrastato sin verso la metà ed oltre del secolo XIII – bene esemplato da quello nella cattedrale di Sens del 1250 circa (fig. 100) – rappresenta il Cristo dominatore della morte che senza peso pende sulla croce, calmo nel volto appena velato da un'espressione di tristezza accorata, privo di segni di ferite nel corpo modellato con ampiezza morbida e piena, fasciato intorno ai fianchi da un panno che spesso animano esuberanti e sciolti partiti di fitte pieghe. Questo genere di crocifisso, non esente da contatti con l'arte bizantina, fu creato dalle maestranze di scultori intenti nella prima metà del Duecento ad ornare le cattedrali francesi settentrionali con una moltitudine sterminata di statue e di rilievi nei quali, a volte, lo spirito classico si fuse collo spirito gotico in un'armonia ed equilibrio perfetti. E il prototipo è da cercarsi, come ha dimostrato il Goldschmidt<sup>110</sup>, nell'ambito formale delle sculture del transetto settentrionale della cattedrale di Chartres (c. 1215-20); prototipo che non deve essere stato molto differente dal crocifisso, sfuggito all'attenzione degli studiosi, nel museo di Le Mans, databile intorno al 1200<sup>111</sup>. Dalla Francia questo esemplare classico-gotico si propagò dappertutto in Europa, nel Belgio (Lowage, chiesa; Gleize, chiesa; Liegi, chiesa di S. Cristoforo<sup>112</sup>; Liegi, Museo diocesano<sup>113</sup>, ecc.); in Germania, specie in Sassonia e nelle regioni settentrionali (Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum, da Naumburg; Halberstadt, Liebfrauenkirche e duomo; Corvey,



Fig. 100. Sens, Cattedrale. Circa 1250

<sup>110</sup> A. Goldschmidt, Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, in Jahrb. d. preuß. Kunsts., XXXVI (1915), pp. 137-153.

<sup>111</sup> Su questo crocifisso vedi G. de Francovich, Holzkruzifixe des XIII. Jahrhunderts in Italien, in Mitt. d. kunsthist. Instituts in Florenz 1937.

<sup>112</sup> J. Helbig, La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse, 2. ed., Bruges 1890, pp. 110-111.

<sup>113</sup> M. Devigne, La sculpture mosane du XII au XIII siècle, Bruxelles-Parigi, 1932, tav. XXXIX, fig. 183.

chiesa conventuale; Hannover, museo provinciale, dalla chiesa di S. Niccolò ad Alfeld; Merseburg, duomo; Wechselburg, chiesa cattolica; Freiberg, duomo; Naumburg, duomo)<sup>114</sup>, ma anche nella Germania centrale e meridionale (Strasburgo, duomo; Wimpfen, duomo; Landshut, cappella del castello Trausnitz)<sup>115</sup>; in Italia (Nicola Pisano, pulpito di Siena e di Pisa; Bolzano, Laubengasse; Cividale, duomo; Bologna, Museo; Modena, cattedrale; Brindisi, chiesa del crocifisso)<sup>116</sup>; e poi nei paesi scandinavi, in Svizzera, in Spagna. Ciò che iconograficamente soprattutto distingue questo crocifisso gotico nato nella prima metà del sec. XIII da quello diffuso nei secoli XI e XII, è la posizione delle gambe, non più rappresentate parallele e staccate una dall'altra come nell'arte romanica, bensì sovrapposte coi piedi perforati da un solo chiodo. Conseguentemente il perizoma dei crocifissi classicheggianti dugenteschi, abbandonando il regolare fluire delle pieghe verticali proprio a quelli romanici, acquista maggiore varietà nella disposizione delle pieghe che si ammassano in fitte fratture sul femore della gamba piegata lasciandone scoperto il ginocchio. Queste particolarità elaborate in Francia al principio del sec. XIII – positura delle gambe e disposizione del perizoma – vengono mantenute anche negli esemplari renani della prima metà del Trecento. Ma è chiaro che qui si tratta di concordanze puramente esteriori che non investono il problema centrale, stilistico e di contenuto intimo, del nuovo tipo trecentesco, diametralmente opposto nella sua feroce esaltazione ed esasperazione del dolore fisico a quello del secolo precedente che si presenta trasfigurato in una atmosfera classico-divina non turbata dalle miserie e debolezze del corpo umano. Orbene, tra questi due tipi vi sono elementi di passaggio che, sebbene trascurati dalla critica, conviene esaminare con attenzione perché possono forse aprirci nuove prospettive sulla genesi del crocifisso gotico doloroso.

Dei crocifissi dugenteschi testé ricordati quello che possiede le maggiori affinità nell'espressione del volto colle opere renane del principio del secolo XIV è il superbo crocifisso nel tramezzo del coro del duomo di Naumburg, databile intorno al 1260-70<sup>117</sup>, animato da un intenso moto di patetico dolore umano estraneo ai crocifissi precedenti del secolo XIII. Ma tale dolore è a Naumburg sopportato e trasfigurato da un senso che si potrebbe definire eroico della sofferenza fisica, ben diverso dal selvaggio e voluttuoso abbandonarsi ad essa del Cristo di S. Maria in Campidoglio a Colonia. Non solo, ma a Naumburg la commozione psichica non trova ancora rispondenza nel corpo, modellato, questo, con ampie e morbide superfici di piani e pienezza riposata di volumi.

Il tipo del crocifisso dugentesco creato in Francia passò, come ho detto, anche nel Belgio, dove ebbe una diffusione particolarmente intensa, permanendovi fino al sec. XVI inoltrato<sup>118</sup>, ed influendo pure sull'aspetto di alcuni crocifissi del Reno inferiore<sup>119</sup>. Se ne distaccano due esemplari nelle chiese di Saint-Gilles presso Liegi e di Oplinter. Quello di Saint-Gilles (fig. 101), assegnato dallo Helbig al principio del sec. XIV<sup>120</sup>, dal Baum collocato vagamente intorno al 1300<sup>121</sup> e dalla Devigne addirittura alla fine del sec. XIV o principio del XV<sup>122</sup>, deriva chiaramente dal tipo francese classicheggiante del Duecento e può essere posto verso il 1280 circa. E' affine per certi particolari (cfr. ad esempio le fattezze del volto e la capigliatura) al crocifisso del Museo diocesano

<sup>114</sup> A. Goldschmidt, art. cit. nella nota 110.

<sup>115</sup> J. Müller-Abensberg, *Der Meister der Kreuzigunggruppe in der Burgkapelle der Trausnitz zu Landshut*, in *Jahrb. f. Kunstw.*, 1923, p. 158.

<sup>116</sup> G. de Francovich, art. cit. nella nota 111.

<sup>117</sup> W. Pinder, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke*, Berlin 1931, tavv. 45-47.

<sup>118</sup> J. Helbig, op. e pag. citt.; J. Baum, in P. Clemen, *Belgische Kunstdenkmäler*, I, München 1923, p. 165; M. Devigne, op. e tav. citt., fig. 182 (crocifisso della chiesa di Looz della metà circa del sec. XIV, dalla Devigne attribuito al sec. XV!).

<sup>119</sup> E. Lüthgen, art. cit. nella nota 8.

<sup>120</sup> J. Helbig, op. cit., p. 111.

<sup>121</sup> J. Baum, art. cit., p. 166.

<sup>122</sup> M. Devigne, op. cit., tav. XXIX, fig. 184.

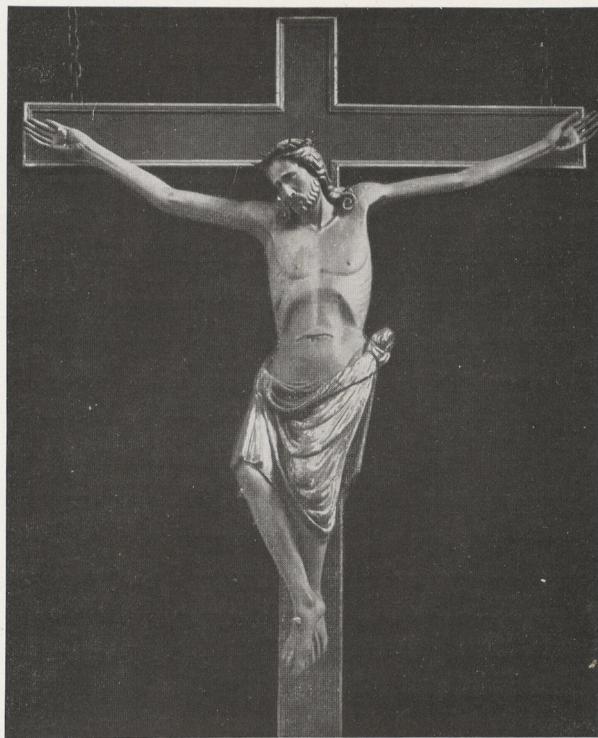


Fig. 101. Saint-Gilles (Belgio). Circa 1280



Fig. 102. Oplinter. Fine del sec. XIII

di Liegi, lievemente anteriore, forse del 1260-71, ma dalla Devigne inspiegabilmente collocato nel sec. XV<sup>123</sup>. Paragonato ad esempio al crocifisso di Naumburg, che risale assieme agli altri crocifissi sassoni dugenteschi alla medesima fonte francese-settentrionale, l'intaglio belga di Saint-Gilles, pur rimanendo tanto al di sotto del valore della scultura di Naumburg, palesa una concezione forse più omogenea inquantoché l'artefice vi ha espresso il dolore non solo negli occhi spenti e nella bocca dischiusa del volto, ma ha anche cercato di estenderlo, almeno parzialmente, all'anatomia del corpo, facendo risaltare duramente il torace attraverso la pelle tesa con violenza sull'intelaiatura delle ossa, in modo che l'arcata epigastrica si disegna con crudele precisione sull'addome rientrante. Un simile anche più deciso tentativo di rappresentare con forti accenti la sofferenza del Redentore crocifisso nel suo trapasso dalla vita alla morte si nota nella croce della chiesa di Oplinter (fig. 102), della fine del sec. XIII, di dimensioni enormi (alta 4,57 m., larga 2,72 m.), in cui il Cristo è rappresentato già spirato colla testa pesantemente abbandonata sul petto; e ai supremi spasimi della morte accennano i tendini tesi delle braccia e le dita rattrappite delle mani. Il torace ha perso la plasticità tondeggiante e carnosa dei crocifissi di Sens e di Naumburg; e si è fatto piatto, duro, lineare, singolarmente affine ai crocifissi romanici della seconda metà del sec. XII. Questi nuovi conati di una più vigorosa rappresentazione del dolore sono ancora innestati nella croce di Oplinter su schemi formali tradizionali: l'impostazione generale del corpo, il drappeggio del perizoma, l'atteggiamento delle gambe non è altro che una fedele e pedissequa trasposizione nella scultura monumentale delle formule adoperate dai miniatori e specialmente dagli intagliatori in avorio francesi sin dalla metà del Dugento. Cito quale termine di paragone la

<sup>123</sup> M. Devigne, op. e tav. citt., fig. 183. — Si rammenti la simile *beuvre* dell'Aubert riguardo la data del crocifisso di S. Maria in Campidoglio a Colonia (cfr. nota 14).



Fig. 103. Osnabrück, Diözesanmuseum. Circa 1280-1300

viene determinato da comuni prototipi dugenteschi<sup>125</sup>.

Ma anche in Germania vi sono alcuni crocifissi databili negli ultimi decenni del sec. XIII che preludono alle opere renane, rivelando con queste ben più numerosi punti di contatto che non l'intaglio belga di Oplinter. I crocifissi cui alludo si trovano quasi tutti nella Vestfalia; e sebbene già ricordati una trentina d'anni fa dal Witte<sup>126</sup> sono stati fino ad oggi completamente trascurati dagli studiosi della scultura gotica tedesca. Epure si tratta di opere d'arte tutt'altro che spregevoli. Nel museo diocesano di Osnabrück si conserva un crocifisso di grandezza quasi al vero proveniente da Ankum (fig. 103), che ritengo col Witte eseguito verso la fine del sec. XIII e, con maggior precisione, nell'ultimo ventennio. L'influsso francese vi è palese dappertutto, specie nell'ondulazione serpentinata del corpo che ram-

<sup>124</sup> R. Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, Parigi 1924, N. 229, vol. I, pp. 444-45; vol. II, p. 98.

<sup>125</sup> Sul crocifisso di Oplinter vedi soprattutto E. Lüthgen (art. cit., pp. 233-34) che lo data giustamente verso la fine del sec. XIII. Il Baum (art. e pagg. citt.), ritenendo erroneamente i due crocifissi di Saint-Gilles e di Oplinter eseguiti al principio del sec. XIV, avanza l'ipotesi che entrambi siano importati dalla regione renana.

<sup>126</sup> F. Witte, art. cit. nella nota 15.

Crocefissione in avorio nella collezione Wallace di Londra, manifestamente più tarda (il Koechlin<sup>124</sup> la colloca alla fine del primo terzo del sec. XIV; data forse un poco troppo avanzata), ma senza dubbio riallacciante a simili avori precedenti. Comunque, malgrado le incertezze stilistiche della croce di Oplinter è pur sempre degno di nota il fatto di trovare una rappresentazione più vibrata del dolore fisico di Cristo crocifisso in un'opera la quale cronologicamente precede da vicino il crocifisso di S. Maria in Campidoglio a Colonia e che appartiene a una regione le cui vicende artistiche erano state sin dall'epoca carolingia spesso strettamente congiunte con quelle della regione renana. D'altra parte, sarebbe a mio avviso errato voler stabilire legami di discendenza o rapporti reciproci tra l'esemplare di Oplinter e il gruppo renano del secolo XIV, poiché troppo generiche appaiono le concordanze, sia nella resa del dolore fisico, sia ad esempio nell'affine drappeggio del perizoma il cui andamento

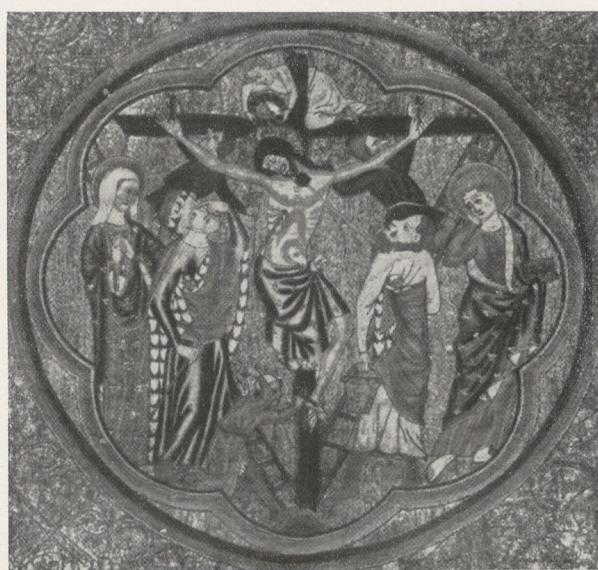


Fig. 104. Ascoli Piceno, Museo Particolare della casola. 1271-1276

menta ad esempio la croce di Oplinter oppure il crocefisso ricamato nella casola del museo di Ascoli Piceno, *opus anglicanum* del 1271-1276 (fig. 104)<sup>127</sup>. Il torace, risentendo ancora della modellazione liscia delle carni propria del crocefisso dugentesco del 1250 circa, è improntato ad una grande discrepanza di stile con sommessi accenni alla struttura ossea, mentre nel volto stretto ed allungato sembrano rivivere certi moduli della scultura francese romanica del secolo XII<sup>128</sup>. La fluidità sinuosa ed elegante, di evidente carattere francese (quale era diffuso specie nelle arti minori, come avori e miniature) del crocifisso di Osnabrück si riconosce nel lievemente posteriore crocifisso di Lage (fig. 105) entro forme

<sup>127</sup> E. BERTAUX, in *Mélanges d'archéol. et d'histoire*, XVII (1897), pp. 79-86; R. W. LEE, art. cit., pp. 20-22.

<sup>128</sup> Cfr. ad esempio il crocifisso nel Ferdinandeum di Innsbruck e quello di Sant'Antimo, entrambi fortemente influenzati dall'arte francese (ripr. in *Boll. d'arte*, XXIX [1935-36], pp. 500 e 503). - Di carattere schiaramente francese è pure il crocifisso nel duomo di Kamin in Pomerania da O. SCHMITT (Mittelpommern, Berlin 1927, tav. 53, p. 22) collocato verso la metà del sec. XIV. L'autore di questo intaglio potrebbe essersi ispirato ad affreschi simili a quello trecentesco colla Crocifissione nella chiesa di S. Nicolò a Stralsund impregnato di elementi francesi (ripr. da T. ADLER, Stralsund, Berlin 1926, tav. 25) [Debbo la segnalazione del crocifisso di Kamin e dell'affresco di Stralsund alla cortesia del prof. BRUHNS.]



Fig. 105. Lage. Circa 1280-1290



Fig. 106. Lage (Fig. 105), Particolare della testa



Fig. 107. Köln (Fig. 99), Particolare della testa



Fig. 108.

Würzburg, Neumünster. Circa 1335-1340

massiccie, bloccate, rudi. La connessione colla scultura di Osnabrück si appalesa principalmente nella conformazione allungata della testa, cinta dall'identica corona fatta di una fune ritorta. Ma l'espressione di paziente e silenziosa sofferenza del Cristo di Osnabrück si trasmuta a Lage in accenti più vibranti e intensi che accostano la testa del crocifisso di Lage (fig. 106) sensibilmente a quella del crocifisso di S. Maria in Campidoglio (fig. 107). E l'affinità è di natura non soltanto psichica, ma anche formale: si vedano, in entrambi le teste, la bocca nettamente aperta in cui spiccano i denti biancheggianti, la stilizzazione del tutto simile dei peli dei baffi e della barba, le ciocche dei cappelli metalliche e spiraliformi, le sopracciglia corrugate, le palpebre lunghissime dell'occhio smorto. Che, d'altro canto, il crocifisso di Lage sia indubbiamente anteriore a quello di Colonia, è rivelato dall'ancora calmo distendersi dei piani facciali che nell'intaglio di S. Maria in Campidoglio appaiono come sconvolti e sconquassati da una violenta tempesta, dalla posizione parallela delle dita delle mani e dei piedi che a Colonia invece sono dolorosamente rattrappite e, in genere, dall'impostazione di tutto il corpo che rammenta curiosamente in numerosi particolari gli schemi stilistici dei crocifissi romanici della seconda metà del sec. XII. Sono infatti caratteristici per gli intagli di quest'epoca il deciso risalto del petto, piatto e duro come un'asse, l'indicazione schematica ma ben netta e chiara delle costole, lo stretto incollarsi del perizoma ai femori con i due risvolti laterali. Del resto anche nella su per giù coeva croce di Oplinter abbiamo già avvertito nel modellato aspro e schiacciato del torace richiami alla scultura romanica. Sia l'artefice belga che quello tedesco si sono dunque valsi di siffatte reminiscenze romaniche per realizzare, almeno in parte, nelle loro

opere quel nuovo senso di dolore vivace che ancora manca nei crocifissi dugenteschi immediatamente precedenti.

In favore di una datazione più tarda del crocifisso di Lage si potrebbe invocare la circostanza che nella scultura tedesca della prima metà del sec. XIV avviene qua e là un ritorno a modi plasticci primitivi che intorno al 1350 si condensa in un'accentuata tendenza verso uno stile sotto alcuni aspetti severo e grave. Ma basta solo un rapido confronto con un caratteristico esemplare di questa corrente arcaizzante trecentesca, col Cristo nella cripta del Neumünster di Würzburg (fig. 108) dal Pinder datato nel 1335-40 circa<sup>129</sup>, per accorgersi subito che uno spirito affatto diverso pervade le due sculture nonostante le lievi insignificanti simiglianze reciproche nelle proporzioni slanciate delle gambe: a Würzburg la stilizzazione degli elementi plastici primitivi si compie attraverso il lievito dell'ispirazione spiritualizzata propria di questo momento della scultura tedesca trecentesca, per cui l'intaglio acquista, quasi a dispetto della sua raccolta apparenza formale, una fragilità esile e delicata, assente del tutto dal crocifisso di Lage dove per contro la

<sup>129</sup> W. Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs, Würzburg 1911, pp. 67-69.



Fig. 109. Haltern. Circa 1290-1300



Fig. 110. Coesfeld. Circa 1290-1300

robustezza massiccia delle forme è il risultato dell'incontro di modi romanici della seconda metà del sec. XII con il fare solenne e grave dei crocifissi dugenteschi<sup>130</sup>.

Di data leggermente più avanzata si presenta il crocifisso della parrocchiale di Haltern (fig. 109), ancora collegato a quello di Lage da alcuni simili particolari quali il perizoma, aderente ai femori con i due risvolti laterali e la cascata di pieghe ansate nel mezzo; i capelli spiraliformi; le fattezze del volto (male visibili nella fotografia del crocifisso di Haltern); la distesa piatta del torace. Ma l'artefice di Haltern procede oltre nell'elaborazione dei modi gotici, dando al Cristo proporzioni più leggere, forme più acute, contorni più spezzati. Le costole sono rilevate con maggiore evidenza, la parte superiore del corpo è nettamente distinta da quella inferiore per mezzo di un risentito incavo all'altezza della vita. Ci avviciniamo sempre più alla soluzione anatomica adottata dallo scultore del Cristo di S. Maria in Campidoglio; ma il crocifisso di Haltern possiede ancora una pacatezza «romanico-gotica» che a Colonia è scomparsa interamente.

<sup>130</sup> Nel volume delle Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, IV, 3, Die Kreise Wittlage und Bersenbrück, a cura di A. Nöldecke, l'autore è caduto riguardo al crocifisso di Lage in una contraddizione inesplicabile; poiché se a pag. 135 afferma che esso è stato consacrato al principio del sec. XIV dal vescovo Engelbert di Osnabrück, a pag. 139 riferisce che l'intaglio, secondo una notizia nell'archivio parrocchiale, risale all'anno 1351. Ora, nonostante che queste due notizie siano palesemente inconciliabili, nel primo volume dello Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler di G. Dehio e E. Gall (Niedersachsen und Westfalen) viene senz'altro riferita al crocifisso di Lage la data del 1351 (a pag. 451). Non ho avuto purtroppo occasione di andare in fondo alla quistione; se le due notizie, come non è improbabile, risultassero vere, vuol dire che si tratta in tale caso di due crocifissi di cui uno non esiste più. Se si vuol mettere in rapporto la data della consacrazione (principio del sec. XIII) coll'attuale crocifisso, ciò, ben inteso, non significa nulla circa la data d'esecuzione dell'intaglio. Questo, venerato ancor oggi come miracoloso, possedeva forse già allora tale fama; e la consacrazione avrebbe potuto essere avvenuta appunto grazie a questa circostanza. A Lage ci si trova dunque di fronte ad un caso analogo a quello del crocifisso di S. Maria in Campidoglio a Colonia. Comunque, in mancanza di documenti precisi riferentisi inequivocabilmente all'odierno crocifisso di Lage, ciò che ha valore è il solo esame stilistico.

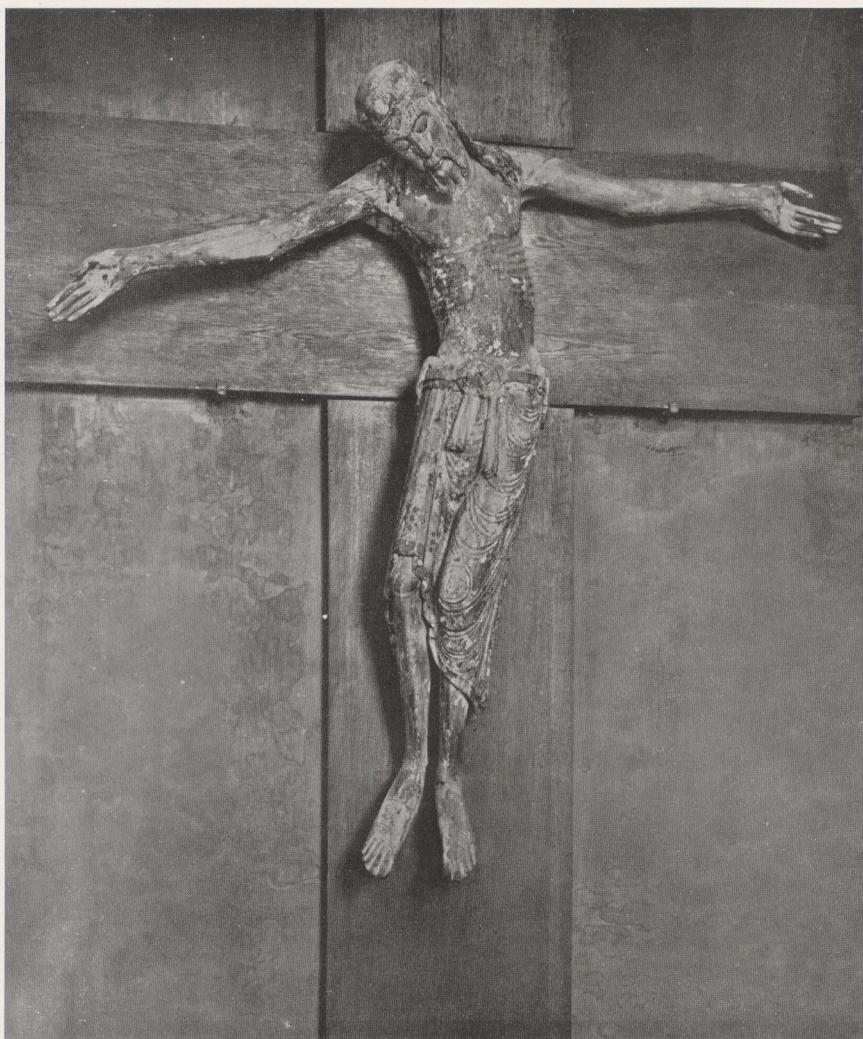


Fig. 111. Parigi, Louvre. Sec. XII

Anche il crocifisso nella chiesa di S. Lamberto a Coesfeld (fig. 110) si inserisce dal punto di vista stilistico e cronologico, al pari di quello di Haltern cui dev'essere all'incirca contemporaneo, tra il Cristo di Lage (fig. 105) del quale mantiene grosso modo lo schema strutturale del torace e dei femori (vedine anche il perizoma), e quello di S. Maria in Campidoglio a Colonia (fig. 99) che rammenta non solo nell'esile magrezza delle membra, ma anche in particolari significativi quali il costato scarnito con quella sporgenza dello sterno tanto caratteristica per i crocifissi gotici renani, e nella modellazione tormentata del volto dalle guance affossate. Come nella scultura colognese di S. Maria in Campidoglio, il punto di biforcazione delle braccia laterali della croce, concepita a forma di  $\epsilon$ , è posto molto in basso; ma a Coesfeld il legno è liscio senza le sporgenze degli attacchi dei rami, quale vediamo nella maggior parte delle croci a forma di  $\epsilon$  dei secoli XII e XIII, laddove tutte le croci renane, senza una sola eccezione, recano, quando hanno la sagoma ad  $\epsilon$ , i segni dei nodi dei rami. Si noti anche che nella croce di Haltern i rami recisi sono indicati da piuoli conficcati nelle braccia, come nella croce spagnola della seconda metà del sec. XIII nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino<sup>131</sup>. La mia convinzione, conforme a quella del Witte, che il

<sup>131</sup> Cfr. nota 67.

crocifisso di Coesfeld sia anteriore di data al gruppo di croci renane trecentesche non si basa soltanto su particolari secondari dati dalla maniera di scolpire la croce oppure dalle mani colle dita distese non ancora rattrappite, ma soprattutto sul fatto che a Coesfeld come a Lage si constata una larga assimilazione di spiriti e modi romanici, inconcepibili, in questo aspetto omogeneo e schietto, durante il secolo XIV. Sembra che all'artefice dell'intaglio di Coesfeld non siano state ignote certe stilizzazioni lineari della scultura borgognona del secolo XII che improntano ad esempio il magnifico crocifisso donato dal Courajod al Louvre<sup>132</sup>. Questi infatti (fig. 111) ha le proporzioni slanciate e il movimento ondulatorio del tutto affini a quelli del crocifisso di Coesfeld al quale rassomiglia pure nella testa schiacciata, coi ricci della barba stilizzati e i baffi abbassantisi a semicerchio, e nell'aderenza ai femori del perizoma. Inoltre, l'indicazione schematica delle costole, così tipica anche per i crocifissi renani, e il prolungamento dello sterno, che pure sembra una particolarità esclusivamente renana, sono stati qua e là usati anche dagli intagliatori romanici. Nel crocifisso della parrocchiale di S. Lorenzo Nuovo presso il lago di Bolsena, ad esempio, della seconda metà del sec. XII<sup>133</sup>, scolpito da un artifice italiano che bene conosceva la scultura francese, specie quella di Moissac, troviamo alcune caratteristiche svolte poi in senso gotico a un secolo di distanza circa dall'autore del crocifisso di Coesfeld: il torace stretto, liscio nella parte superiore, il costato scarnito, la testa lunga, dalla barba ritorta a ricci stilizzati, e le grandi orecchie ben visibili, coperte invece dall'abbondante capigliatura nei crocifissi gotici renani. La sporgenza dello sterno, appena accennata nella scultura di San Lorenzo Nuovo, risulta invece nettamente disegnata nel rozzo contadino crocifisso della cattedrale di Bassano, della seconda metà del sec. XII, derivata dall'arte di Guglielmo da Modena<sup>134</sup>.

La commistione di tratti romanici e gotici che abbiamo avvertita nei sopraricordati crocifissi della Vestfalia si manifesta del resto intorno al 1300 in consimili intagli appartenenti anche ad altre regioni della Germania. Nell'Istituto di S. Orsola a Villingen (Baden) si conserva, proveniente dall'antico convento delle Domenicane, un crocifisso (alto 1,40 m.), databile intorno al 1300 (fig. 112), tutto imbevuto di elementi romanici propri del sec. XII, quali il movimento delle braccia leggermente piegate alle giunture ciò che conferisce all'intaglio un senso di leggerezza incorporea (cfr. il crocifisso di Lavoûte-Chilhac<sup>135</sup> e quello fortemente francesizzante nel Ferdi-

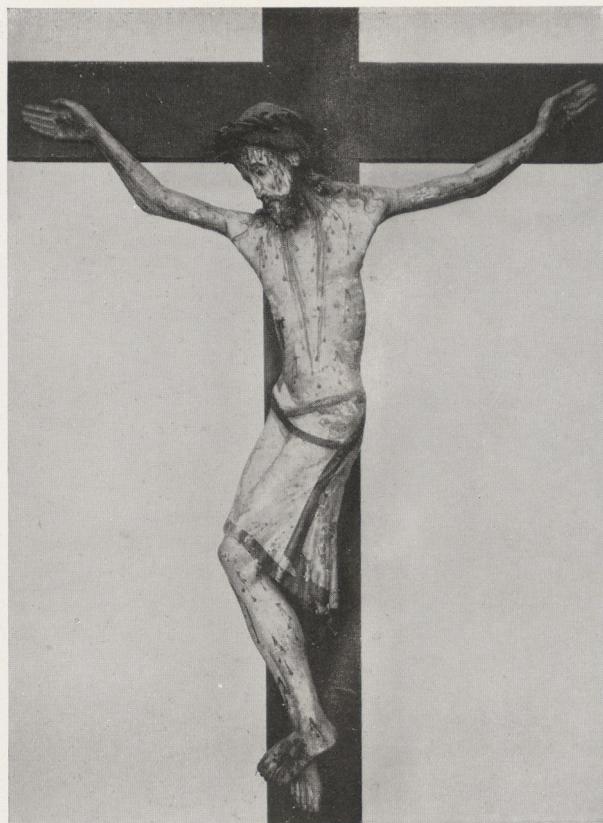


Fig. 112. Villingen, Institut St. Ursula. Circa 1300

<sup>132</sup> Per la bibliografia sul crocifisso Courajod, vedi G. de Francovich, Il Volto Santo di Lucca, in Riv. stor. lucchese, VIII (1936), pp. 7-10.

<sup>133</sup> G. de Francovich, Crocifissi lignei del secolo XII in Italia, in Boll. d'arte, XXIX (1935-36), pp. 499-501.

<sup>134</sup> G. de Francovich, art. cit., pp. 492-494.

<sup>135</sup> Ripr. in Kunst und Künstler, XXVI (1928), p. 468 e in Boll. d'arte, XXIX (1935-36), p. 498.



Fig. 113. Villingen (Fig. 112), Particolare

nandem di Innsbruck<sup>136</sup>); le dita lunghe delle mani; la forma affinata della testa (fig. 113); l'andamento dei capelli fluenti sulla nuca; il torace stretto; la disposizione del perizoma che, aderente ai femori, si addensa dietro in un fitto ammasso di pieghe schiacciate che scendono molto in basso (cfr. anche il crocifisso di Ursberg in Baviera della fine del sec. XII<sup>137</sup>); e, soprattutto, le modulazioni ondulate del contorno, memori non dei crocifissi classichegianti del sec. XIII, ma piuttosto di quelli romanici sul genere Courajod al Louvre. Singolare il contrasto tra la posizione di profilo delle gambe e quella di prospetto del torace; in questa ricchezza complessa di movimenti si annuncia decisamente l'epoca gotica, il cui spirito è pure presente nell'accorata mestizia del volto. Il crocifisso di Villingen veramente non appartiene, per il delicato e morbido lirismo che lo pervade, al gruppo di crocifissi gotici dolorosi di cui sto trattando. Ma vi ho accennato perché mi sembra un interessante esempio del risorgere di forme romane proprie del sec. XII in alcune sculture tedesche intorno al 1300<sup>138</sup>.

Che gli intagliatori di crocifissi si fossero intorno al 1300 ispirati a certi schemi di esemplari romanici soprattutto francesi e in ispecial modo borgognoni o influenzati dalla Borgogna, non può certo stupire poiché in questi esemplari «spiritualizzati» di crocifisso romanico sono effettivamente compresi in nucleo alcuni elementi di composizione e di modellazione atti ad essere interpretati con nuovi accenti dallo spirito commosso e vibrante che anima l'arte di transizione dal XIII al XIV secolo, con le cui aspirazioni estetiche contrastava il Cristo sereno e solenne del Duecento<sup>139</sup>.

E' molto probabile che anche nella stessa Francia fossero stati scolpiti intorno al 1300 crocifissi lignei che rispecchiassero modi borgognoni del sec. XII. Purtroppo non sono riuscito a rintracciare alcun esemplare, né a trovarne accenno in riviste francesi. A supplirne in qualche modo la mancanza ci soccorre lo stupendo crocifisso (alto 1,80 m.) nella chiesa di Challant S. Anselme (Piemonte) (fig. 114) che il Viale giustamente assegna al principio del sec. XIV<sup>140</sup>: impregnato di

<sup>136</sup> Ripr. in Boll. d'arte, XXIX (1935-36), p. 498 e in C. T. Müller, op. cit., tav. 17, fig. 33. Ma il Müller trascura (pp. 26-27) di metterne in rilievo gli accenti francesi pur così palesi a mio avviso.

<sup>137</sup> Ripr. in Pantheon, 1935, p. 402.

<sup>138</sup> Il crocifisso di Villingen è stato pubblicato da H. Mahn, Ein Dominikanerinnen-Kruzifix, in *Kunst- und Antiquitäten-Rundschau*, XLII (1934), pp. 267-269, datandolo nel 1310-1320. - Devo le fotografie qui riprodotte alla squisita cortesia della Madre Superiora dell'Istituto, Antonia Hörner, che le fece eseguire dal vicario A. Siegel. Colgo l'occasione per esprimere qui, sia alla Madre Superiora Antonia Hörner che al vicario A. Siegel, la mia più viva riconoscenza per il loro gentile interessamento.

<sup>139</sup> A questo proposito va ricordato che anche nella scultura in pietra tedesca del Trecento si avverte qua e là un rifarsi ad espressioni plastiche borgognoni del sec. XII. Esempio: la decorazione plastica del portale occidentale di Rottweil (circa 1330) che si riconnette al Giudizio Universale di Vézelay.

<sup>140</sup> V. Viale, La mostra d'arte sacra di Aosta, in Torino, XVI (1936), p. 6.

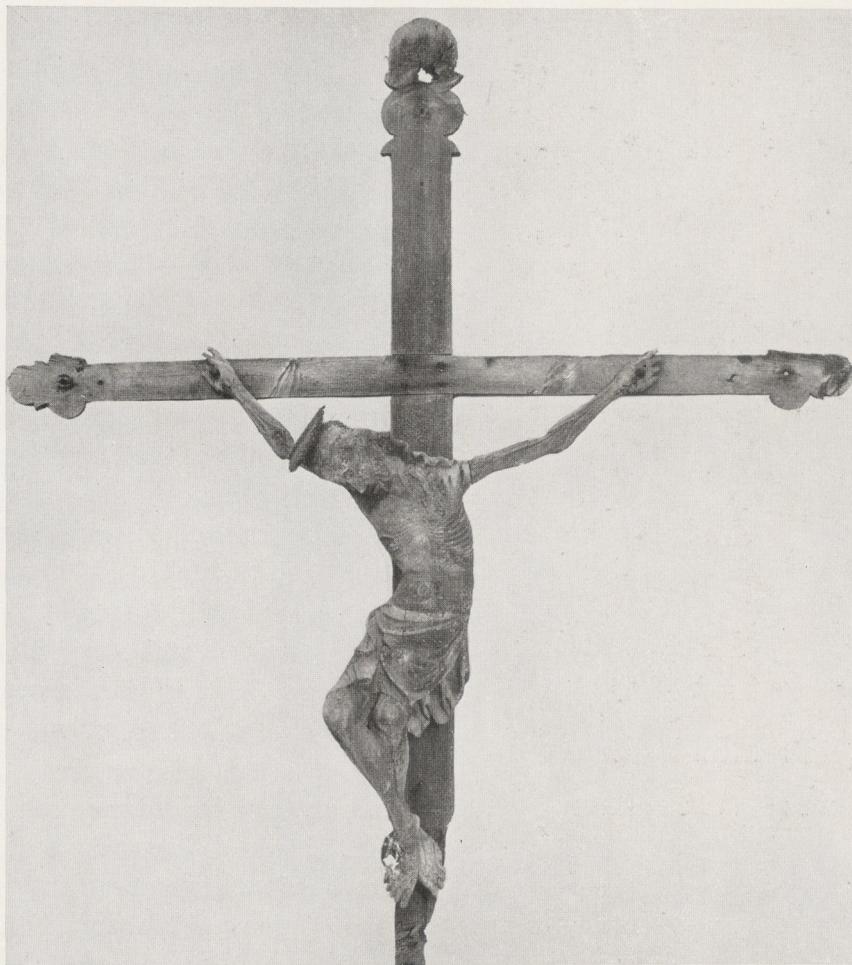


Fig. 114. Challant S. Anselme (Piemonte). Principio del sec. XIV

chiari elementi francesi nel dinamismo nervoso dei suoi contorni incisivi, esso segue nell'incurvarsi ondulato del corpo uno schema compositivo preannunciato dal crocifisso Courajod (fig. 111).

I crocifissi vestfalici di Haltern e di Coesfeld sono attribuiti nel sopraccitato volume dello *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* (cfr. nota 130) all'seconda metà del sec. XIV<sup>141</sup>, ripetendo lo stesso errore che aveva commesso il Rathgens riguardo al gruppo di crocifissi renani affini all'intaglio di S. Maria in Campidoglio. Per sostenere questa, a mio avviso, errata datazione, bisognerebbe innanzitutto dimostrare che anche altrove in Germania vi siano sculture in legno o in pietra della seconda metà del sec. XIV che dimostrino una analoga rigorosa coerenza formale nel rielaborare modi romanici quale posseggono i crocifissi di Coesfeld e di Haltern; il che, credo, sia una impresa condannata a priori a sicuro fallimento. Un artista fortemente ritardatario – a parte il fatto che non sarebbe in possesso delle qualità tecniche che distinguono gli intagliatori dei crocifissi di Haltern e di Coesfeld – finisce quasi sempre a rivelare la sua vera natura, debole e incerta, in qualche particolare che male s'accorda coll'insieme. Ne abbiamo un ottimo esempio proprio in un altro crocifisso vestfaliano: in quello di Darfeld (fig. 115), anch'esso assegnato nello stesso volume dello *Handbuch* incautamente alla seconda metà del sec. XIV<sup>142</sup>. Eppure è palese

<sup>141</sup> Del Crocifisso di Coesfeld è detto (a pag. 402): „Ausdrucksstarkes Triumphkreuz in Gabelform, 3. V. 14. Jh.“; di quello di Haltern (a pag. 351): „Vortragekreuz 14. Jh., dem Koesfelder vergleichbar.“

<sup>142</sup> Pag. 404: „Vortragekreuz, 2 H. 14. Jh.“, Gabelform.



Fig. 115. Darfeld. Prima metà del sec. XV

anche ad un occhio inesperto che il crocifisso di Darfeld non può essere della stessa epoca cui appartengono quelli di Coesfeld e di Haltern. Quant'è più evoluto, nonostante tutte le goffag-  
gini formali, la struttura anatomica del corpo con quella modellazione già abbastanza «naturalistica» degli stinchi, dei femori, dell'inguine, delle brac-  
cia! Quant'è lontano dalla stilizzazione omogenea del perizoma di Coesfeld e di Haltern il drappo annodato con trascurata scioltezza di andamento intorno ai fianchi del Cristo di Darfeld. Lo sforzo dell'artista di Darfeld di costringere alcune parti della scultura, come il torace e il volto, entro moduli che da lontano possono anche rammentare gli intagli di Coesfeld e di Haltern, rivelano non coscienza e sicurezza di stile, ma incapacità di assimilare le soluzioni formali alle quali era giunto lo sviluppo della scultura coeva. I tentativi di stilizzazione arcaizzante, male riusciti e arbitraria-  
mente applicati, nel crocifisso di Darfeld sono questa volta sì indizi indubbiamente di un rimasti-  
care in ritardo di forme sorpassate; e sostanzial-  
mente non diverse da certi accenti spiccatamente romanici che s'incontrano ancor oggi in intagli lignei dovuti ad artefici contadineschi di remote vallate alpine o di luoghi tagliati fuori dalla vita moderna. Quanto alla data d'esecuzione del crocifisso di Darfeld non mi meraviglierei se si dovesse spostarla fin addentro nella prima metà del sec. XV.

Concordo dunque pienamente col Witte – che ha visto chiaro anche nel problema cronologico dei crocifissi renani – quando pone i crocifissi di Ankum (oggi nel museo di Osnabrück), di Lage, di Coesfeld e di Haltern alla fine del sec. XIII. Ritengo il crocifisso di Lage scolpito verso il 1280-90, quelli di Coesfeld e di Haltern nel 1290-1300<sup>143</sup>.

La posizione cronologica di questi intagli vestfalici viene confortata da altri crocifissi gotico-dolorosi della fine del sec. XIII fuori della Germania nelle quali le nuove tendenze si esprimono similmente attraverso una parziale rivalutazione di elementi romanici. Nel museo di Barcellona è esposto, assieme ad altre tre figure, il crocifisso della Deposizione lignea catalana di S. Maria di Tahull (fig. 116) che, in contrasto colla datazione sostenuta dal Kingsley Porter (seconda metà del sec. XII)<sup>144</sup> e del Duran Canyamares (principio del sec. XIII)<sup>145</sup>, ho cercato di dimostrare appartenente alla fine del secolo XIII<sup>146</sup>. Anche questo crocifisso appalesa una curiosa compenetrazione di forme romaniche, specie nelle braccia piegate (cfr. anche il crocifisso di Villingen) e nella modellazione

<sup>143</sup> Il crocifisso di Coesfeld è stato anche dall'inventario del circondario di Coesfeld giustamente assegnato, alla fine del sec. XIII (Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Coesfeld, Münster i. W. 1913, p. 53), mentre quello di Haltern è definito (p. 104) genericamente „gotisch, 14. Jahrhundert“ e l'altro di Darfeld ancora più vagamente (p. 67) „gotisch“.

<sup>144</sup> A. Kingsley Porter, Romanische Plastik in Spanien, Firenze-München 1928, II, p. 9 segg.; id., The Tahull Virgin, in Notes del Fogg Art Museum, Harvard University, II (1925-31), pp. 247-73, ristampato in Butleti del Museu d'Art de Barcellona, II (1932), pp. 129-36.

<sup>145</sup> F. Duran Canyamares, Una nota sobre els „devallaments“ romànics catalans, in Butleti del Museu d'Art de Barcellona, II (1932), pp. 193-200.

<sup>146</sup> G. de Francovich, Il Volto Santo di Lucca, in Boll. stor. lucchese, VIII (1936), pp. 4-5.

secca del torace stretto, e di accenti gotici, evidenti soprattutto nella espressione patetica e dolorosa del volto. Orbene, paragonando l'intaglio catalano al crocifisso di Coesfeld (fig. 110) si dovrà subito riconoscere la veramente sorprendente affinità reciproca data dalle stesse proporzioni slanciate del corpo magrissimo, sostenuto da gambe esili e stecchite e caratterizzato dal torace ossuto di cui sono messe bene in rilievo le striature parallele delle costole e il risentito prolungamento dello sterno. La simiglianza reciproca viene completata dall'inclinazione del capo, dall'affine «tono» psichico che traspare dai tratti del volto. Nessuna traccia nel crocifisso catalano, come neppure in quello tedesco di Coesfeld, di un'azione del crocifisso dugentesco classicheggiante che pure aveva raggiunto verso la metà del secolo una diffusione vastissima in tutta l'Europa.

Ma anche in Italia e nelle regioni artisticamente con essa congiunte vi sono alcuni crocifissi del genere romanico-gotico appartenente alla seconda metà del Duecento. Il più importante ed interessante di questi è senza dubbio quello sopra l'arco trionfale del duomo di Spalato la cui conoscenza e fotografia debbo alla cortesia del Direttore della Biblioteca Hertziana, professore Leo Bruhns (fig. 117). Osservando il crocifisso spalatino, il pensiero corre immediatamente a quelli tedeschi di Coesfeld e, soprattutto, a quelli renani sul tipo dell'immagine di S. Maria in Campidoglio (fig. 99), colla quale presente rassomiglianze spiccatissime specie nella piatta modellazione del torace dilatato e ischeletrito sovrastante in netto distacco l'addome incavato, collo sterno messo bene in evidenza, nelle braccia violentemente distorte all'innesto nel torace, con le vene gonfie e la lunga tagliente ferita della mano contratta che si rivede anche nei piedi dai tendini rilevati, nel duro sporgere delle grosse ossa del bacino al di sopra del perizoma, nella forma ricurva delle braccia laterali della croce. Si potrebbe naturalmente supporre che il crocifisso di Spalato fosse derivato da quello di Colonia, se non ci fossero gli intagli di Coesfeld, di Haltern, di S. Maria di Tahull a dimostrare come già prima del crocifisso di S. Maria in Campidoglio si fosse giunti sullo scorciò del sec. XIII a del tutto simili soluzioni formali. E non si dimentichi che il contrasto tra il torace sporgente e l'addome rientrante, che tanto colpisce lo spettatore davanti il Cristo di S. Maria in Campidoglio e che pure si rileva abbastanza accentuato nel crocifisso di Spalato mentre è meno brutale nei crocifissi di Coesfeld, Haltern e S. Maria in Tahull, non è altro, come ho cercato di dimostrare più sopra, che un retaggio dell'epoca romanica il quale permane qua e là anche nel



Fig. 116. Barcellona, Museo, Deposizione di S. Maria di Tahull. Fine del sec. XIII



Fig. 117. Spalato, Duomo. Circa 1280-1290

se all'incirca al crocifisso di Lage (fig. 105). La datazione del crocifisso spalatino negli ultimi decenni del secolo XIII riceve valida conferma dal confronto con il crocifisso nella cappella omonima a Brindisi che s'inserisce in uno sviluppo stilistico immediatamente precedente (Fig. 119). Questo interessante intaglio è stato dalla Krautheimer-Hess erroneamente assegnato ad un artefice italiano che lo avrebbe eseguito nel secondo quarto del secolo XIII<sup>147</sup>, mentre non mi sembra dubbio che si tratti dell'opera di un artefice della Germania meridionale che la scolpì nel terzo quarto del Duecento, come ho cercato di dimostrare altrove<sup>148</sup>. Numerosi sono i punti di contatto tra il crocifisso di Spalato e quello di Brindisi: assai simili in entrambi gli intagli l'anatomia del torace con la grande ferita del costato, le costole sporgenti, i fasci muscolari nettamente contornati che legano il torace alle braccia, le braccia stesse bene articolate e percorse da vene gonfie, i piedi rigidi e magri, il fitto pieghettare

<sup>147</sup> Die Bildwerke des Deutschen Museums. III. T. Demmler, Die Bildwerke in Holz, Stein u. Ton, Berlin u. Leipzig 1930, No. 7089, pp. 11-12.

<sup>148</sup> T. Krautheimer-Hess, in L'Arte, XXXVI, 1933, pp. 18-24.

tipo del crocifisso dugentesco sereno. Ecco, ad esempio, nel crocifisso proveniente da Naumburg nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino (n. 7089), del 1220 circa (fig. 118)<sup>147</sup>, prefigurato in modo già molto analogo tale risalto del torace scarnito sull'addome incavato; e si veda come l'intelaiatura delle costole vi mostri già quell'espansione laterale che si rivede nel crocifisso di Spalato e, più sottolineato, in quello di S. Maria in Campidoglio. Non solo, ma nel crocifisso di Naumburg si nota pure lo sporgere del bacino oltre il limite superiore del perizoma; sporgenza del bacino che gli intagliatori di Spalato e di Colonia dovranno poi separare ancor più decisamente dall'inizio delle costole. E' necessario quindi liberarsi dal preconcetto tenacemente radicato che la nuova organizzazione della struttura del corpo che si osserva nel crocefisso di S. Maria in Campidoglio sia stato raggiunto dal suo artefice di colpo, improvvisamente, senza trapassi anteriori. Distrutta questa prevenzione, non si potrà negare che tutto nell'intaglio spalatino porta a credere che esso sia stato eseguito prima della scultura colognese. Anzi, paragonandolo ai crocifissi di Coesfeld (fig. 109) e di Haltern (fig. 110), è palese che le sue forme più grevi e «romane» lo pongono in una fase stilistica leggermente anteriore, contemporaneo for-

<sup>149</sup> G. de Francovich, art. cit. nella nota 111.

del perizoma con quelle brevi pieghe tubolari sul femore destro, mentre la gamba sinistra è coperta dalla stoffa sin alla metà quasi dello stinco (ciò non risulta chiaramente dalla riproduzione del crocifisso di Spalato). La scultura di Brindisi, pur risentendo ancora dell'impronta stilistica generale propria del tipo di crocifisso classicheggiante e sereno del Duecento, mostra però già l'apparire di quei segni anatomici, i quali, sviluppati e accentuati maggiormente, dovranno poi condurre alla formazione del tipo doloroso-gotico cui appartiene quello di Spalato. Le croci di Brindisi e di Spalato assumono un interesse tutto particolare perché permettono di cogliere meglio che in qualunque altra opera di questo genere due stadi immediatamente successivi della genesi del crocifisso gotico-sereno verso quello gotico-doloroso. Anche la disposizione del perizoma del crocifisso spalatino col risvolto triangolare in alto, l'andamento delle pieghe verticali sul femore destro e concentriche su quello sinistro, si ritrova molto simile in un crocifisso dugentesco del tipo sereno nella cattedrale di Modena, questo però scolpito da un intagliatore italiano<sup>150</sup>. E all'arte italiana del Duecento si riporta pure il modulo del volto del Cristo spalatino, che nel suo caratteristico contorno rettangolare e in altri particolari quali la barba corta e la bocca piccola, rivela tante affinità colle teste delle statue degli apostoli sul pontile di S. Zeno a Verona della prima metà del sec. XIII. (cfr. ad esempio le teste degli apostoli Bartolomeo e Mattia Evangelista (fig. 120) da essere indotti ad assegnare anche l'intaglio spalatino ad un artefice veronese. L'attività di un maestro veronese a Spalato nella seconda metà del Duecento, non può stupire se si considera l'influenza vastissima che il Veneto esercitò sin d'allora nella Dalmazia; e la presenza di scultori veronesi a Spalato in quel periodo è attestato inoltre da rilievi murati nel campanile del duomo con scene dell'Infanzia di Gesù, sicuramente dovute ad uno scalpello veronese della seconda metà del sec. XIII<sup>151</sup>. D'altra parte, se l'artefice del crocifisso spalatino è, come ritengo oltremodo probabile, un veronese, non bisogna dimenticare che Verona fu nell'epoca romanica e gotica punto d'incontro e di fusione di forme italiane e nordiche, come forse nessun'altra città d'Italia. E soprattutto la scultura romanica veronese, dalle porte in bronzo di S. Zeno fino ai gruppi delle Madonne del tardo Duecento, non si può comprendere nella sua essenza senza tener sempre presente il fattore stilistico d'oltralpe, sia esso francese o tedesco. Che forse l'aspetto formale del crocifisso di Spalato sia dovuto ad una più o meno cosciente assimilazione di elementi tedeschi da parte del suo autore veronese, per cui

<sup>150</sup> G. de Francovich, *ibid.*, Per la ripr. vedi anche A. Venturi, *Storia dell'arte ital.*, III, Milano 1904, p. 387.

<sup>151</sup> Su questi rilievi spalatini e le statue degli apostoli in S. Zeno a Verona, da alcuni ritenute senza alcun fondamento imitazioni ottocentesche, rimando il lettore ad un lavoro che sto preparando sulla scultura romanica e gotica a Verona.



Fig. 118. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (proveniente da Naumburg). Circa 1220



Fig. 119. Brindisi, Capella del crocifisso. Circa 1250-1275

quest'opera la sentiamo non perfettamente conforme allo spirito italiano ed invece assai affine al contenuto espressivo del crocifisso di S. Maria in Campidoglio? E' difficile stabilirlo. Comunque richiama la scultura tedesca anche un particolare esterno, materiale: la placca metallica intorno alla ferita del costato su cui sono raffigurate, a leggero rilievo, delle rosette simboleggianti il sangue del Redentore sgorgato dalle ferite che i mistici, e per primo S. Bonaventura, volentieri paragonavano a delle rose<sup>152</sup>. Simili rosette sbalzate in metallo non s'incontrano, ch'io sappia, in sculture italiane sibbene si trovano applicate sulla base di alcuni gruppi tedeschi della Pietà del sec. XIV e XV<sup>153</sup>. Certo è che il crocifisso di Spalato costituisce un prezioso esempio di intima compenetrazione di elementi italiani e tedeschi che anche la disamina critica più rigorosa e serrata non riesce a dissociare con precisione<sup>154</sup>.

<sup>152</sup> Nella *Vitis mystica* (cap. XXIII) S. Bonaventura esclama: „Vide ergo quomodo hoc flore rosae floruit rubicundus Jesus; vide totum corpus; ubi rosae florem non invenies? Inspice unam manum et alteram, inspice pedem unum et alterum, si forte rosae florem invenias; inspice mixtroram aquae.“ (Cfr. E. Gilson, *Saint Bonaventure et l'iconographie de la Passion*, in *Revue d'histoire franciscaine*, I, 1924, p. 414.)

<sup>153</sup> Una delle prime Pietà tedesche che reca queste placchette metalliche con raffiguratevi delle rosette è quella nella chiesa di S. Walpurga ad Eichstätt, attribuita al 1300 circa da G. Lill (Die frühesten deutschen Vespergruppen, in *Der Cicerone*, XVI, 1914, pp. 660-62).

<sup>154</sup> Il crocifisso di Spalato fu ricordato da H. Folnesics (Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien, in *Jahrb. d. k. k. Zentralkommission*, VIII, 1914, p. 180) che sembra volerlo assegnare, pure lui, al periodo di transizione dall'epoca romanica a quella gotica.

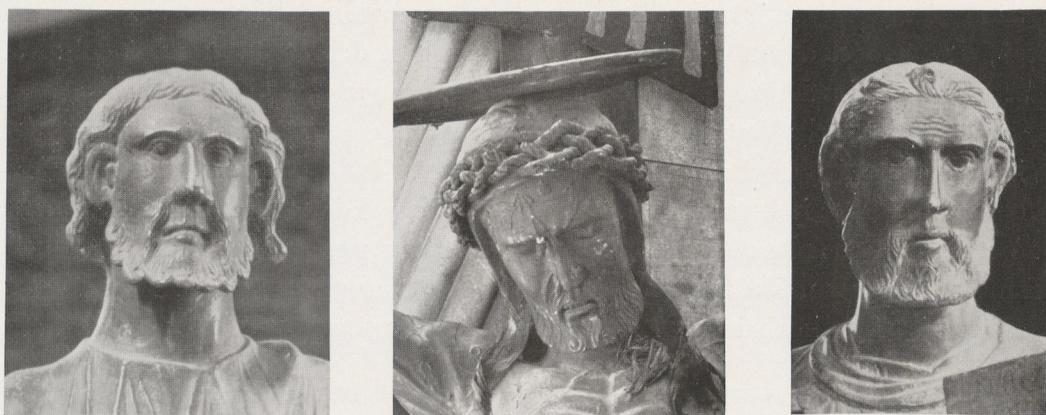


Fig. 120. Testa del crocifisso di Spalato (nel mezzo, fig. 117) e due teste di apostoli di S. Zeno a Verona (ai lati)

Ma pure sull'altra sponda dell'Adriatico esistono alcuni crocifissi italo-tedeschi che sono sulla medesima linea di sviluppo di quelle di Spalato. Nella cappella del fonte battesimal, detta anche del Sacro Cuore, nella basilica di S. Nicola a Tolentino si trova appeso in alto sulla parete destra un crocifisso monumentale (fig. 121), il quale, passato sotto silenzio nell'Elenco delle opere d'arte mobili delle Marche compilato dal Serra<sup>155</sup>, viene nella monografia di M. degli Azzi-Vitelleschi sulla basilica anzidetta ricordato come «un antico Crocifisso in legno, malamente restaurato e dipinto, che una pia tradizione dice essere venerato dallo stesso S. Nicola (morto nel 1306)»<sup>156</sup>. Nonostante i malaugurati restauri cui è stato sottoposto l'intaglio, specie nella testa che è stata tutta riscalpellata, emerge palese la strettissima concordanza col crocifisso di Spalato (Fig. 117) nelle proporzioni massicce, nel possente torace scarnificato col caratteristico prolungamento dello sterno, nell'addome rientrante delimitato inferiormente dalle robuste ossa del bacino. Identica la modellazione delle braccia colle mani rattrappite, delle gambe muscolose coi piedi straziati dalla ferita lunga come una feritoia; identici alcuni particolari quale l'enorme ferita del costato; del tutto simile il modo di segnare le fitte pieghe del perizoma che sembrano sbalzate in metallo, anche se l'andamento di esse sia alquanto diverso nei due intagli (cfr. l'identico aspetto delle pieghe metalliche del lembo aderente a Spalato al femore destro e a Tolentino a quello sinistro). Anche l'inclinazione della testa corrisponde all'incirca nei due intagli; e s'indovina che, prima del restauro del crocifisso tolentino, le ciocche dei capelli vi cadevano sul petto in maniera non dissimile da quanto si vede oggi nel crocifisso di Spalato. Il crocifisso di Tolentino è però di qualche anno posteriore a quello spalatino, quest'ultimo di una maggiore rigidezza «romanica», mentre nel crocifisso tolentino appare ancora più accentuata che non in quello spalatino la violenta sporgenza in avanti del torace e delle ginocchia che danno al contorno dei due crocifissi visti di fianco l'angoloso percorso d'una linea a zig-zag (non posso purtroppo offrire al lettore una fotografia presa di profilo dei due crocifissi).

La stretta rassomiglianza tra i due crocifissi di Spalato e di Tolentino fanno pensare ad uno stesso scultore o comunque ad una stessa maestranza di intagliatori, ai quali è pure dovuto un altro analogo crocifisso, anch'esso nelle Marche, a Fabriano nella chiesa di S. Onofrio (alto m. 2,12),

<sup>155</sup> L. Serra, Elenco delle opere d'arte mobili delle Marche, in Rass. marchigiana, III (1924-25), p. 426 (chiesa di S. Nicola a Tolentino).

<sup>156</sup> M. degli Azzi-Vitelleschi, La basilica di S. Nicola in Tolentino, Torino 1934, p. 24.

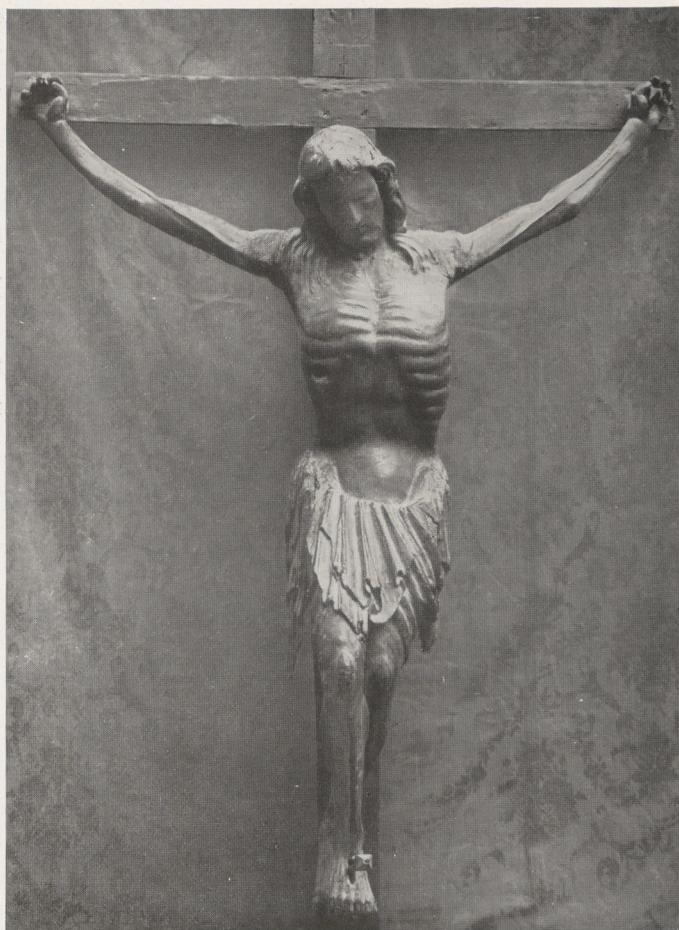


Fig. 121. Tolentino, S. Nicola. Circa 1290-1300

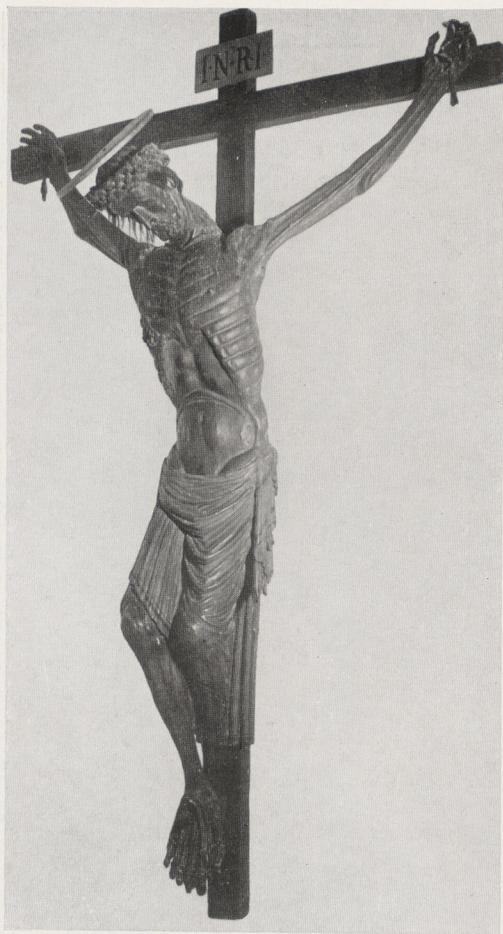


Fig. 122.

Fabriano, Chiesa di S. Onofrio. Intorno al 1300

già nella demolita chiesa di S. Francesco, che la tradizione vuole abbia appartenuto al beato Francesco Vennimbeni, morto nel 1322 (fig. 122). Le rispondenze coi due crocefissi di Spalato e di Tolentino sono così evidenti che non occorre io le elenchi partitamente; noterò soltanto che esse appaiono più strette con quello di Spalato che non col crocifisso di Tolentino, come si coglie subito nella quasi identica disposizione delle pieghe del panneggio che, lasciando nudo il ginocchino destro, copre quello sinistro e scende molto in basso, dietro, in lunghi cannelloni (cfr. pure l'ammasso di pieghe ricurve in alto sotto la vita e le pieghe verticali sul femore destro e concentriche sul femore sinistro). Anche la larga corona fatta di cordoni intrecciati e la placca metallica punteggiata di rosette del crocifisso di Spalato si ritrovano pressoché identiche in quello di Fabriano; ma non è escluso che anche la scultura di Tolentino recasse queste due particolarità, poi forse tolte in seguito al restauro che quest'ultimo ha subito. Ma l'aspetto ancora più scarnificato e spolpato del crocifisso di Fabriano (cfr. ad esempio le estremità), le sue proporzioni più allungate e smilze, un certo infiacchirsi del rigore formale che impronta i due crocefissi di Spalato e di Tolentino, pongono l'intaglio di Fabriano cronologicamente in un lasso di tempo leggermente posteriore. Se la data del crocifisso di Spalato potrà essere circoscritta dal decennio 1280-90 (per

la sua datazione è importante tener presente quella nel terzo quarto del sec. XIII dell'affine crocifisso di Brindisi), il crocifisso di Tolentino va collocato nel 1290-1300 e quello di Fabriano negli ultimi anni del sec. XIII e primissimi del seguente. S'avvicinò perciò al vero il Serra<sup>157</sup> quando assegnò il crocifisso di Fabriano al sec. XIII-XIV; opinione che ebbe purtroppo a modificare in seguito attribuendo l'intaglio fabrianese alla seconda metà del sec. XIV<sup>158</sup>. Tale datazione venne accolta anche dall'Inventario delle provincie di Ancona e Ascoli Piceno<sup>159</sup> e, con riserva, dal Molajoli<sup>160</sup>.

Al primo ventennio del sec. XIV appartiene probabilmente l'espressivo Cristo crocefisso di grandezza superiore al naturale nel battistero di Pirano (Istria), attaccato ad una croce ad ipsilon,

<sup>157</sup> L. Serra, op. cit., p. 379.

<sup>158</sup> L. Serra, *L'arte nelle Marche*, I, Pesaro 1929, p. 259.

<sup>159</sup> *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, VIII; B. Molajoli e P. Rotondi, *Provincie di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma 1936, p. 96.

<sup>160</sup> B. Molajoli, *Guida artistica di Fabriano*, Fabriano 1936, p. 149. — Sono caratteristici per la visione confusa e incerta degli studiosi nel valutare stilisticamente opere di questo genere i commenti che si leggono riguardo al crocifisso di Fabriano. Il Serra, che dapprima lo definì brevemente come appartenente all'arte italiana del sec. XIII-XIV, poi così si esprime: «Ad un esemplare tedesco è da riportare il Cristo Crocifisso in legno, venerato nella chiesa di S. Onofrio a Fabriano, opera della seconda metà del secolo XIV. . . L'origine teutonica è affermata dal confronto col Cristo Crocifisso nel Museo diocesano di Breslau ascritto ad un maestro slesiano del 1400 circa e con altro esemplare nel Museo d'arte industriale datato intorno al 1375.» Ripete quasi con le stesse parole il commento del Serra l'inventario delle province di Ancona e Ascoli Piceno. Se ne discosta invece il Molajoli: «È stato ritenuto opera della seconda metà del secolo XIV, e derivazione d'arte tedesca; ma possono vedersi a Sulmona (Cattedrale) e in qualche chiesa di Puglia (Andria, ecc.), esemplari assai somiglianti che sembrerebbero derivare, con questo, da una tradizione popolare di origine spagnola; e forse la datazione può essere ritardata di qualche decennio.»



Fig. 123. Sulmona, Cattedrale. Circa 1350



Fig. 124. Orvieto, S. Domenico. Circa 1285-1295

il quale rivela palesi addentellati stilistici con gli intagli di Spalato e di Fabriano. Questa scultura, completamente ridipinta, non viene neppur ricordata nel recente *Inventario* degli oggetti d'arte della provincia di Pola (1935) redatto da A. Santangelo.

Nella cripta della cattedrale di Sulmona si erge, impressionante visione di fede rustica, un grande crocifisso (fig. 123) che subito si rivela derivato dalla serie italo-tedesca di crocifissi dalmato-marchigiani dello scorci del sec. XIII, con particolare riferimento a quello di Fabriano, del quale mantiene la lunghezza sperticata, le fattezze affinate del volto, la depressione epigastrica entro i taglienti contorni della cassa toracica ischeletrita e le grevi sporgenze del bacino. Ma nell'intaglio abruzzese la fattura è assai rossa e incerta; e la spaventosa magrezza del crocifisso fabrianese è qui rivestita, specie alle estremità, di una polpa più densa. Nello scolpire il perizoma l'artefice non è riuscito a nascondere il suo imbarazzo, dando al partito di pieghe un'apparenza stranamente illogica e goffa. Se il crocifisso di Fabriano è, come ho supposto, da collocare negli ultimi anni del sec. XIII o al principio del seguente, quello di Sulmona, che ripete con ritardo il formulario proprio della maestranza d'intagliatori italo-tedeschi operosi intorno al 1300 nelle Marche, potrà essere difficilmente ritenuto anteriore al 1350<sup>161</sup>.

<sup>161</sup> V. Mariani (*Sculpture sacrée dans les Abruzzes*, in *Les Hirondelles*, V, 1927, pp. 15-16) assegna questo crocifisso al principio del sec. XV, rilevandone l'affinità coll'arte tedesca. Vedi anche id., *La scultura lignea in Abruzzo*, Bergamo 1930, p. 6 (qui la scultura viene attribuita al sec. XIV). Nell'*Inventario* degli oggetti d'arte d'Italia, IV, Provincia di Aquila, Roma 1934, p. 205, questo crocifisso è detto «opera d'artista paesano del sec. XIV di assai rozzo e incerto modellato». Il Witte (art. cit. nella nota 15, p. 357), seguito dal Lüthgen (art. cit. nella nota 8, p. 230) appoggiano la loro ipotesi che il tipo di crocifisso gotico renano possa essere stato eventualmente derivato dall'Italia citando il crocifisso di Sulmona(!) assieme ad altri due crocifissi abruzzesi a Roccacasale e Castel di Sangro. Ma il croci-

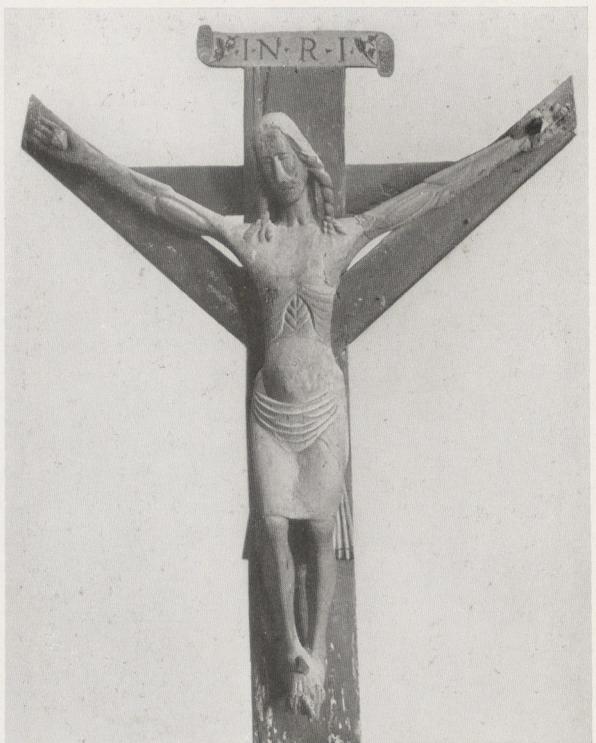


Fig. 125. Montedinove (Marche). Principio del sec. XIV

più sfumato, con cui sono indicate le coste più ampie e riposanti superfici, mostrano che l'artefice del Cristo orvietano non apparteneva alla maestranza di intagliatori cui sono dovuti i crocifissi di Spalato, Tolentino, Pirano e Fabriano, ma che gli addentellati tra l'intaglio orvietano e quello spalatino si spiegano piuttosto con un contemporaneo propagarsi nell'Italia centrale di modi stilistici ed espressivi provenienti con ogni probabilità dalla Germania. E un influsso nordico sembra anche rivelare la sagoma ad epsilon delle due croci di Spalato e di Orvieto, col punto di biforazione delle braccia laterali molto basso, all'altezza della vita circa; sagoma tanto diversa dalle croci dungenesche dipinte e scolpite foggiate ad epsilon proprie dell'Italia centrale, in cui le braccia della croce seguono l'inclinazione di quelle del Redentore, e così affine invece alla forma delle croci di Coesfeld e soprattutto di S. Maria in Campidoglio a Colonia, le quali traggono le loro premesse iconografiche (come ho detto sopra) da alcune miniature austro-tedesche della prima metà del sec. XIII. Anche le croci originali dei crocifissi di Tolentino e di Fabriano (quelle attuali non sembrano coeve al corpo del Cristo) avevano forse in origine la forma ad epsilon che sarà stata in seguito modificata perché probabilmente ritenuta non conforme alle tradizioni iconografiche locali. Che tale forma fosse stata allora più diffusa nelle regioni centrali dell'Italia di quanto oggi non ci sia dato di supporlo, è dimostrato ad esempio dal rozzo intaglio nella ex-chiesa del crocifisso di Montedinove (Marche; provincia di Ascoli Piceno [fig. 125])<sup>164</sup>, il cui artefice ritardatario ha innestato nei volumi severamente squadrati di sapore ancora schiaramente romanico

fisso nella parrocchiale di Roccacasale - piccolo paese appollaiato su una roccia nelle vicinanze di Sulmona - appartiene alla fine del sec. XVI o al principio del XVII; né sono riuscito a scovare un crocifisso trecentesco nelle chiese di Castel di Sangro.

<sup>162</sup> Ph. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied*, I, Leipzig 1864, p. 62.

<sup>163</sup> M. Strucken, *op. cit.*, p. 20 e 69, nota 21.

<sup>164</sup> Cfr. l'opera citata nella nota 159, p. 291.

A questi crocifissi dalmato-marchigiani si riallaccia il Cristo in S. Domenico ad Orvieto (fig. 124), affisso ad una croce ad epsilon dal fusto verticale insolitamente alto, sì da far pensare al celebre inno «*Crux fidelis*» di Venanzio Fortunato (530-600) di cui la strofa nona s'inizia con i versi: *Flecte ramos, arbor alta-tensa laxa viscera* (albero alto, piega i tuoi rami, allarga fortemente il tuo fusto ligneo)<sup>162</sup>; concetto ripreso poi frequentemente dalla letteratura mistica dei secc. XIII e XIV<sup>163</sup>. Sono palesi le analogie specie col crocifisso di Spalato (fig. 117) che si concretano, oltre che nella forma della croce, nella stessa conformazione cranica ed espressione dolorosa del volto, colla bocca dischiusa a lamenti e incorniciato da capelli finemente striati che scendono sul petto in ciocche sottili e sui quali è posto in entrambe le sculture il medesimo serto di fune attorcigliata, nella simile modellazione del torace. Ma l'atteggiamento più vivace e teso del corpo che si piega sensibilmente verso destra, il modo alquanto diverso,

elementi evidentemente tolti dai sopraccordati crocifissi dalmato-marchigiani dal tipo doloroso (cfr., riguardo al crocifisso di Montedinove, le braccia di quello di Spalato, il collo alto, duramente piegato del crocifisso di Fabriano, e le pieghe concentriche del perizoma sotto l'addome che lasciano sporgere le ossa del bacino nonché il lembo scendente molto in basso dietro le gambe nello stesso crocifisso fabrianese). Anche l'espressione del volto tradisce la nuova sensibilità gotica; ma l'artefice di Montedinove non fu in grado di tradurla adeguatamente in tutta l'opera che egli, imbarazzato, avvolse in stilizzazioni arcaizzanti e di ripiego (come l'indicazione a strie incavate di sbieco dei muscoli dell'epigastrico). Non è agevole, dati i caratteri contrastanti, datare una scultura come il crocifisso di Montedinove che ritengo eseguito al principio del sec. XIV (il sopraccordato inventario si accontenta di definirlo «arte marchigiana del sec. XIV, su modelli romanici»). Quanto alla data del crocifisso di S. Domenico ad Orvieto propenderei di collocarlo vicino a quella del crocifisso di Spalato cui mi sembra leggermente posteriore, forse del 1285-95 circa. La leggenda vuole che il crocifisso orvietano abbia parlato a S. Tommaso d'Aquino (morto nel 1274) dopo che ebbe scritto l'ufficio del *Corpus Domini*. Un'iscrizione sotto la scultura riferisce le parole laudative che Cristo avrebbe indirizzato al Santo: «Bene, Thoma, de hoc meo sacramento scripsisti»<sup>165</sup>. Il distacco cronologico tra la «datazione» della leggenda e quella probabile ricavata dall'esame stilistico non è eccessivo; e la leggenda connessa coi crocifissi di Tolentino e di Fabriano pone questi intagli in un periodo che su per giù concorda col loro stile. Il che dimostra che le leggende relative ad opere d'arte che si sogliono in genere respingere in blocco contengono a volte qualche briciola di verità.

Non è privo d'interesse osservare come i crocefissi romanico-gotici dell'Italia centrale dello scorso del sec. XIII di cui abbiamo trattato finora, trovino nella struttura generale del corpo



Fig. 126. Venezia, S. Giovanni Nuovo. Principio del sec. XIV

<sup>165</sup> A. Venturi (Storia dell'arte ital., IV, Milano 1906, p. 325, nota 1) ha voluto erroneamente far derivare il crocifisso orvietano di S. Domenico dai tre crocifissi maitaneschi nel duomo e in S. Francesco, coi quali non ha nulla a che fare; errore che ebbi già occasione di rilevare trattando del Maitani (G. de Francovich, in *Boll. d'arte*, n. s., VII, 1927-28, p. 372, nota 15). P. Perali (Orvieto, 1919, pp. 66-67), prestando evidentemente fede eccessiva alla leggenda, lo ritiene scolpito «probabilmente a mezzo il secolo XIII». Anche R. Branca (Il crocifisso di Niccodemo, Milano 1935, tav. IX) assegna questo crocifisso genericamente al secolo XIII osservando che «è ispirato alla tendenza gotica ma forse scolpito in Italia da artista tedesco o della scuola».

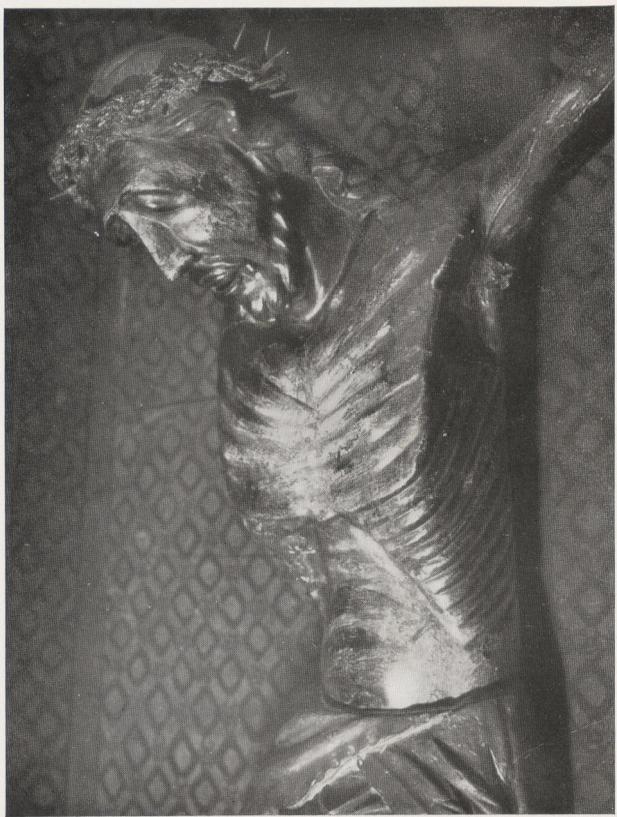


Fig. 127. Venezia (Fig. 126), Particolare

Spalato che sembra sia stato un veronese. Comunque sia rimane provata la stretta affinità di questi crocifissi dell'Italia centrale con i modi stilistici e psichici proprii di alcune sculture tedesche d'ugentesche, sebbene non si abbia a dimenticare che verso la fine del secolo XIII appaiono un po' dappertutto in Europa, se anche con assai minore frequenza che in Germania e in Italia, nell'iconografia del crocifisso le forme doloroso-gotiche con aspetti generali non molto diversi (cfr. il crocifisso spagnuolo di S. Maria di Tahull nel Museo di Barcellona [fig. 116] e quello belga di Oplinter; fig. 102).

I legami cogli intagli vestfalici della fine del sec. XIII che abbiamo accertati nei crocifissi di Spalato, Tolentino, Fabriano, Orvieto, si rivelano anche più stretti in altri due esemplari a Venezia e a Pisa. Nella chiesa di S. Giovanni Nuovo a Venezia, sul secondo altare di destra, v'è un mirabile grande crocifisso (fig. 126 e 127), informato a compatta omogeneità stilistica. Con raffinato accorgimento d'arte vengono usati dall'intagliatore per esprimere il patimento del Redentore gli spigoli taglienti e le linee oblique che segnano le depressioni dei piani nel volto, come pure i fitti solchi incisi nel torace con parallelismo esasperante e gli acuti angoli formati dal partito di pieghe del perizoma tra i femori. Questa scultura è vicinissima ai crocifissi vestfalici di Lage, Coesfeld e Haltern coi quali condivide le proporzioni allungate del corpo slanciato, il romanico aderire alle anche del drappo che copre entrambi le ginocchia (cfr. nei crocifissi di Lage [fig. 105] e di Venezia il medesimo modo di piegare il drappo sotto il ginocchio, di disporre simmetricamente i larghi risvolti superiori pendenti ai lati). Il volto del Cristo veneziano palesa l'accentuato linearismo romanico-gotico in cui il nuovo sentimento doloroso è intorno al 1300 ancora costretto ad avvolgersi, esattamente come si osserva nei crocifissi vestfalici di questo periodo (cfr. soprattutto il Cristo di Lage e di Coesfeld). Anche il compatto rotondeggiate dell'addome trova riscontro a Lage. Ma il crocifisso

abbastanza precisi riscontri nei contemporanei crocifissi della Vestfalia. Se sotto questo punto di vista avevo già accostato il crocifisso di Spalato a quello di Lage, non sarà difficile trovare analogie anche tra l'intaglio di Tolentino (fig. 121) e quello di Haltern (fig. 109; cfr. soprattutto il restringersi del corpo tra le costole e il bacino) e tra il crocifisso di Orvieto (fig. 124) e quello di Coesfeld (fig. 110; cfr. soprattutto la fluidità vivace del movimento che attraversa tutto il corpo). Eppure nonostante tali analogie, che si appalesano anche nei sostanzialmente affini accenti tormentati dell'anatomia del corpo e dell'espressione del volto di questi crocifissi in Germania e in Italia, vi sono tra i due gruppi alcune differenze che si assommano in primo luogo in una maggiore monumentalità e gravità di forme dei crocifissi in Italia. Si rimane perciò un po' dubbiosi se attribuire tutte queste opere ad intagliatori tedeschi oppure ad artefici italiani che hanno subito l'influsso di consimili sculture tedesche, come abbiamo potuto stabilire con molta probabilità riguardo all'autore del crocifisso di

veneziano s'innalza sopra quelli vestfalici per purezza e saldezza di stile onde ogni elemento vi ha la sua necessaria e indispensabile funzione. Per il goticheggiare lievemente più progredito (vedi, ed esempio, come nel crocifisso veneziano è messa a nudo l'intera cassa toracica, mentre nei crocifissi di Lage, Coesfeld e Haltern la parte superiore è ancora romanicamente liscia) ritengo il Cristo di S. Giovanni Nuovo eseguito un po' più tardi, forse al principio del sec. XIV<sup>166</sup>.

Pure ad un artefice vestfalico della stessa epoca all'incirca va ascritto il Crocifisso nella chiesa di S. Giorgio dei Teutonici a Pisa (fig. 128) che dimostra tante e così evidenti rassomiglianze coll'intaglio di Coesfeld (fig. 110) che posso anche esimermi da un confronto reciproco più particolareggiato delle due sculture (persino dettagli insignificanti quali le corone di spine e l'orecchio sono quasi identici nelle due sculture [fig. 129 e 130]). Ma il crocifisso di Pisa è sicuramente posteriore, poiché nei confronti del crocifisso di Coesfeld gli elementi gotici vi cominciano a prevalere maggiormente su quelli romanicci: la testa si abbandona pesantemente sul petto, le ginocchia si piegano più fortemente in avanti, la modellazione delle braccia è più articolata. Sicché appare molto probabile che il crocifisso fosse scolpito nel 1315, quando cioè la Compagnia dei Tedeschi esistente a Padova eresse l'oratorio di S. Giorgio in memoria delle due splendide vittorie che la cavalleria tedesca sotto il comando di Uguccione della Faggiola ottenne il 14 giugno 1314 e il 29 agosto 1315 contro i Guelfi<sup>167</sup>.

Da quanto ho esposto finora risulta dunque che il crocifisso di S. Maria in Campidoglio a Colonia non sorge, nel campo dell'iconografia di questa immagine, come un improvviso e quasi miracoloso affermarsi della nuova tendenza gotica verso espressioni di intenso dolore, ma che esso è stato preceduto, specie in Germania e in Italia, da una serie di crocifissi che costituiscono gli elementi necessari di transizione dal tipo dugentesco sereno e classicheggiante che era in voga fin verso il 1280 al tipo doloroso del 1300 circa, rappresentato nella sua più terrificante coerenza dal crocifisso di S. Maria in Campidoglio. Dico «elementi necessari», poiché anche considerazioni di buon senso fanno apparire difficilmente ammissibile che proprio negli ultimi decenni del sec. XIII si avrebbe smesso di intagliare un'immagine così insistentemente richiesta ed indispensabile al

<sup>166</sup> Il crocifisso di S. Giovanni Nuovo viene da G. Lorenzetti (Venezia e il suo estuario, Milano-Roma s. a., p. 306) dubitativamente ascritto al sec. XIV.

<sup>167</sup> Il crocifisso di S. Giorgio dei Teutonici a Pisa fu pubblicato da P. Bacci (Un crocifisso tedesco-renano del XIV sec. in S. Giorgio dei Teutonici di Pisa, in Boll. d'arte, n. s., 1923-24, pp. 337-349) il quale, assai diligente nell'esporre le vicende storiche che diedero luogo alla costruzione dell'oratorio pisano di S. Giorgio dei Teutonici, comincia a brancolare nel buio quando si tratta di definire con precisione i rapporti stilistici tra il crocifisso e la scultura tedesca; poiché è chiaro che confronti con sculture così fondamentalmente differenti quali sono il crocifisso della raccolta Seligmann a Colonia e la Pietà del Museo di Bonn si annullano a vicenda, perdendo qualunque valore probativo.



Fig. 128. Pisa, S. Giorgio dei Teutonici. Forse 1315



Fig. 129. Pisa (Fig. 128), Particolare



Fig. 130. Coesfeld (Fig. 20), Particolare

culto qual'è il crocifisso; o che proprio di quel periodo siano andati distrutti *tutti* i crocifissi intagliati in legno. Eppure a tale poco convincente conclusione si arriverebbe se si accettasse l'opinione più accreditata presso gli studiosi che intendono assegnare tutti i sopraricordati crocifissi al secolo XIV.

Se, dopo aver cercato di circoscrivere i termini stilistici e cronologici dei crocifissi gotico-dolorosi anteriori all'intaglio di S. Maria in Campidoglio, si pone quest'ultimo a raffronto da una parte col gruppo di crocifissi vestfalici della fine del sec. XIII e, dall'altra, col coevo gruppo di crocifissi che potremmo chiamare italo-tedeschi dell'Italia centrale, si farà la seguente singolare constatazione: che la scultura di Colonia offre ben più numerosi e stretti punti di contatto coi crocifissi italo-tedeschi anziché con quelli più schiettamente tedeschi nella Vestfalia. Troviamo infatti nel gruppo italo-tedesco già prefigurate le principali caratteristiche anatomiche che distinguono il crocifisso di S. Maria in Campidoglio e buona parte degli altri crocifissi renani derivati da questo, quali soprattutto il mostruoso risalto della cassa toracica scarsa col prolungamento appuntito dello sterno e l'addome rientrante delimitato in alto dal profilo tagliente dell'arcata epigastrica e in basso dalla greve sporgenza delle ossa del bacino. E le analogie, specie coi crocifissi di Spalato e di Fabriano, si estendono persino a particolari minuti che invece mancano o sono diversi nei crocifissi vestfalici, come ad esempio la lunga e stretta ferita prodotta dai chiodi nelle mani e nei piedi oppure l'alta corona di funi intrecciate cosparsa di spine sottili che cinge il capo del Redentore. Anche la disposizione generale delle pieghe del perizoma dell'intaglio colognese possiede, nonostante tutte le differenze, assai maggiori analogie coi crocifissi di Spalato e di Fabriano che



Fig. 131. Köln (Fig. 9), Particolare

non con quelli vestfalici, specie in quel lungo lembo cadente molto in basso, dietro, tra le gambe e la croce. La forma della croce, infine, ha più stretti riscontri nei crocifissi italo-tedeschi che in quelli vestfalici. Altri elementi invece, sia pur meno appariscenti, si trovano più affini nei crocifissi vestfalici come la violenza brutale dell'espressione dolorosa del volto (fig. 131) (cfr. il crocifisso di Lage e di Coesfeld) oppure la stilizzazione metallica dei capelli ritorti (cfr. i crocifissi di Lage e di Coesfeld). Anche la leggerezza fragile e macerata del corpo del Cristo di S. Maria in Campidoglio sembra piuttosto derivato dallo slancio strutturale veramente gotico dei crocifissi di Coesfeld e di Haltern i quali sono come sospesi sulla croce che non dai crocifissi italo-tedeschi d'una pesantezza di membra che ricorda ancora la scultura romanica. Per contro il greve chinarsi del capo sul petto che così mirabilmente esprime la sconfinata desolazione della vittima, l'artefice dell'intaglio di S. Maria in Campidoglio deve averlo ripreso da crocifissi affini a quello belga di Oplinter.

#### IV. IL GRUPPO RENANO

Ecco i principali elementi formativi raccolti finora – e non sono ancora tutti – che hanno concorso alla genesi di quel capolavoro della scultura gotica in legno tedesca che è il crocifisso di S. Maria in Campidoglio. Ma, prima di procedere oltre, sarà pur necessario rendersi conto della probabile posizione cronologica degli altri crocifissi renani – i più dei quali a Colonia – connessi con quello di S. Maria in Campidoglio. Alla cronologia di alcuni di essi è stato già di sfuggita accennato da altri (cfr. pag. 146), e non sempre concordemente. Ma qualunque sia l'opinione sulla successione cronologica dei crocifissi renani, essa potrà difficilmente giungere oltre una determinazione solo approssimativa e piuttosto elastica. Poiché bisogna pur riconoscere che ad onta degli sforzi compiuti in questi ultimi tempi dagli studiosi tedeschi, e specialmente dal Pinder, non si è ancora riusciti a stabilire che alcuni pochi capisaldi su cui basarsi per seguire le varie fasi

dello sviluppo della scultura trecentesca in Germania, quanto mai contraddittorio e fluttuante. E queste contraddizioni stilistiche sono originate soprattutto dalla pochezza degli artefici, dalla mancanza di forti personalità che dessero impulso e norme alla produzione plastica del paese. Le linee di svolgimento che la critica con fatica e oscillazioni continue ha potuto fissare per l'attività scultorea di una determinata regione, ecco che non valgono più o solo molto limitatamente per la tradizione plastica di un'altra zona, causa appunto questo perpetuo intrecciarsi e sovrapporsi di elementi giunti da ogni dove e malamente assimilati da mediocri scalpellini che non sono in grado di distinguere ciò che stilisticamente è stantio e superato da ciò che è invece nuovo e vitale. Questo si riferisce in primo luogo alla scultura eseguita in funzione dell'architettura. Solo poche opere emergono da questo mare magnum di fatiche convenzionali e mediocri, come ad esempio, per citarne solo alcune delle più note, le sculture attribuite al «maestro di Wolfskehl» a Würzburg intorno alla metà del secolo a cui si può aggiungere qualche rara scultura del principio del sec. XIII (come, ad esempio, la lastra tombale in bronzo del vescovo Wolfhart von Roth, morto nel 1302, nel duomo di Augsburg) e della fine (come, ad esempio, alcune sculture collegate colla maestranza dei Parler). E poi vi è la serie delle immagini di devozione isolate, come la Pietà, il gruppo del Redentore con S. Giovanni, i crocifissi di cui stiamo trattando, nelle quali si sono espresse le tendenze della scultura tedesca del Trecento con una schiettezza immediata di sentimento religioso, con una sincerità di accenti formali che solo raramente s'incontrano negli altri generi della coeva scultura in Germania.

La situazione spesso confusa e opaca dello svolgimento stilistico della scultura trecentesca tedesca dà naturalmente luogo a singolari ondeggiamenti del giudizio critico degli studiosi, che a volte differisce uno dall'altro con uno scarto non dico di decenni ma addirittura di quasi un secolo. Un classico esempio per questa incertezza «cronologica» è fornito dalla datazione della decorazione plastica che adorna i portali delle navate laterali della chiesa di S. Sebaldo a Norimberga, collocati da alcuni intorno al 1400 (Pückler, Pinder<sup>168</sup>), da altri nella seconda metà del sec. XIV (Dehio, Höhn, Bier<sup>169</sup>), mentre ora sembra prevalere l'opinione che queste sculture siano state eseguite al principio del sec. XIV e, per essere più precisi, nel secondo decennio del Trecento (Müller, Martin, Weigert, Fries, Panofsky<sup>170</sup>). Come «elasticità» di cronologia, non c'è male! Un simile fenomeno di oscillazioni cronologiche si riscontra del resto anche riguardo alle immagini plastiche di devozioni trecentesche tedesche. La stupenda Pietà nel Museo di Bonn, già nella collezione Röttgen, ad esempio, il Passarge<sup>171</sup>, il Pinder<sup>172</sup>, il Dehio<sup>173</sup>, il Frey<sup>174</sup>, la pongono nella seconda metà del sec. XIV; il Lill<sup>175</sup> verso la metà e il Lüthgen<sup>176</sup> seguito dallo

<sup>168</sup> Pückler-Limburg, Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts, Straßburg 1904, p. 83; W. Pinder, op. cit. nella nota 3, p. 81.

<sup>169</sup> G. Dehio, op. e vol. citt., 1. ed. (1911), pp. 172-73, fig. 249; H. Höhn, Nürnberger gotische Plastik, Nürnberg 1922, p. 115; J. Bier, Nürnbergisch-fränkische Bildnerkunst, Bonn 1922, p. 13. - Il Dehio nella seconda ediz. (1930) della sua opera cit. (vol. II, p. 205, fig. 381) data queste sculture di S. Sebaldo circa il 1330-40.

<sup>170</sup> J. Müller, Die Reliefs an den Seitenschiffportalen der Sebalduskirche in Nürnberg, in Belvedere, IX-X (1926), pp. 287-88; A. Martin, Die Nürnberger Steinplastik im XIV. Jahrhundert, Berlin 1927, pp. 10-22; H. Weigert, art. cit., pp. 192-193; W. Fries, Die St.-Sebalduskirche zu Nürnberg, Burg bei Magdeburg 1928, pp. 18-19; E. Panofsky, Über die Reliefs an den Seitenschiffportalen der Sebalduskirche zu Nürnberg, in Belvedere, VIII (1929), pp. 13-18.

<sup>171</sup> W. Passarge, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924, pp. 45, 118, 119.

<sup>172</sup> W. Pinder, op. cit. nella nota 2, München 1925, tav. 58.

<sup>173</sup> G. Dehio, op. e vol. citt., fig. 391.

<sup>174</sup> D. Frey, Der Mystiker-Kruzifix im Breslauer Diözesanmuseum, in Schlesische Heimatpflege, 1. fasc., 1935, pp. 7-8.

<sup>175</sup> G. Lill, art. cit., p. 661. - Evidentemente per un lapsus calami il Lill indica come luogo di conservazione della Pietà Röttgen il museo di Brema anziché quello di Bonn.

<sup>176</sup> E. Lüthgen, art. cit. nella nota 8, p. 236. - Questa datazione fu del resto già sostenuta da Heribert Reiners nel catalogo della coll. Röttgen (cfr. Der Cicerone, IV, 1912, pp. 827-28).



Fig. 132. Andernach. Circa 1310-1320

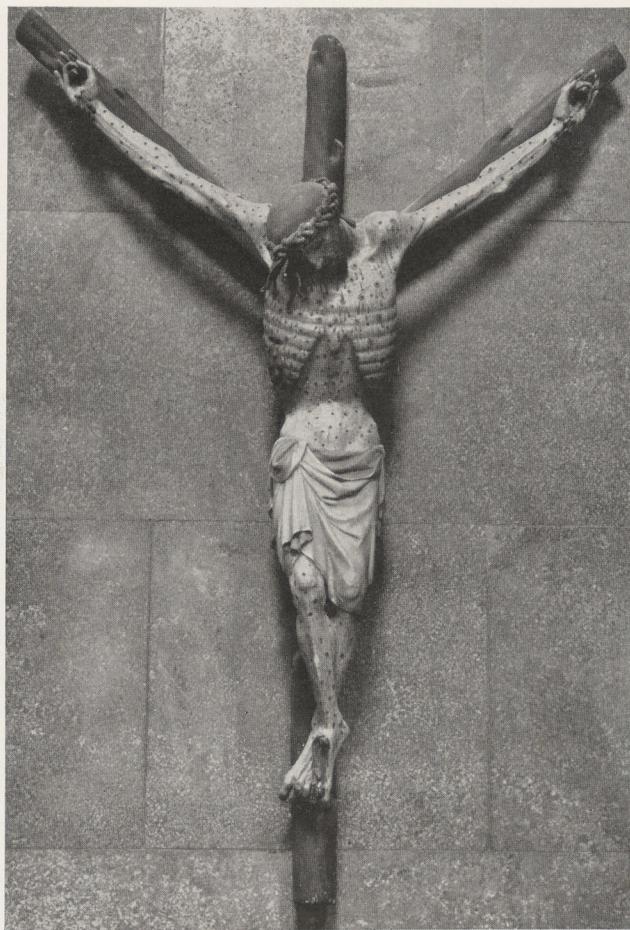


Fig. 133. Köln, St. Severin. Circa 1340-1350

Hamann<sup>177</sup> al principio del 1300; il Frankl<sup>178</sup> e il Lossow<sup>179</sup> invece non sanno decidersi se collo-carlo all'inizio o nella seconda metà del sec. XIV. E si rammenti che anche il crocifisso di S. Maria in Campidoglio fu, assieme con gli altri analoghi crocifissi renani e con quelli romanico-gotici dello scorso del sec. XIII in Vestfalia e nell'Italia centrale, posto nella seconda metà del sec. XIV.

Risulta da tutto ciò quanto è arduo formarsi un criterio, sia pur approssimativo, atto ad orientarsi in mezzo ai complessi problemi cronologici della scultura trecentesca in Germania. Nel nostro caso poi la difficoltà è accresciuta dal fatto che si tratta di un solo genere iconografico, il crocifisso, in cui il frequente fedele ripetersi nei varî esemplari delle medesime particolarità formali offre scarsi appigli al tentativo di fissarne la successione cronologica. Ed è sempre sottinteso che qualunque datazione non può, per le ragioni or ora esposte, avere limiti cronologici molto precisi e rigidi.

Il più vicino per tempo al crocifisso di S. Maria in Campidoglio è, a mio avviso, quello di Andernach (fig. 132), entrambi di proporzioni modeste e appese ad una croce dalla sagoma e struttura pressoché identiche. Non sono naturalmente queste similitudini esterne che mi fanno ritenere il

<sup>177</sup> R. Hamann, *Die Bonner Pietà*, in *Festschrift Clemen*, Bonn 1926, pp. 365-374; id., *Die Elisabethkirche zu Marburg*, II, Marburg a. d. Lahn 1929, pp. 341-44.

<sup>178</sup> P. Frankl, *Das Vesperbild im Naumburger Dom*, in *Jahrb. d. preuß. Kunsts.*, LV (1934), p. 1-8.

<sup>179</sup> H. Lossow, *Das Vesperbild aus der Klosterkirche zu Leubus*, in *Zeitschr. d. deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft*, III (1936), pp. 199-200.

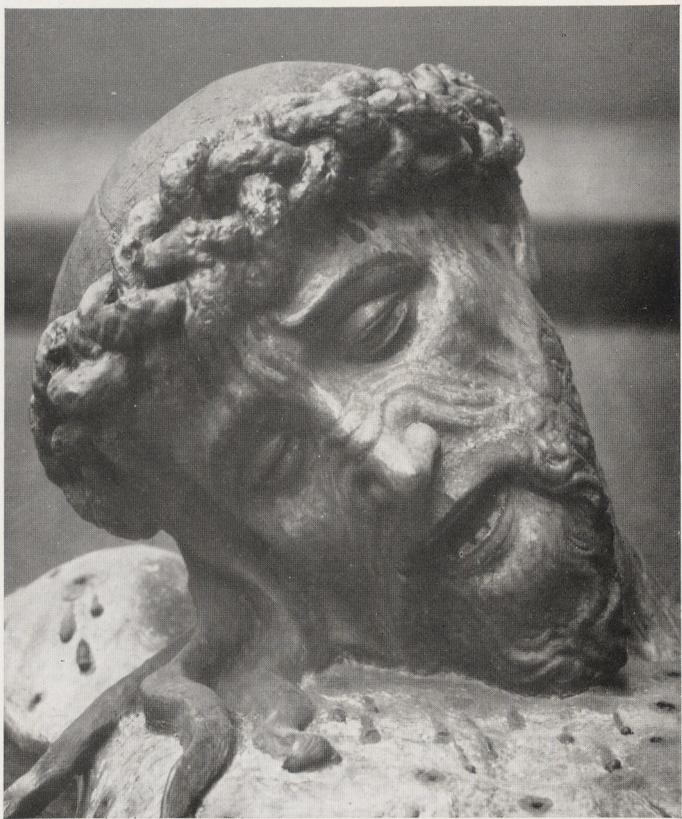


Fig. 134. Köln, St. Severin (Fig. 133), Particolare della testa

crocifisso di Andernach quasi coevo a quello di Colonia, ma piuttosto la concezione in tutto affine dei due corpi macilenti, leggeri, magrissimi che sembra debbano staccarsi lì per lì dal legno del martirio, svuotati per l'immane patimento di ogni consistenza fisica, sospesi nel vuoto ad estremità stecchite e irrigidite, dissecate dagli estenuanti sforzi opposti dallo organismo al lento sopraggiungere della morte durante un'agonia spaventosa. Quest'affinità sostanziale che strettamente unisce nei riguardi stilistici i due intagli di S. Maria in Campidoglio e di Andernach, staccandoli nettamente dalla struttura ben più grave degli altri crocifissi renani, si ritrova anche in molti altri particolari, specie nella testa, alterata purtroppo nell'intaglio di Andernach (fig. 217) dalla mancanza dei capelli i quali, a giudicare da quanto ne rimane ancora (un breve tratto di una ciocca presso l'orecchio sinistro e uno più lungo che scende aderente alla nuca fin quasi alla base

del collo) devono aver avuto un aspetto di stilizzazione metallica non molto diverso da quello che mostra il Cristo di S. Maria in Campidoglio (fig. 131). E poi, quanta rassomiglianza nella torsione violenta del collo, nella posizione dell'orecchio aderentissimo al cranio e lasciato libero dalle bande contorte dei capelli, nel trattamento della barba corta divisa in numerosi ricci distinti uno dall'altro, nel profilo del volto caratterizzato dalla forte sporgenza del grande naso. Quello che soprattutto distingue il crocifisso di Andernach da quello di S. Maria in Campidoglio è il mutato timbro psichico che da violento e spasmodico si è fatto rasserenato e composto; e questa pacatezza d'animo si riflette pure, ad Andernach, in una più distesa modellazione delle carni, in un più morbido e largo panneggiare del perizoma. Ma tali differenze non autorizzano a staccare cronologicamente in modo sensibile il crocifisso di Andernach da quello di Colonia.

E' errato valersi nella datazione di sculture tedesche del Trecento del criterio di una maggiore o minore violenza nell'esprimere gli affetti; criterio che viene frequentemente adoperato, ad esempio, nei riguardi del dibattuto problema della successione cronologica di alcuni gruppi della Pietà. Eppure, tutta la storia della scultura trecentesca in Germania sta a dimostrare che sin dall'inizio i temi dell'esplosione drammatica del dolore e dell'effusione lirica del sentimento vengono trattati parallelamente. Quale più acuto contrasto si potrebbe infatti immaginare di quello che si afferma da una parte nella Pietà di Koburg (secondo decennio del sec. XIII), pietrificata in una tragica grandiosità di dolore e, dall'altra, nel contemporaneo gruppo di Cristo e S. Giovanni, già nella collezione Oppenheim ed ora nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino, in cui viene esaltato con delicati, struggenti accenti il confidente abbandonarsi dell'apostolo prediletto sul petto del Signore. Non è dunque dal generico concetto basato sulla differenza del carattere emotivo che

si possono trarre elementi utili per assegnare una data piuttosto che un'altra ad opere controverse della scultura del '300 in Germania, ma semmai dalla maggiore o minore schiettezza dell'espressione psichica e formale con cui vengono rappresentati i vari sentimenti nel corso del Trecento. Ponendosi da questo punto di vista, si noterà intorno alla metà e soprattutto nella seconda metà del secolo un progressivo rilasciarsi e infiacchirsi dell'intensità vibrante e ardente che percorre le opere della prima metà e specie del principio del Trecento, un più indulgente accogliere di nuovi elementi descrittivi che piano piano finiscono per corrodere il poderoso vigore di stilizzazione proprio degli artefici della prima metà del Trecento. Certo, questo processo dell'esteriorizzarsi, dell'imborghesirsi dell'arte avvenne con lentezza, insensibilmente e non permette quindi di fissarne con esattezza le varie fasi; tuttavia il riferirsi ad esso può offrire in certi casi una possibilità di discriminazione là dove i soliti mezzi dell'analisi stilistica si dimostrano infruttuosi.

Ritornando al crocifisso di Andernach, è ingiustificato invocare il diverso accento espressivo per allontanarlo di molto nei riguardi della cronologia dall'intaglio di S. Maria in Campidoglio al quale per contro, pur nella diversità dell'espressione del dolore, appare, come ho già detto sopra, il più intimamente affine tra tutti i crocifissi trecenteschi a Colonia e dintorni. L'intensità di accento con la quale è rappresentato dall'artefice del Cristo di S. Maria in Campidoglio il sussultare dell'agonia, si ritrova, poco modificata, su un altro piano della scala degli affetti psichici nell'intaglio di Andernach, qui impiegata ad esprimere l'abbandono assoluto, il totale immersarsi dell'animo, dopo tormenti inenarrabili, nella calma infinita della morte. Non si dimentichi che su per giù allo stesso periodo appartiene anche il crocifisso di Vilzingen, improntato nell'espressione del volto (fig. 113) ad una mitezza di accento non molto diversa dal timbro psichico del crocifisso di Andernach.

Nettamente posteriore ai due crocifissi di S. Maria in Campidoglio e di Andernach è invece quello nella chiesa di S. Severino a Colonia (fig. 133). Anche a prescindere dalla forma diversa della croce e dalla maggiore monumentalità di proporzioni del crocifisso di S. Severino nei confronti dei due primi, l'intensità profonda che vibra nell'anatomia del corpo e nell'espressione del volto di questi si è discolta nell'esemplare di S. Severino in forme solenni, ma più superficiali, d'un modellato più liscio e pieno. Il crocifisso di S. Severino si attiene, forse per volontà del committente, più da



Fig. 135. Köln, Allerheiligenkapelle. Circa 1330-1340



Fig. 136/137. Köln, Allerheiligenkapelle, Particolari della testa

vicino al crocifisso di S. Maria in Campidoglio che non a quello di Andernach, come risulta chiaramente da un confronto, nei due crocifissi, del torace col prolungamento appuntito dello sterno, dell'addome, del perizoma. Anche i due volti hanno rassomiglianze palesi; ma ciò che nell'intaglio di S. Maria in Campidoglio è mirabile vigore stilistico diventa in quello di S. Severino (fig. 134) una formula, una sigla; il segno della gubbia si è fatto fiacco e incerto nel copiare dal modello le rughe parallele della pelle raggrinzita del naso, i ricci della barba e dei baffi si sono trasformati in una massa indistinta e morbida di peli, ben diversi dal trattamento preciso e incisivo di essi nel Cristo di S. Maria in Campidoglio. E le dure e plastiche ciocche dei capelli che formano una specie di grata metallica ai lati della testa del Cristo di S. Maria in Campidoglio hanno assunto in quello di S. Severino la forma di molli e viscidi serpi.

Se il crocifisso di S. Severino deriva da quello di S. Maria in Campidoglio, l'autore del Cristo nella Allerheiligenkapelle a Colonia (fig. 135) ha invece guardato all'intaglio di Andernach: lo rivelano lo stesso modo di indicare le costole e la breve sporgenza dello sterno (ben diverso invece da quanto si osserva nei crocifissi di S. Maria in Campidoglio e di S. Severino), lo stesso risentito incavo dell'addome all'altezza della vita che sembra spezzare il corpo in due parti, il simile largo e sintetico trattamento del perizoma. Anche la nobile espressione pacata del volto corrisponde nelle due sculture. La posizione stilistica del crocifisso della cappella di Ognissanti di fronte all'intaglio di Andernach è quanto mai analoga a quella che occupa il crocifisso di S. Severino di fronte all'intaglio di S. Maria in Campidoglio, poiché anche nel crocifisso della Allerheiligenkapelle come in quello di S. Severino si è compiuto lo stesso processo di ampliamento ed appesantimento del nervoso e secco linguaggio figurativo del prototipo; colla differenza però che il crocifisso della



Fig. 138  
Leubus (Slesia). Circa 1350-1360. Particolare della pietà



Fig. 139. Bonn, Provinzialmuseum  
Particolare della Pietà. Circa 1330-1340

Allerheiligenkapelle appare più prossimo di stile al crocifisso di Andernach che non quello di San Severino all'intaglio di S. Maria in Campidoglio. Che il Cristo della Allerheiligenkapelle sia anteriore a quello di S. Severino è reso evidente da un confronto della testa di questi due crocifissi con quella del Cristo di S. Maria in Campidoglio: nonostante la concordanza puramente esterna nell'espressione dolorosa dei crocifissi di S. Maria in Campidoglio e di S. Severino, dalla quale lo spettatore non deve lasciarsi trarre in inganno, non vi può essere dubbio, a mio avviso, che nel volto del Cristo della Allerheiligenkapelle (fig. 136 e 137) traspare una schiettezza e convinzione di intenti stilistici che, separandolo dal Cristo di S. Severino, lo accosta maggiormente a quello di S. Maria in Campidoglio. Si tratta di un giudizio formatosi in seguito ad un cauto e lungo soppesare di elementi tutti sfumature e differenze lievissime, quasi inafferrabili alla parola, ma che pure si riescono a cogliere qua e là in qualche particolare. I capelli, ad esempio, del Cristo della Allerheiligenkapelle mostrano ancora la stilizzazione metallica e tagliente di quelli del Cristo di S. Maria in Campidoglio (fig. 131), laddove la fattura della capigliatura del Cristo di S. Severino si è fatta più trasandata e molle. Si osservino poi gli occhi del Cristo della Allerheiligenkapelle, piatti, dal bulbo quasi coperto dalle palpebre sottilissime che disegnano una lunga e stretta apertura lievemente incurvata; ebbene, quanto è più affine questa modellazione dell'occhio – che risente ancora dei procedimenti formali romanici – al Cristo di S. Maria in Campidoglio (fig. 107) anziché a quello di S. Severino, in cui il bulbo nettamente sporgente nella cavità dell'orbita è racchiuso da palpebre carnose scolpite con plastica evidenza. Tale forma dell'occhio diverrà poi comunissima nella scultura verso la metà e soprattutto nella seconda metà del sec. XIV; la ritroviamo, ad esempio, nella testa del Cristo della Pietà di Leubus in Slesia (fig. 138), collo stesso senso della carnosità dell'epidermide



Fig. 140  
Kendenich, Pfarrkirche. Circa 1350-1360



Fig. 141. Köln, Schnütgen-Museum  
(proveniente da Borkum). Circa 1360-1370

espresso nelle palpebre che ricoprono interamente il bulbo. Nella Pietà di Leubus, sicuramente posteriore al crocifisso di S. Severino a Colonia, il processo verso un sempre più accentuato convenzionalismo nell'esprimere il dolore segna un'altra tappa; convenzionalismo che va di pari passo con una maggiore sensualità nel modellare le carni. Dal volto del Cristo della Pietà nel Provinzialmuseum di Bonn (fig. 139), affine a quello di Leubus se non altro che per la plastica aderenza al cranio della corona di spine e dei capelli ondulati scendenti lungo le gote, traspare però una assai più intensa potenza e schiettezza stilistica che fanno ritenere questo gruppo eseguito prima di quello di Leubus, forse contemporaneo all'incirca al crocifisso nella Allerheiligenkapelle a Colonia. Non sarà agevole trovare altra scultura trecentesca in Germania che possegga più strette analogie formali con la testa del Cristo della Pietà di Bonn che quella del Cristo crocifisso cognese nella Allerheiligenkapelle, specie sulla parte inferiore del volto con le labbra carnose e la massa fusa e morbida dei corti peli dei baffetti e della barba che incorniciano la ferma e liscia superficie del mento. E si osservi come gli occhi semispenti, affondati nella carne, non affiorino con quella plasticità tondeggiante che si vede nel Cristo di S. Severino e della Pietà di Leubus, ma ricordino invece assai più strettamente la modellazione piatta e lineare del Cristo nella Allerheiligenkapelle e, in genere, delle sculture dei primi decenni del sec. XIV.

Tenendo conto del vario concatenamento stilistico di queste sculture, ne proporrei la seguente datazione approssimativa: 1310-1320 per il crocifisso di Andernach, 1330-1340 per il crocifisso

della Allerheiligenkapelle a Colonia, 1340-1350 per il crocifisso di S. Severino a Colonia, 1350-1360 per la Pietà di Leubus<sup>180</sup>, 1330-1340 per la Pietà di Bonn<sup>181</sup>.

Gli altri crocifissi renani appartenenti al tipo doloroso sono tutti posteriori e da porsi nella seconda metà del sec. XIV. Il crocifisso della parrocchia di Kendenich (fig. 140), databile intorno al 1350-60, ripete di quello di S. Severino (fig. 133) la posizione eretta del corpo, l'inclinazione del capo, ed altri particolari anatomici ancora. Ma tutto vi è più convenzionale e schematico, senza il rigore formale degli intagli della prima metà del secolo.

Lievemente più tardo, forse del 1360-1370, è il crocifisso proveniente da Borkum (Vestfalia) nello Schnütgenmuseum (fig. 141) similissimo a quello di Kendenich. Ma la calotta del cranio liscia a Kendenich, qui è già solcata dalle striature dei capelli; e il corpo ha già acquistato una scioltezza nelle giunture (si confrontino le gambe) che ancora manca nel crocifisso di Kendenich. La barba corta, divisa in bioccoli brevi, identica a quella del Cristo di Kendenich, incornicia il volto d'una classica purezza di linee (fig. 142) che rammenta sculture greche arcaiche del VI secolo a. C. L'artefice del crocifisso di Borkum bene conosceva il crocifisso di Andernach, del quale riecheggia i tratti del volto, la torsione del collo, l'anatomia del torace.

Strettamente collegato e di poco posteriore (forse del 1365-1375) al crocifisso di Borkum è quello nella Gaukirche di Paderborn (Vestfalia) (fig. 143)<sup>182</sup>, anch'esso evidentemente dovuto ad un artista renano che sottolinea, sviluppandoli maggiormente, certi manierismi formali dell'intaglio di Borkum, quale, ad esempio, la sporgenza sferica dell'addome. E mentre vi si avverte un'articolazione più snodata del corpo, si è infiacchita l'espressione del volto tradotta nel legno dall'artista senza convinzione con una fattura incolore cui corrisponde anche la resa scialba del nudo e del panneggio.

<sup>180</sup> La Pietà di Leubus viene dataata intorno al 1370 da E. Wiese, Schlesische Plastik, Leipzig 1923, pp. 37 e 78, da D. Frey, art. cit., pp. 6-8, e da H. Lossow, art. cit., p. 201. W. Noack (Das Veserbild der Erfurter Ursulinen, in Zeitschr. f. bild. Kunst, n. s. XXXII, 1921, p. 91) la pone dopo la metà del sec. XIV, il Passarge (op. cit., p. 39) nel tardo sec. XIV. Solo il Pinder (op. cit. nella nota, p. 99) la data circa la metà del sec. XIV. La Pietà di Leubus appartiene a quel tipo iconografico della Pietà che comprende, tra altri, i gruppi di Naumburg, di Erfurt, di Coburg, i quali furono recentemente dal Frankl (cfr. nota 178) retrodatati nei primi due decenni del sec. XIV. Se si accetta questa datazione - che a me sembra molto convincente - appare, anche per molte altre ragioni stilistiche che non è qui il luogo di esporre, perfettamente logica la datazione del gruppo di Leubus nel 1350-60. E' del resto da notare che anche la Pietà di Bonn appartiene allo stesso tipo iconografico. <sup>181</sup> Per le diverse datazioni della Pietà di Bonn, vedi pagg. 186-87.

<sup>182</sup> A. Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Paderborn, Münster i. W. 1899, p. 110; G. Dehio e E. Gall, op. e vol. citt., p. 263. (In queste due opere l'indicazione relativa al crocifisso della Gaukirche si limita nella prima al «gotisch», nella seconda al «14. Jh.».)



Fig. 142. Köln, Schnütgen-Museum. (Fig. 141), Particolare

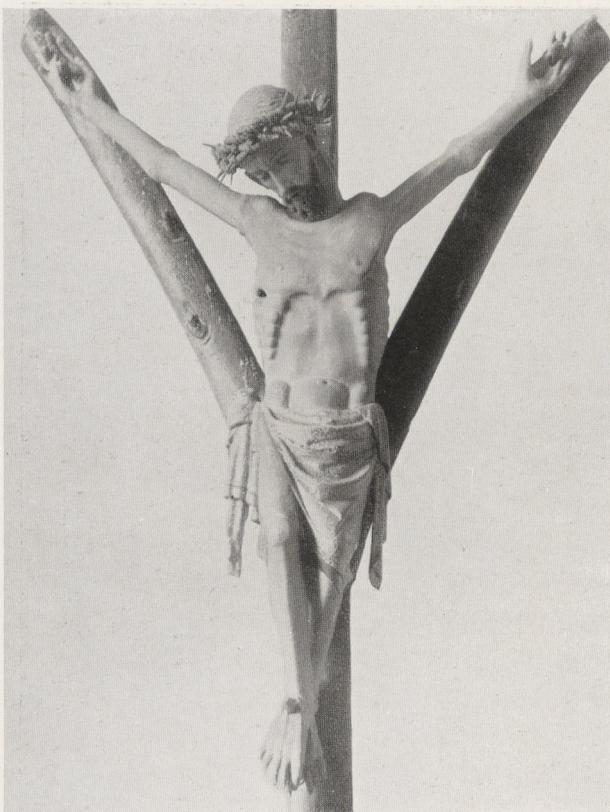


Fig. 143. Paderborn, Gaukirche. Circa 1365-1375

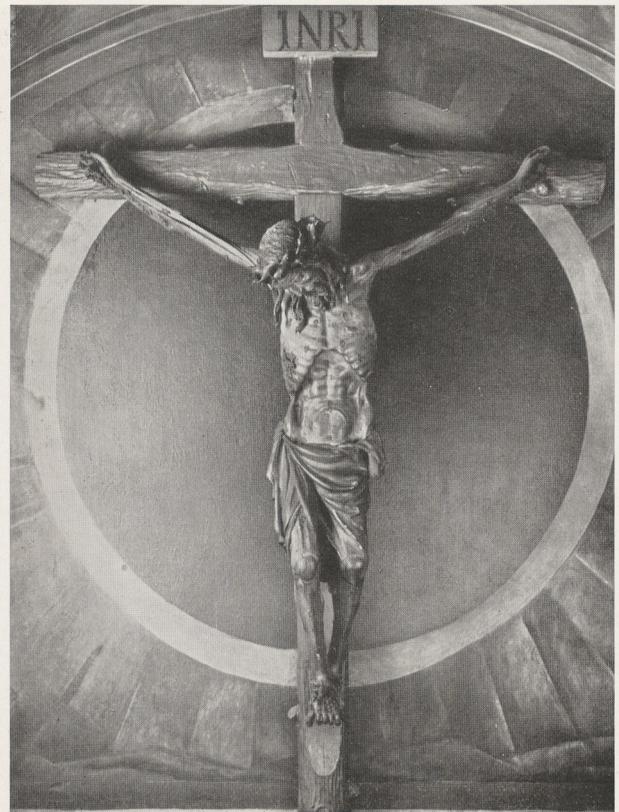


Fig. 144. Köln, St. Georg. Circa 1370-1380

Al 1370-1380 risale probabilmente il crocifisso nella chiesa di S. Giorgio a Colonia (fig. 144), in cui l'artefice, pur mantenendo alcune praticolarità dei crocifissi precedenti (cassa toracica e bacino fortemente sporgenti; addome rientrante; ecc.) accumula notazioni naturalistiche che già preparano il crocifisso del Quattrocento. Chiaramente risalta attraverso il panno reso con naturalezza la struttura ossea dei femori magri, la pelle si stende e si raggrinza sull'addome e sulle ossa del bacino (fig. 145) con una varietà di andamenti assolutamente diversa dalla compatta e immobile distesa dell'epidermide nei crocifissi renani della prima metà del sec. XIV, la capigliatura della testa (fig. 145) è finemente e fittamente striata in netto contrasto colla ferma e polita plasticità dei capelli nei crocifissi di S. Maria in Campidoglio, di Andernach, della Allerheiligenkapelle, di S. Severino. Questa superficie continuamente mossa e arricchita da molteplici segni descrittivi analitici del crocifisso di S. Giorgio crea un mobile e complesso giuoco di luci che appare diametralmente opposto al preciso incontrarsi di spigoli netti e piani lisci, caratteristico per il trattamento anatomico raccolto e sintetico dei crocifissi renani della prima metà del sec. XIV.

Tra il crocifisso nella Allerheiligenkapelle e quello di S. Giorgio è da inserire il crocifisso nel Landesmuseum di Cassel (fig. 146). La pienezza di volumi del crocifisso della Allerheiligenkapelle (fig. 135) si è nell'esemplare di Cassel disseccata, indurita in forme ossute e scheletriche. Se negli elementi stilistici costitutivi il crocifisso di Cassel si attiene all'intaglio nella Allerheiligenkapelle, vi sono particolari come le ginocchia appuntite e il perizoma fortemente teso sul ginocchio sinistro che lo accostano al Cristo di S. Giorgio. Considero il crocifisso di Cassel eseguito nel 1350-1370 circa.

Anche più tardi, forse nel 1380-90, è da collocarsi il piccolo crocifisso nello Schnütgen-Museum (fig. 147), assegnato dal Lüthgen (cfr. nota 9) al principio del sec. XIV(!), che rammenta il croci-

fisso di S. Giorgio nella conformazione allungata della testa, nella espressione pacata del volto (cfr. anche lo stesso modo di scolpire i capelli striati e la stessa forma bipartita della barba), nella modellazione analitica del corpo che produce un analogo morbido scivolare di luci sulla superficie, nel simile rilevare la rotula del ginocchio, nell'affine drappeggiare del perizoma. Ma la tecnica dell'intagliatore si rivela nel crocifisso dello Schnütgen-Museum ancora più disinvolta e «progredita», conferendo all'opera una fluida eleganza formale che non sembra esente da influssi francesi.

Nel crocifisso della chiesa delle Orsoline a Colonia, databile nel 1390-1400 (fig. 148), il debole artefice combina meccanicamente insieme pezzi tratti da sculture precedenti: la parte inferiore del corpo (perizoma e gambe) sembra infatti copiata dal crocifisso nello Schnütgen-Museum (fig. 147), mentre il rigido, inanimato torace e l'addome piatto ripete senza spirito e vita la formula propria dei crocifissi renani della prima metà del Trecento. Nel volto vuoto e liscio, incorniciato da una capigliatura accuratamente pettinata, l'espressione affiora stentata e superficiale. Con quest'intaglio, fiacco e manierato, si chiude, a un secolo circa di distanza, lo sviluppo del crocifisso renano trecentesco, iniziatosi intorno al 1300 coi potenti accenti drammatici del crocifisso di S. Maria in Campidoglio<sup>183</sup>.

Pure ad un artefice renano-colognese si è tantati di assegnare il crocifisso nel convento delle Domenicane a Colmar, proveniente pare dal convento di Unterlinden (fig. 149), che il Wertheimer ha datato intorno al 1400 rilevandone giustamente le affinità coi crocifissi del Reno inferiore<sup>184</sup>. Esso è particolarmente prossimo di stile al crocifisso di S. Giorgio (fig. 144); ma le gambe sono ancor più divaricate e ancora più chiaramente definite nelle loro strutture, il panneggio del perizoma si piega con maggior scioltezza e naturalezza, i rivoli del sangue che cola dalle ferite e gocciola sul panno del perizoma e sulla gamba destra sono descritti con una compiacenza del particolare naturalistico che preannuncia la vicinanza del descrittivismo analitico proprio della scultura del principio del

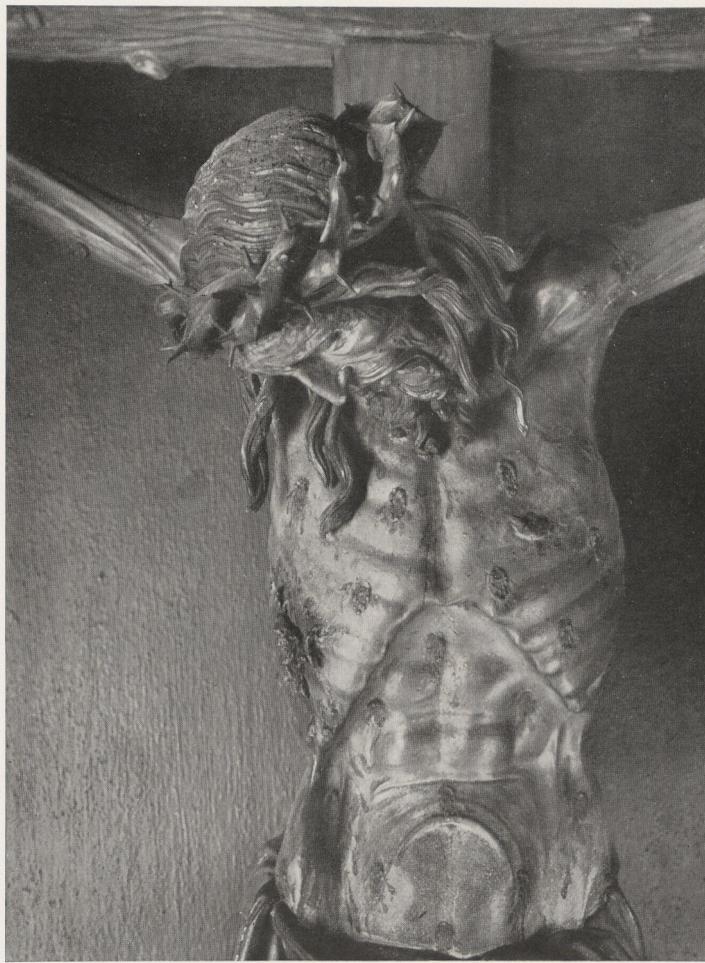


Fig. 145. Köln, St. Georg (Fig. 144), Particolare

<sup>183</sup> Alcuni scrittori citano pure, a proposito dei crocifissi renani del sec. XIV, gli esemplari nella parrocchiale di Sinzig e nel «Brüderhospital» di Colonia. Ma il primo è, secondo un documento nell'archivio parrocchiale, un lavoro della scuola di Oberammergau del 1886 (comunicazione del dr. H. Schwartz che vivamente ringrazio per la sua cortesia); l'altra del Brüderhospital a Colonia, che non ho potuto esaminare, viene dal Rathgens (in Kunstdenk. d. Stadt Köln, I, 4, Düsseldorf 1916, p. 190) attribuito, non so con quale fondamento, alla prima metà del sec. XV.

<sup>184</sup> O. Wertheimer, Ein Oberrheinisches Mystikerkreuz um 1400, in *Der Cicerone*, 1929, pp. 73-76.



Fig. 146. Kassel, Landesmuseum. Circa 1350-1370



Fig. 147. Köln, Schnütgen-Museum. Circa 1380-1390

Quattrocento. Tenendo conto della ancor assai stretta concordanza col crocifisso di S. Giorgio a Colonia nella modellazione dei particolari (cfr. i capelli striati, l'anatomia delle braccia, ecc.), il decennio 1390-1400 è quello che forse meglio conviene al crocifisso di Colmar.

Mentre nei crocifissi di Kendenich, di Borkum, di Paderborn, della chiesa delle Orsoline a Colonia lentamente si esaurisce in ripetizioni sempre più stanche il vigoroso linguaggio figurativo dei crocifissi renani della prima metà del secolo XIV, altri intagli come i crocifissi di S. Giorgio a Colonia, dello Schnütgen-Museum, del convento delle Domenicane a Colmar sembrano rinvigorire il loro aspetto formale accogliendo nuove linfe vitali da un più confidente interrogare della realtà; e si ricongiungono in ciò, apparentemente con maggiore aderenza, ai crocifissi del principio del secolo. Infatti se si paragonano questi tre crocifissi, e soprattutto quelli di S. Giorgio a Colonia e di Colmar, all'immagine di S. Maria in Campidoglio si comprende perché essi (o, per essere più esatti, i due di Colonia) siano stati attribuiti alla prima metà del Trecento. Ma il «naturalismo» del crocifisso di S. Maria in Campidoglio, trasfigurato da una potente stilizzazione sintetica, è, come ho cercato di dimostrare, fondamentalmente diverso dal «naturalismo» dei due crocifissi di Colonia e di quello di Colmar caratterizzato da una descrizione analitica e dispersiva di particolari. L'apparente concordanza degli accenti vuoi dolorosi vuoi patetici c'è tra i due gruppi di crocifissi; ma questi accenti sono filtrati entro schemi stilistici esteriormente simili attraverso gusti fondamen-

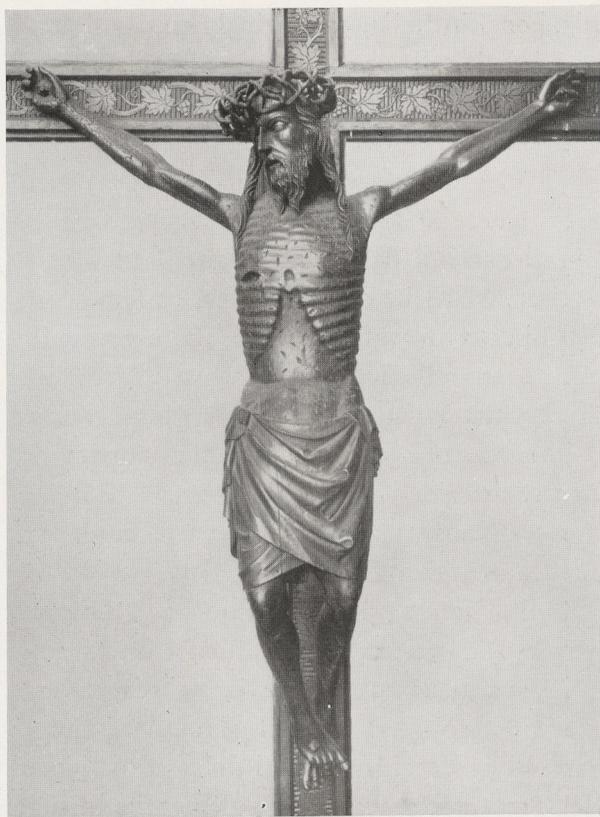


Fig. 148. Köln, Ursulinenkirche. Circa 1390-1400



Fig. 149. Colmar, Dominikanerinnen-Kloster. Circa 1390-1400

talmente diversi. Questo fenomeno di un palese ricorso, durante gli ultimi decenni del Trecento, di forme tipiche per il principio del secolo, si osserva del resto un po' dappertutto nella scultura trecentesca in Germania (come pure, sebbene meno marcatamente, nella scultura e nella pittura trecentesca in Italia); e spiega in parte le oscillazioni veramente sconcertanti delle datazioni proposte dai vari studiosi sia per i crocifissi di cui ho trattato or ora, sia per non poche altre sculture tedesche dell'epoca gotica.

Il gruppo renano del crocifisso gotico doloroso trecentesco è il più omogeneo e numeroso che si conosca; l'analisi del suo sviluppo attraverso tutto il secolo XIV – ammesso che sia giusta – ci ha fornito una robusta intelaiatura di elementi stilistici e cronologici che ci sarà di valido aiuto nell'ulteriore corso del nostro lavoro. Essa intanto conferma di rimbalzo la datazione dei crocifissi vestfalici di Lage, Coesfeld e Haltern e di quelli dell'Italia centrale alla fine del secolo XIII, poiché mette in chiara evidenza l'estrema difficoltà di inserire questi nel periodo comprendente la stilisticamente compatta serie di intagli scaglionati tra il crocifisso di S. Maria in Campidoglio e quello nella chiesa delle Orsoline senza impigliarsi in contraddizioni ardue ad eliminare.

## V. DIFFUSIONE E TRASFORMAZIONE DEL TIPO RENANO

Procedendo nella nostra indagine sulla diffusione del crocifisso gotico doloroso quale si era affermato nella regione renana a Colonia e adiacenze con sporadici riflessi nella Vestfalia, si è costretti a fare questa singolare constatazione: che il numero più raggardevole di crocifissi affini al tipo trecentesco renano non si trova, come si potrebbe logicamente assumere a prima vista, in Germa-



Fig. 150. Lucera, Cattedrale. Circa 1335-1345

forma sul femore sinistro, col lembo arrotolato in pieghe tubolari ricadenti dal fianco, mentre dietro le gambe il drappo pende molto in basso, come si osserva anche nei crocifissi di S. Maria in Campidoglio e di Andernach. Il volto, invece (fig. 151), scolpito con robusti aggetti nel naso e negli zigomi e con marcati incavi sulle guancie, s'accosta al Cristo di S. Maria in Campidoglio, (fig. 107) che rammenta anche per il trattamento dei baffi, abbassantisi all'estremità, e della corta barba, nonché per la forma della corona a funi intrecciate, identica del resto anche a quelle che cingono il capo del Cristo di Fabriano e di Spalato. Ma l'impeto travolgente dell'esaltazione psichica dell'intaglio di S. Maria in Campidoglio si è placato a Lucera in una quasi classica compostezza; e la ferrea coerenza di stilizzazione che impronta ogni minimo particolare nell'intaglio colognese si è fortemente rilasciato in quello pugliese, com'è particolarmente evidente nei capelli inconsistenti e confusamente indicati a Lucera, lontanissimi dall'altissimo significato stilistico che essi assumono nei crocifissi renani di S. Maria in Campidoglio e della Allerheiligenkapelle. Dal punto di vista cronologico il crocifisso di Lucera può considerarsi all'incirca coevo, e forse posteriore solo di qualche anno, a quello della Allerheiligenkapelle a Colonia; ed è quindi da porsi nel 1335-45. Alla domanda se l'autore sia stato tedesco o italiano confesso non è agevole rispondere per gli elementi stilistici discordanti di questo intaglio in cui fattori tipicamente tedeschi appaiono come diluiti e attutiti da un'azione moderatrice che si potrebbe chiamare italiana. D'altro

nia, bensì in Italia, e principalmente nelle regioni dell'Italia centrale e meridionale. Passa dunque di nuovo in primo piano quel paese che conserva (a Brindisi, Spalato, Pirano, Fabriano, Tolentino, Orvieto, Pisa, Venezia) una serie di crocifissi italo-tedeschi e tedeschi degli ultimi decenni del sec. XIII e del principio del sec. XIV che costituiscono, assieme con alcuni coevi intagli vestfalici, il più notevole contributo stilistico alla formazione del crocifisso gotico renano. Il fatto, d'un'importanza e interesse non comuni, può anche apparire quasi misterioso e inspiegabile; ma lo è forse meno di quanto lì per lì non sembri, come ancora meglio vedremo.

Sull'altar maggiore del duomo di Lucera (fig. 150) s'innalza, perfettamente conservato nella sua antica patina scurita dal tempo, un magnifico crocifisso, il quale si riallaccia direttamente ai crocifissi renani della prima metà del Trecento, assommando elementi stilistici del crocifisso di S. Maria in Campidoglio e di quello nella Allerheiligenkapelle a Colonia. A quest'ultimo (fig. 135) è affine per le proporzioni un po' atticciate del corpo, e specialmente per l'identità quasi assoluta delle grosse pieghe fortemente rilevate che il perizoma

canto fa anche parte del gruppo renano una serie di crocifissi, il cui capostipite è quello di Andernach, che prediligono accenti più pacati e sereni in opposizione alla drammaticità violenta che distingue l'immagine di S. Maria in Campidoglio e gli altri crocifissi renani derivatini. Donde la difficoltà di sceverare con nitidezza in queste sculture italo-renane la parte nordica da quella italiana.

Più schiettamente tedesco si rivela il contenuto espressivo del grande crocifisso sull'altare del transetto a sinistra nel duomo di Palermo (fig. 152), d'una pesantezza di membra che ricorda il crocifisso nella Allerheiligenkapelle; e riflessi di sculture colognesi sembrano pure essere i capelli lunghi, terminanti a spirale (cfr. i crocifissi di S. Maria in Campidoglio e della Allerheiligenkapelle). Ma soprattutto prossimo al crocifisso di S. Maria in Campidoglio (fig. 99) si palesa l'immagine di Palermo, non solo per il carattere rude e violento della struttura anatomica, ma particolarmente per la medesima disposizione delle pieghe del perizoma, se anche più plasticamente rilevate a Palermo; il crocifisso palermitano è poi l'unico intaglio tra quelli trecenteschi dentro e fuori della Germania che abbia, al pari del crocifisso di S. Maria in Campidoglio, il bordo superiore del perizoma stretto ai fianchi da una fascia orizzontale con un nodo fissato in corrispondenza del femore destro. Anche il lungo lembo scendente in basso dietro le gambe ricorre identico nei due crocifissi. La greve corona di corde (oggi quasi nascosta da un'altra corona di spine sovrapposta in epoca posteriore) abbiamo già incontrata in crocifissi renani, ma anche in molti dei crocifissi italo-tedeschi in Italia. Ed è poi in fondo con questi ultimi che il crocifisso palermitano possiede le più stringenti analogie; infatti il più vicino ad esso è il crocifisso di S. Domenico ad Orvieto (fig. 124), pervaso dallo stesso movimento del corpo piegato verso destra e cinto intorno ai fianchi da un drappo animato dalle stesse pieghe accavallate e fortemente rilevate (si osservi anche la piega schiacciata sul femore destro che ricorre identica nelle due sculture). In entrambe le opere si ritrova infine una particolarità che sembra caratteristica per i crocifissi italo-tedeschi in Italia e che invece non si trova affatto oppure in una forma molto meno pronunciata nei crocifissi gotici di questo periodo in Germania: il violento, fortissimo risalto delle ginocchia che oltrepassano nettamente il dilatamento mostruoso del torace, sì che il crocifisso, visto di fianco, presenta una tagliente linea di contorno a zig zag col punto più sporgente costituito dalle ginocchia. Tale particolarità



Fig. 151. Lucera, Cattedrale. Particolare

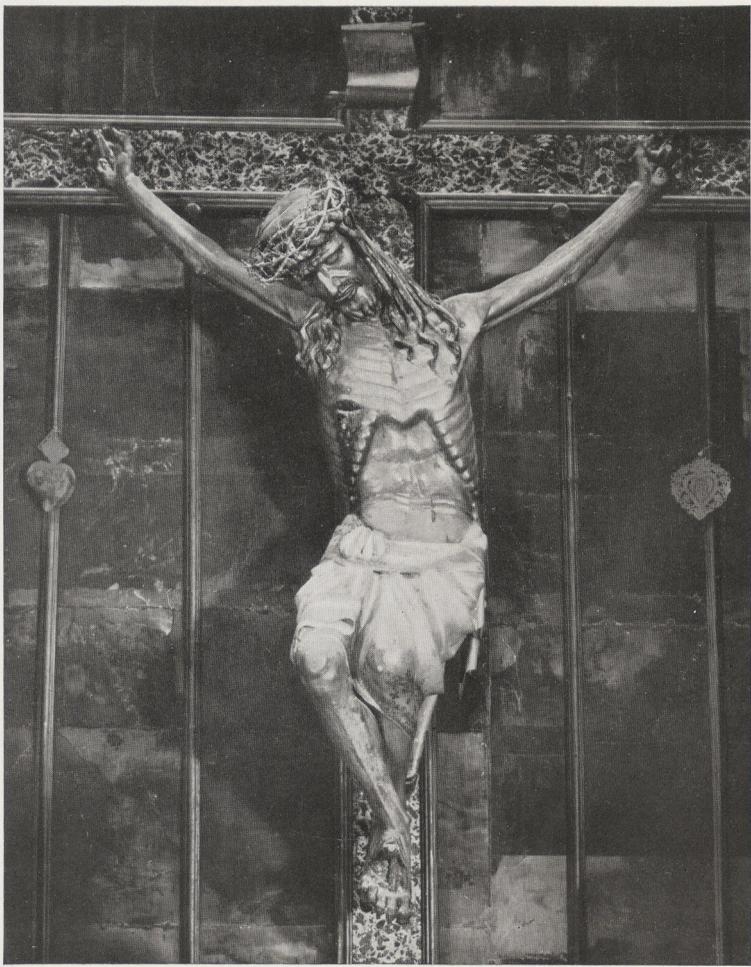


Fig. 152. Palermo, Duomo. Prima del 1311

la a capo delle altre cappelle della nave sinistra (cioè nel suo posto attuale)<sup>185</sup>. Tale data ante quem, resa oltremodo probabile anche dalle molteplici rispondenze col crocifisso di S. Maria in Campidoglio, ci è preziosissima poiché convalida in modo insperato la datazione da me proposta dei crocifissi romanico-gotici della fine del sec. XIII.

All'intaglio nel duomo palermitano che ci offre un saggio di interpretazione eseguito indubbiamente da un artefice nordico del crocifisso italo-tedesco in S. Domenico ad Orvieto, è assai istruttivo contrapporre l'interpretazione senza dubbio italiana dello stesso modulo orvietano che ci viene fornito dal crocifisso, ricoperto d'una scura vernice brunastra, appeso nel coro monacale di Santa Chiara a Napoli alla parete che divide il coro dalla grande chiesa (fig. 153). Il De Rinaldis ha assegnato quest'intaglio ad un artefice senese che lo avrebbe forse eseguito prima del soggiorno di Tino di Camaino a Napoli (1325-1330), rilevando giustamente come l'anatomia mostri «più che indugio in particolarismi realistici, il gusto di una potente espressività corporea, cercata ed ottenuta con probità di mezzi»<sup>186</sup>. Il crocifisso di Napoli – che ritengo anch'io scolpito da un senese – lunghi dal rammendare però i crocifissi maitaneschi di Orvieto, come crede il De Rinaldis,

risalta già nei crocifissi della fine del Duecento, a Spalato e a Tolentino (mentre essa è solo debolmente accennata nei coevi crocifissi vestfaliani), e viene messa ancora più fortemente in rilievo negli intagli di Orvieto e di Palermo. Che questa vigorosa sporgenza delle ginocchia fosse usata piuttosto dagli artefici italiani che da quelli tedeschi è dimostrato, ad esempio, anche dal crocifisso scolpito nel candelabro del cero pasquale del duomo di Gaeta, di scuola campana della fine del sec. XIII (cfr. nota 84). Quanto alla data del crocifisso di Palermo, essa non può venir allontanata troppo da quella del crocifisso di Orvieto (circa 1280-90), considerati gli stretti rapporti reciproci delle due opere. Ora, una tradizione storica assai ben fondata riferisce che questo crocifisso, già esistente nella chiesa di S. Niccolò alla Kalsa, fu regalato al duomo nel 1311 da Manfredi Chiaramonte e collocato dall'arcivescovo Francesco di Antiochia nella cappella

<sup>185</sup> V. Auria, *Il vero ed original ritratto di Christo signor nostro in croce, Narratione historica dell'origine del santissimo crocifisso, della maggiore, e metropolitana chiesa di Palermo*, Palermo, 1704, pp. 17-20. N. Basile, *La cattedrale di Palermo*, Firenze 1926, p. 156.

<sup>186</sup> A. De Rinaldis, *Un crocifisso sconosciuto del secolo XIV, in Napoli nobilissima*, n. s., I (1920), p. 126.

deriva da quello in S. Domenico della stessa città (fig. 124): lo dimostra ad esempio il perizoma che sembra quasi copiato dal crocifisso orvietano di S. Domenico ed altri particolari, quali l'addome rigonfio diviso dall'epigastrico per mezzo di una sottile piega che si raddoppia nel crocifisso di Palermo, mentre essa manca, in questo aspetto, nei crocifissi renani (il profondo incavo nell'addome che si vede ad esempio nel crocifisso della Allerheiligenkapelle a Colonia è realizzato in modo diverso, con un taglio netto, senza quella piegolina, a mo' di nastro, dei crocifissi italo-tedeschi). Ma la posizione del corpo del Cristo napoletano, pur essendo affine a quella del crocifisso di S. Domenico ad Orvieto, è più eretta e sostenuta; e la modellazione delle carni ha una larghezza di piani che richiama alla mente le calme distese delle superfici proprie dei crocifissi sereni dugenteschi alle quali si riattacca anche per l'equilibrata espressione del volto. Per tali richiami all'arte del sec. XIII ritengo il crocifisso di Santa Chiara a Napoli eseguito nello stesso torno di tempo di quello di Palermo; e da datare con ogni probabilità nel 1310-1320.

Alla trasformazione e modificazione del crocifisso renano doloroso diedero il loro contributo non soltanto artefici italiani. V'è una serie assai interessante di sculture trecentesche, quasi tutte in Italia, che si possono fondatamente ritenere interpretazioni spagnole del crocifisso trecentesco creato verso il 1300 sul Reno, con elementi anche italiani. Nel duomo di Andria nelle Puglie si conserva un grande crocifisso, di uno stile singolare e non facilmente decifrabile che io, vedendolo per la prima volta, credetti di poter assegnare senz'altro ad un intagliatore renano o meglio italo-renano della fine del secolo XIII (fig. 154 e 155). Mai poi, osservandolo più attentamente, sorsero i dubbi non circa l'epoca dell'intaglio – che mi sembra accertata da numerosi elementi ancora schiettamente dugenteschi quali il calmo distendersi delle mani e dei piedi, la liscia superficie della parte superiore del torace, il severo e regolare ovale del volto incorniciato da una corta barba ricciuta e non privo di simiglianze col Cristo di Spalato (fig. 117) e di Orvieto (fig. 124) – quanto circa il suo preciso contenuto stilistico che, nonostante le innegabili, generiche affinità coi crocifissi italo-renani, ne devia abbastanza decisamente per alcuni caratteri estranei ai crocifissi tedeschi o italo-tedeschi del medesimo periodo. Del tutto differente da quanto si vede in questi, è, ad esempio, il trattamento delle costole, larghe e quasi diritte nei crocifissi tedeschi e italiani, indicate invece ad Andria per mezzo di strie ricurve verso l'estremità, in una forma irreale ben diversa dalla consistenza ossea «naturalistica» dei crocifissi italo-renani. La linearità incisiva che si manifesta anche nelle altre parti del crocifisso di Andria (vedi il perizoma) fa sorgere l'ipotesi che l'autore si fosse ispirato



Fig. 153. Napoli, Santa Chiara. Circa 1310-1320

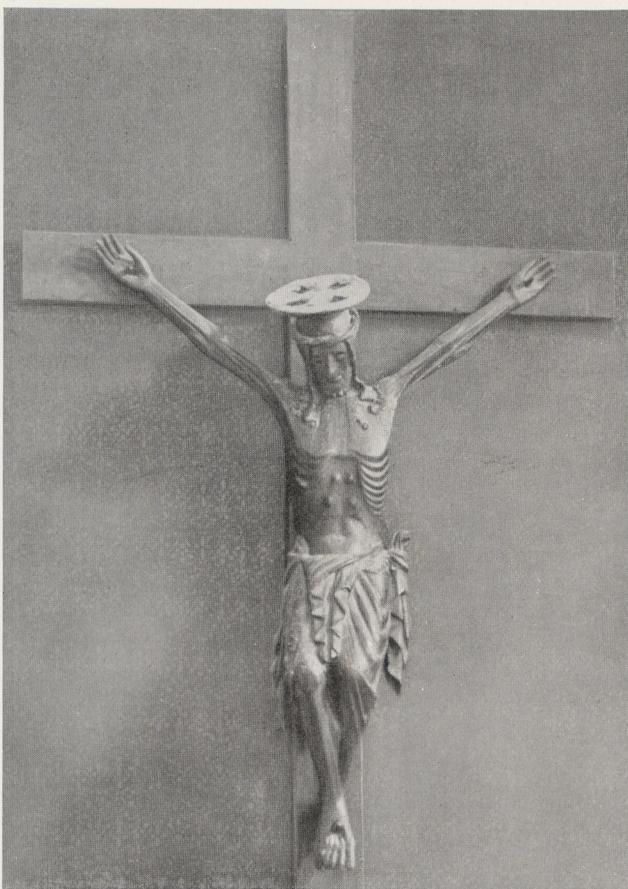


Fig. 154/155. Andria, Duomo. Circa 1280-1300

ad un prototipo di metallo da cui sembrano pure imitate le quattro bozze sporgenti sulla parete dello stomaco, audaci stilizzazioni astratte di fasci muscolari. Anche le multiple e vigorose spezzettature dell'ampio perizoma non hanno riscontro nei crocifissi italo-tedeschi verso e dopo il 1300.

Tali ed altre particolarità avvicinano per contro il crosifisso di Andria ad alcuni intagli spagnoli o spagnoleggianti dugenteschi, quasi sconosciuti ma estremamente importanti per circoscrivere lo stile dell'immagine di Andria. Ben poco sappiamo della scultura in legno spagnola dei secoli XIII e XIV, trascurata anche dagli stessi studiosi spagnoli<sup>187</sup>. I crocifissi spagnoli della fine del secolo XIII e del principio del XIV, pubblicati dal Weise<sup>188</sup>, rivelano, salvo poche eccezioni, un livello artistico non molto alto confermando quanto ebbi a dire altrove sullo scarso valore intrinseco della scultura lignea romanica della Catalogna, indebitamente sopravalutata dal Kingsley Porter<sup>189</sup>. I crocifissi gotici spagnoli tradiscono soprattutto influssi francesi ed anche, ma in misura minore, concordanze con la scultura in legno tedesca; ma gli schemi figurativi sia francesi che tedeschi non vi sono interpretati con accenti originali, ma generalmente resi più rozzi e fraintesi nel loro genuino significato stilistico. Può darsi naturalmente che vi siano tra i molti intagli spagnoli

<sup>187</sup> Lo riconosce anche Marqués de Lozoya (*Historia del arte hispánico*, II, Barcellona 1934, p. 227 segg.) nel suo breve capitolo sulla scultura gotica in legno spagnola.

<sup>188</sup> G. Weise, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, III, Reutlingen 1925, pp. 28-31, tavv. 62-81.

<sup>189</sup> G. de Francovich, art. cit. nella nota 146, pp. 2-13.



Fig. 156/157. Napoli, S. Maria a Piazza. Circa 1250-1275

non ancora resi noti — che sono senza dubbio la maggioranza — opere d'una impronta stilistica più schiettamente spagnola simili, ad esempio, al bell'esemplare romanico — gotico della Deposizione di S. Maria di Tahull, oggi nel Museo di Barcellona. Comunque sia, gli intagli spagnoli che c'interessano nei riguardi del crocifisso di Andria non si trovano in Spagna, ma sono dovuti ad artefici spagnoli operosi fuori del loro paese d'origine. Se paragoniamo il crocifisso pugliese a quello nella chiesa di S. Pietro a Moissac (fig. 92), che ho supposto eseguito nella prima metà del sec. XIII sotto il preponderante influsso spagnolo<sup>190</sup>, si scoprono, ad onta della diversa intonazione formale, determinata principalmente dalla diversa posizione cronologica dei due intagli, affinità non trascurabili, sia nell'impianto generale del corpo, che in particolari, come la modellazione delle braccia percorse da vene rigonfie, e delle mani, colle dita distese e staccate una dall'altra mentre sono riunite quelle dei piedi; ma è in primo luogo la sonorità cincischiata del giuoco calligrafico delle pieghe del perizoma, d'un'esuberante complessità di partiti lineari nei quali si sbizzarrisce il gusto d'un decorativismo baroccheggiante, che si può, a mio avviso, già definire tipicamente spagnolo. E si osservi la doppia simmetrica piega a zig-zag che il panno forma tra le due ginocchia del Cristo di Moissac: questa piega assumerà, ripetuta, l'aspetto del lembo pieghettato che vediamo scendere tra i femori del crocifisso di Andria.

<sup>190</sup> Vedi pag. 150-51.

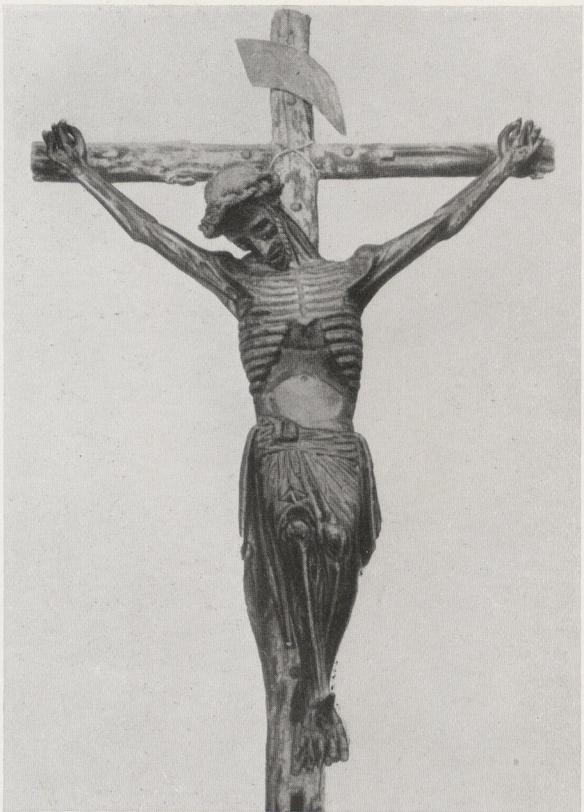


Fig. 158. Perpignan, Cattedrale. Circa 1305-1315

Ma vi è di più. Nella chiesa di S. Maria a Piazza a Napoli si conserva un crocifisso che il Quintavalle ha inspiegabilmente assegnato ad un maestro tedesco della fine del sec. XII<sup>191</sup>, laddove appartiene sicuramente, per un cumulo di ragioni da me altrove esposte<sup>192</sup>, a scuola spagnola, forse del terzo quarto del sec. XIII. Ebbene, in questo crocifisso, anteriore di qualche decennio a quello di Andria ed informato ad una concezione ancora più romanicamente raccolta, troviamo un del tutto analogo trattamento schematico ed astratto del costato (fig. 156), ben diverso dalla resa più «naturalistica» e consistente delle costole nei crocifissi renani e italo-renani. Non solo, anche la testa del crocifisso napoletano (fig. 157) (tanto simile da una parte alla testa del Cristo di Moissac (fig. 92), dall'altra a quelle, tipicamente spagnole, della Vergine e di S. Giovanni nel gruppo romanico della Crocefissione in S. Andrea a Cuéllar presso Segovia)<sup>193</sup> ha palesi riferimenti al crocifisso di Andria nell'allungamento del cranio, nella corta barba rapidamente accennata, nella larga bocca saldamente modellata, nel robusto aggetto del naso dalla canna

diritta, lunghissima e affilata. Quanto alla cronologia, ritengo il crocifisso di Andria, per gli stretti rapporti con sculture della metà e seconda metà del secolo XIII, eseguito negli ultimi due decenni del secolo XIII.

Queste tendenze verso astratte stilizzazioni lineari che caratterizzano alcuni crocifissi romanico-gotici della seconda metà del sec. XIII collegati all'arte spagnuola, sboccano, incontrandosi con l'affine indirizzo rappresentato dalla corrente renana, nello stupendo crocifisso della cattedrale di Perpignano, al confine tra la Francia e la Spagna (fig. 158-162). E' psicologicamente quanto mai istruttivo sapere che questa immagine, detta il «dévot Christ» e veneratissima dalla popolazione del Roussillon, viene dagli studiosi francesi, tra i quali anche Paul Deschamps, attribuita ad un artefice catalano del XVI secolo!!<sup>194</sup> Il che, per via indiretta, si può quasi considerare come una riprova per l'assenza della Francia nel contribuire durante il secolo XIV all'elaborazione del tipo di crocifisso doloroso che è oggetto del nostro studio e al quale appartiene anche l'intaglio di Perpignano. Assenza che si spiega del resto assai bene tenendo conto dell'equilibrio fondamentale del carattere francese rifuggente da tutto quanto è esasperazione dei moti psichici. Ed ecco gli studiosi moderni francesi, disorientati di fronte a manifestazioni che non trovano riscontro nel passato artistico del loro paese, assegnare il crocifisso di S. Maria in Campidoglio al secolo XV e

<sup>191</sup> A. O. Quintavalle, Sette crocifissi romanici nelle chiese napoletane, in *L'Arte*, XXXVII (1934), pp. 434-440. L'erronea attribuzione e datazione del Quintavalle è stata accolta anche da W. Körte (in *Kunstgesch. Jahrb. d. Bibl. Hertziana*, I, Leipzig 1937, p. 13).

<sup>192</sup> G. de Francovich, art. cit. nella nota 111.

<sup>193</sup> G. Weise, op. e vol. citt., tavv. 60-61.

<sup>194</sup> Don M. J. Henry, *Le guide en Roussillon*, Perpignan 1842, pp. 33-36; Abbé J. Capeille, *Le dévot Christ de la cathédrale de Perpignan*, in *Journal des Pyrénées-Orientales*, maggio 1898, pp. 162-63; P. Deschamps, *Le dévot Christ de la cathédrale Saint-Jean de Perpignan*, Parigi s. a.



Fig. 159/160. Perpignan, Cattedrale. Particolari

quello di Perpignano al secolo XVI! Le rispondenze tra il crocifisso di Perpignano e quello di S. Maria in Campidoglio (fig. 99) sono così evidenti che mi sembra superfluo enumerarle ad una ad una. Rilevo soltanto che il perizoma si attiene anche più di quello del crocifisso di Palermo al prototipo renano, specie per la fascia che sostiene il perizoma col caratteristico nodo e la piega sul femore destro e per lo stretto aderire al femore sinistro delle pieghe spezzate. Ma per altri caratteri il crocifisso perpignanese si ricongiunge più strettamente a intagli italo-renani: innanzitutto per la pesantezza delle proporzioni che lo accosta più al crocifisso di Palermo (fig. 152) ad esempio che non a quello di S. Maria in Campidoglio; e al crocifisso palermitano si riferisce pure per la violenta sporgenza del ginocchio – che abbiamo riconosciuta caratteristica dei crocifissi gotici italo-tedeschi – e per alcuni particolari come il lieve avanzare dello sterno. Che l'artefice dell'intaglio di Perpignano fosse spagnolo, anzi molto probabilmente catalano, è reso probabile dall'immediata vicinanza geografica della Catalogna; e diventa quasi certezza ponendone a raffronto il volto (fig. 161) con quello dei crocifissi di Napoli e di Andria, accomunati dagli stessi tratti somatici, quali l'ovale estremamente allungato, la barba corta e ricciuta, la bocca larga e energica, il naso fortemente sporgente, lunghissimo e diritto. Datando il crocifisso di Perpignano, per i suoi stretti rapporti con quello di S. Maria in Campidoglio, al principio del sec. XIV, forse nel 1305-1315 circa (potrebbe essere anche anteriore al crocifisso di Palermo), si ha nelle teste dei quattro crocifissi spagnoli o spagnoleggianti di S. Pietro a Moissac (prima metà del sec. XIII), di S. Maria a Piazza a Napoli (circa 1250-1275), della cattedrale di Andria (circa 1280-1300) e della cattedrale di Perpignano (circa



Fig. 161/162. Perpignan, Cattedrale. Particolari della testa

1305-1315) il continuo e progressivo svolgersi da espressioni d'un'umanità sofferente sì ma ancora serena a manifestazioni d'un dolore sfrenato e selvaggio. E la morbidezza del modellato dei due intagli di Moissac e di Napoli, già scomparsa nei contorni acuti e duri del volto del Cristo di Andria, diventa durezza pietrificata nel Cristo dei Perpignano. Questa ultima fase non sarebbe stata però raggiunta senza il diretto intervento dell'arte tedesca la cui azione si sarà fatta probabilmente già sentire nel crocifisso di Andria. E' ovvia, infatti, nella testa del Cristo di Perpignano la dipendenza dalla scultura di S. Maria in Campidoglio (fig. 107; basterebbe osservare nei due intagli l'incavo profondissimo delle orbite e il mostruoso aggettare degli zigomi); e la rassomiglianza reciproca sarebbe ancora più intima, se si fossero conservate nell'intaglio di Perpignano le bande metalliche dei capelli di cui due soltanto sono rimaste sulla nuca, mentre quelle che scendevano lungo gli orecchi furono spezzate in epoca recente. Anche la torsione del collo si rivede simile nei due intagli; solo che il collo del Cristo di Perpignano (fig. 160) si allunga maggiormente da ricordare il crocifisso italo-tedesco di Fabriano (fig. 122). Ma l'artista catalano è andato ancora più oltre nella rappresentazione del dolore di quello renano, spingendo fino alle estreme conseguenze una tendenza che già parve aver raggiunto nel crocifisso di S. Maria in Campidoglio i limiti dell'umanamente tollerabile. Nel volto del Cristo di Perpignano anche i più tenui residui d'un gusto per, sia pur minimi, accenni a morbidezze carnose (cfr. le labbra del Cristo di S. Maria in Campidoglio, fig. 107) o fluidità lineari (cfr. i baffi e la barba dello stesso Cristo) sono inesorabilmente banditi, distrutti da un ferreo processo di geometrizzazione che non conosce che volumi impenetrabili, spigoli adamantini, contorni taglienti come lame di coltello, superfici polite e dure come lastre di metallo. Anche tutto il resto di questa macchina umana è stata scavata fino a renderla scheletro fossilizzato, così come la testa nella sua assoluta nudità ossea assume la struttura impressionante del teschio. La tensione immane delle forze psichiche, condotta nell'intaglio di Perpignan fin oltre i confini dell'umano, si è raggelata in forme astratte, geometriche; e gli elementi della natura umana vi minacciano di trasformarsi



Fig. 163. Pisa, R. Conservatorio di S. Anna. Circa 1300

che il Bacci assegna alla prima metà del secolo XIV, definendolo di «maniera tedesca»<sup>195</sup>. Infatti, anche questo crocifisso, al pari degli altri crocifissi spagnoli sopra ricordati dei secc. XIII e XIV, palesa evidenti caratteri tedeschi (propri però non delle sculture trecentesche, sibbene dei crocifissi vestfalici romanico-gotici della fine del sec. XIII). Il perizoma che ricopre entrambe le ginocchia, con quelle ampie pieghe concentriche nel mezzo, rassomiglia non poco a quello del crocifisso di Haltern (fig. 109), il quale mostra pure nettamente segnati e messi bene in evidenza il nodo dell'ombelico e le grinze formate dalla pelle subito al di sopra di questo. Anche il forte restringersi del corpo all'altezza della vita e altri particolari, quali le ciocche spiraliiformi e metalliche dei capelli si ritrovano analoghi nei due crocifissi. L'espressione dolorosa del volto (fig. 164), la con-

tin elementi del mondo inanimato. Non diversamente gli idoli dei popoli primitivi, africani o australiani, caricati di sovrumani intenti espressivi, s'immobilizzano in formazioni cubiche, assumendo l'aspetto feroce e inesorabile delle cose avulse dalla sfera degli affetti umani. Solo uno spagnolo poteva tentare una simile impresa, grazie alla smisurata ma pur lucida capacità di esaltazione interiore propria della psiche spagnola, per cui questa in qualche modo s'incontra coll'aspirazione tipicamente tedesca di evadere dai confini umani nel mondo sconfinato della fantasia e delle sensazioni non legate alle leggi che governano il mondo sensibile. E l'intima affinità che congiunge il crocifisso di Perpignano a quello di S. Maria in Campidoglio, si ritroverà fondamentalmente non molto diversa nel misticismo del Trecento tedesco e negli Esercizi spirituali d'Ignazio da Lojola, nella potenza espressiva d'un Grünewald e d'un Greco.

Pure spagnolo è il piccolo crocifisso nel R. Conservatorio di S. Anna a Pisa (fig. 163)



Fig. 164. Pisa, R. Conservatorio di S. Anna, Particolare

<sup>195</sup> P. Bacci, art. cit., p. 847.



Fig. 165  
Medina de Campo (Valladolid), Collegiata. Fine del sec. XIII.

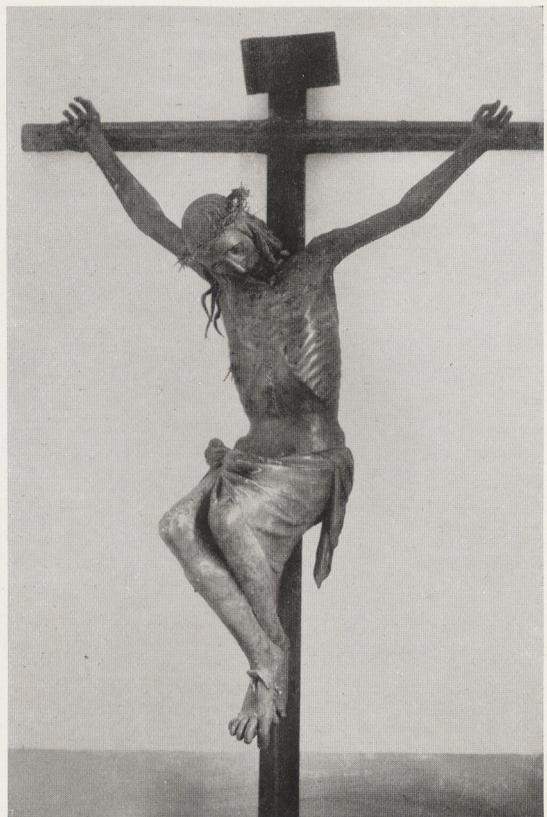


Fig. 166  
Oristano, S. Francesco. Circa 1320-1330

formazione affinata della testa, il trattamento a bitorzoli della barba appaiono poi quanto mai simili nel crocifisso di Coesfeld (fig. 130). Se, nonostante queste affinità con intagli tedeschi, ritengo il crocifisso pisano scolpito da un artefice spagnolo, ciò ha la sua giustificazione nella tendenza geometrizzante dei piani e dei volumi che abbiamo riconosciuta tipica di alcuni crocifissi spagnoli e che conferisce al panneggio del perizoma, alle ossa del torace, ai capelli della testa del crocifisso pisano una durezza pietrigna. L'attribuzione riceve una preziosa convalida da un crocifisso spagnuolo nella collegiata di S. Antolin a Medina de Campo (Valladolid) degli ultimi decenni del sec. XIII (fig. 165)<sup>196</sup>, che ha fattezze in tutto simili, la stessa bocca semiaperta e le labbra scolpite con tanta tagliente precisione di contorni che la materia donde sono ricavate non sembra essere legno, ma pietra o marmo. La data intorno al 1300 è quella che meglio si addice al crocifisso del Conservatorio di S. Anna a Pisa.

Fissate le concordanze e le differenze dei modi stilistici spagnoli e tedeschi nei riguardi del crocifisso gotico doloroso, non può più sussistere dubbio, a mio avviso, sulla «nazionalità» spagnola dell'artefice che scolpì il celebre e tanto discusso crocifisso nella chiesa di S. Francesco ad Oristano in Sardegna (fig. 166-68).

Quest'immagine che la tradizione tramanda fosse scolpita da Nicodemo e che fu spesso riprodotta nella pittura e scultura sarda, specie nel sec. XVI<sup>197</sup>, fu dal padre Manconi dei Minori Con-

<sup>196</sup> G. Weise, op. e vol. citt., p. 30, tav. 73

<sup>197</sup> H. Voss, pubblicando alcuni dipinti di scuola sarda del sec. XVI riproducenti il crocifisso di Oristano che egli non conosce (A problem of sardinian painting, in *The Burl. Mag.*, LVI, 1930, pp. 271-72) si è inutilmente affaticato a scoprire il prototipo di questo crocifisso che la Goddard King (Sardinian Painting, Londra, New York, ecc. 1923, pp. 159-60) crede di poter identificare con un crocifisso venerato a Stampace.

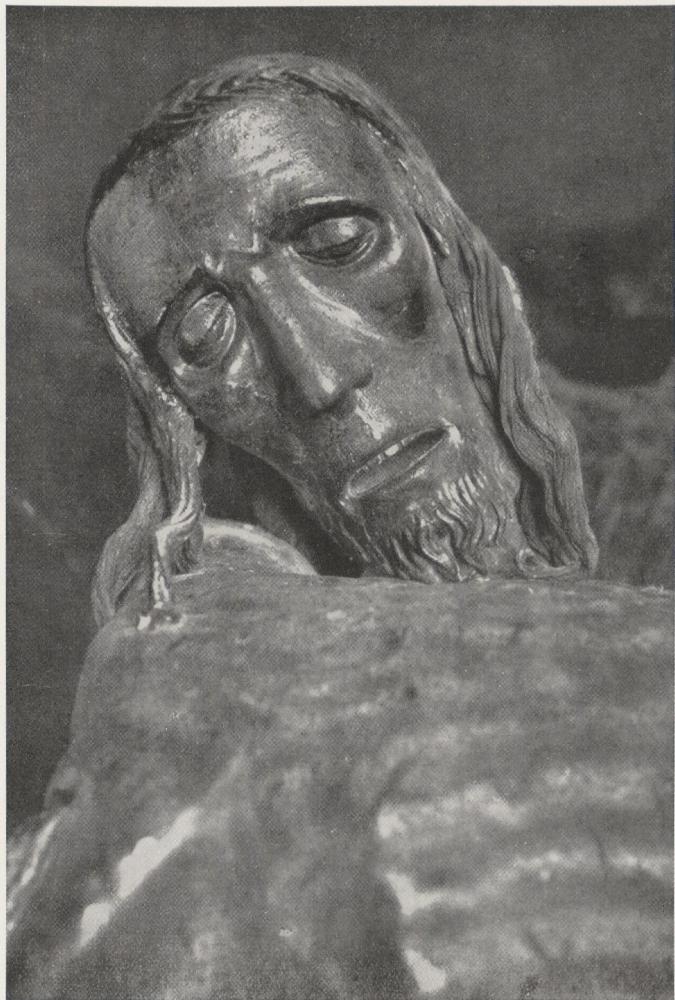


Fig. 167/168. Oristano, S. Francesco. Visto di fianco e particolare della testa

ventuali attribuito ad un artista locale della fine del '300<sup>198</sup> e dal Branca alla scuola renana intorno al 1350<sup>199</sup>. Ora, si ponga la testa del crocifisso di Oristano (fig. 168) accanto a quella del Cristo di S. Maria in Campidoglio (fig. 107) e di Perpignano (fig. 161), e subito balza evidente agli occhi di ognuno quanto essa sia più affine all'intaglio spagnolo che non a quello renano: come nel crocifisso di Perpignano, la sagoma del cranio è costretta entro un modulo molto allungato, mentre i piani e i volumi facciali (cfr. il naso lungo e diritto e il massiccio rialzo degli zigomi) si congiungono con una sodezza geometrizzante che abbiamo riconosciuta caratteristica per l'intaglio spagnolo; sodezza ferma e serrata di piani e volumi che fa maggiormente risaltare, a Perpignano e a Oristano, il taglio crudele e netto dell'apertura della bocca dischiusa, più velato e smussato invece dai peli dei baffi e della barba nel Cristo renano. Visto di fianco (fig. 167) il crocifisso di Oristano fende l'aria col mordente della sua sagoma acutissima la cui energia latente sembra condensarsi nell'appuntita accentuatissima sporgenza delle ginocchia, derivata non dai crocifissi renani che hanno generalmente le gambe ripiegate ad un angolo assai meno acuto ma da quelli italo-renani in Italia. Anche per un altro

<sup>198</sup> P. L. Manconi, Min. conv., Un antico simulacro cristiano: Il «Crocifisso di Niccodemo» ad Oristano, in *L'Illustrazione Vaticana*, IV (1933), p. 805.

<sup>199</sup> R. Branca, op. cit. nella nota 165. Debbo alla cortesia del prof. Branca le illustrazioni qui riprodotte del crocifisso di Oristano.

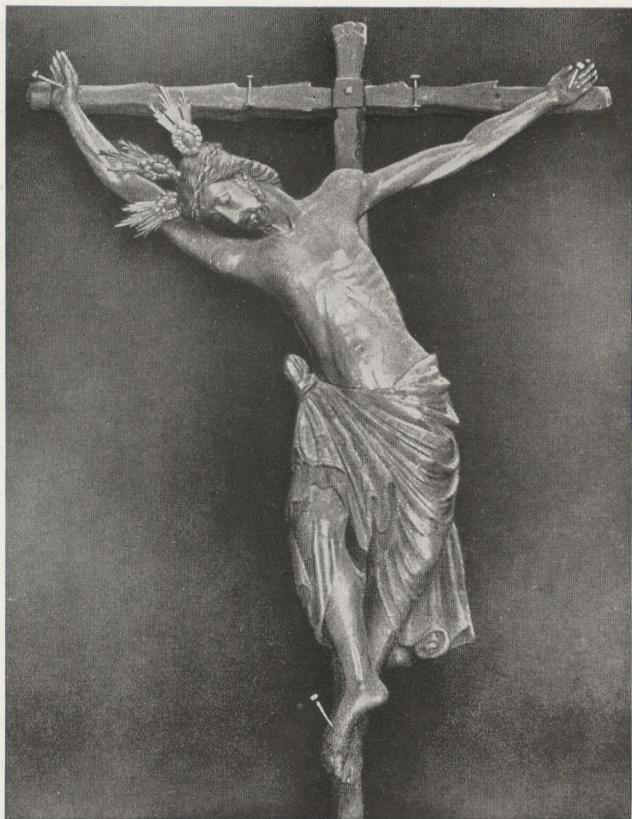


Fig. 169. Sanlucar la Major (Siviglia). Fine del sec. XIII

so spiccatamente spagnolo d'un decorativismo esuberante che si esprime nel perizoma di questo crocifisso spagnolo e a cui ho già avuto occasione di accennare parlando dei crocifissi dugenteschi spagnoli o spagnolegianti di Moissac e di Andria. Va inoltre rilevato la molto simile modellazione dei piedi, dalla pianta carnosa, nei crocifissi di Oristano (fig. 167) e di Sanlucar la Major, come pure il fatto che lo stretto appoggiarsi all'omero e all'inizio del braccio destro della testa inclinata del Cristo di Oristano trova il suo più preciso riscontro nuovamente nel crocifisso di Sanlucar la Major. Per tutte queste ragioni ritengo il crocifisso di Oristano eseguito verso il 1320-30 da un artefice spagnolo, probabilmente catalano, sotto l'azione del tipo doloroso renano. L'ipotesi che l'autore ne possa essere stato eventualmente un sardo è da escludere nel modo più deciso, data l'impossibilità di circoscrivere il carattere veramente sardo delle scarsissime sculture di quest'epoca in Sardegna, le quali recano un'impronta stilistica incerta e amorfa, come il crocifisso acquistato recentemente per il museo Sanna di Sassari che il Levi assegna dubitativamente al secolo XIII, mentre è con ogni probabilità da considerare un'opera locale rozza e ritardataria della seconda metà del sec. XIV<sup>201</sup>.

All'artefice del crocifisso di Oristano sono tentato di assegnare anche quello presso l'ingresso laterale di S. Maria Novella a Firenze (fig. 170), tante e tali sono le reciproche rispondenze delle due sculture: similissima la testa (fig. 171) incorniciata da sottili ciocche intrecciate, coi corti capelli sul capo e i peli della barba rapidamente accennati, la modellazione del torace dal distacco pro-

particolare il simulacro di Oristano s'avvicina di più al crocifisso spagnolo di Perpignano che non a quello renano di S. Maria in Campidoglio, cioè per la larga zona d'intervallo che divide nei due primi intagli il costato dal bacino (fig. 159 e 167) e che appare invece più corta nel crocifisso renano (fig. 212). A Perpignano il gusto di stilizzazione implacabile ha indotto l'artefice a sottolineare con tale violenta esagerazione quest'improvviso profondo restringersi del corpo alla vita da conferirgli quasi l'aspetto d'una vespa. Corrisponde pure alla serrata coerenza formale propria delle migliori opere d'arte spagnole il parallelismo insistente delle pieghe del perizoma del crocifisso di Oristano alle quali l'intagliatore ha impresso un ossessionante movimento rotatorio, non molto dissimile dell'incisivo, rapido susseguirsi degli acuti dorsi di pieghe nell'ampio perizoma che avvolge le gambe del Cristo nella parrocchiale di Sanlucar la Major presso Siviglia (fig. 169) attribuito dal Weise giustamente alla fine del secolo XIII<sup>200</sup>. Si noti, incidentalmente, il sen-

<sup>200</sup> G. Weise, op. e vol. citt., pp. 30-31, tav. 77.

<sup>201</sup> L. Levi, Restauri ed acquisti della R. Soprintendenza in Sardegna, in Boll. d'Arte, XXX (1936-37), pp. 280-81. - Chiamare questo crocifisso, che è una povera cosa d'uno stile ibrido e titubante, «magnifico», come fa il Levi, è evidentemente fuori luogo.



Fig. 170/171. Firenze, S. Maria Novella. Circa 1330-1340

nunciato tra costato e bacino, gli acuti dorsi rilevati dalle pieghe del perizoma, l'atteggiamento delle gambe, la fattura dei piedi coll'alluce violentemente distorto dalle altre dita, l'indicazione della compatta massa del sangue che esce dalle ferite del costato. La violenza drammatica del crocifisso di Oristano si è lievemente attutito nell'intaglio fiorentino, quest'ultimo sicuramente posteriore e forse scolpito nel 1330-40.

Ancora più tardi, nel 1340-50 circa, è da porre lo stupendo crocifisso nell'ultima cappella di destra nel braccio destro del transetto della chiesa di S. Domenico a Siena, dalla policromia molto chiara che è forse quella originale (fig. 172). Il Cristo di S. Maria Novella richiamano nell'intaglio senese la pronunciata sporgenza in avanti delle gambe (ciò non risulta dall'illustrazione), col ginocchio destro che sorpassa quello sinistro, il cadere analogo delle pieghe del panno e il modo come questo avvolge i femori e le ginocchia, i piedi lunghi sovrapposti nell'identica maniera dal tallone del piede destro messo entro il collo di quello sinistro, e dalle dita contratte. Ma l'impeto doloroso del crocifisso fiorentino si è maggiormente raddolcito nel Cristo senese; l'acutezza angolosa espressa nell'anatomia, negli atteggiamenti, nel drappeggiare del perizoma del primo si è slargato nell'intaglio di S. Domenico a Siena in forme più armoniose e calme; e ritengo non improbabile che l'autore ne sia stato un italiano<sup>202</sup>.

<sup>202</sup> C. T. Müller, op. cit., pp. 45, e 124, nota 8, sembra invece ritenere il crocifisso di S. Domenico a Siena opera tedesca della «Frühzeit des Jahrhunderts». Erroneamente poi egli lo crede collocato nella cappella dei Tedeschi – che è la seconda a destra della maggiore – ricca di sepolcri di tedeschi, specialmente studenti all'Università, di cui nessuno però anteriore al sec. XVI.



Fig. 172. Siena, S. Domenico. Circa 1340-1350



Fig. 173. Montepulciano, S. Agnese. Circa 1350-1370

Ai crocifissi di S. Maria Novella a Firenze e di S. Domenico a Siena si ricollega in modo più lato il bel crocifisso nella chiesa di S. Agnese a Montepulciano (primo altare a sinistra), inferiore a grandezza naturale, d'un'intonazione coloristica chiara analoga a quella del Cristo di S. Domenico a Siena (fig. 173). Di quei due intagli l'autore del crocifisso di Montepulciano riecheggia con qualche variazione la disposizione del perizoma e l'atteggiamento delle gambe; ed appaiono uniti questi tre crocifissi anche dal serpeggiare lucente del bordo aureo del perizoma. Ma altri elementi stilistici tradiscono nell'intagliatore di Montepulciano un'educazione artistica diversa. I fermi piani facciali incorniciati da corti ricci stilizzati, la plasticità raccolta e fusa della capigliatura, non sparsa in ciocche disordinate e inquiete come nei crocifissi di Firenze, di Siena, di Oristano, le fattezze del volto, il largo gesto delle braccia robuste gonfie per lo sforzo di sorreggere il corpo pesante, l'accentuato contrasto tra la cassa toracica dilatata e l'addome contratto in una densa sporgenze sferica, l'adagiarsi tra i femori d'un lembo del perizoma spezzato in acute pieghe triangolari, — queste particolarità formali rivelano la conoscenza di esemplari affini al crocifisso vestfalico di S. Giovanni Nuovo a Venezia (fig. 126). Inutile dire che la scultura di Montepulciano, eseguita da un artista tedesco, è cronologicamente da collocarsi non solo dopo quella veneziana, il che è fuori discussione, ma anche dopo gli intagli di Firenze e di Siena. Le braccia nervose, le gambe sottili dal malleolo rilevato, i lunghi e stretti piedi magri dai quali è scomparsa la contrazione spasmodica

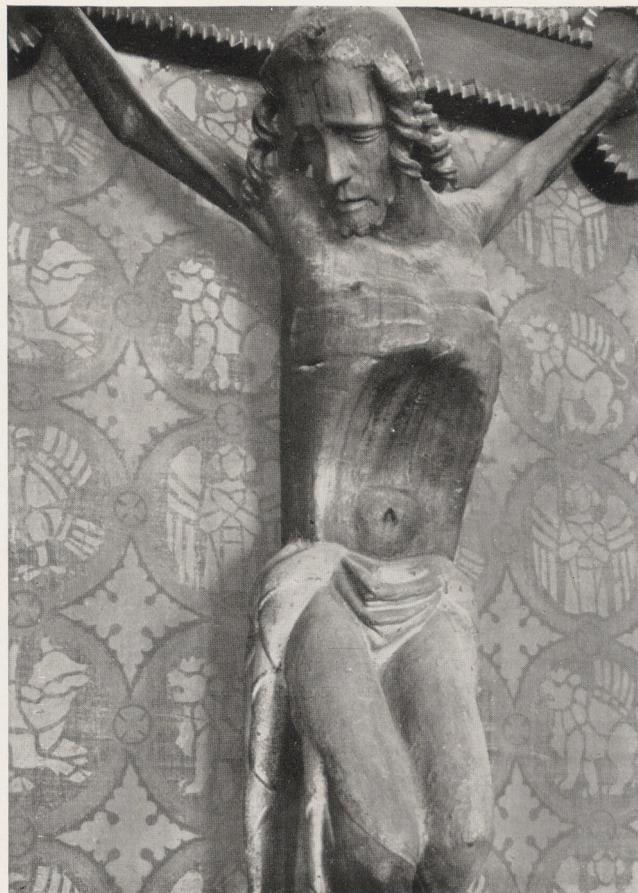


Fig. 174/175. Bolzano, S. Nicolò. Circa 1330-1350

delle dita sono definiti con una varietà attenta di notazioni anatomiche piena di sfumatura da cui non va disgiunta una certa ricerca di eleganza nelle proporzioni, che richiedono la datazione nella seconda metà del sec. XIV e, più precisamente, nel ventennio 1350-70.

Cogli intagli or ora trattati è unito in vario modo il crocifisso nell'antica parrocchiale di S. Nicolò a Bolzano (figg. 174 e 175), il quale ricorda il crocifisso di S. Maria Novella (fig. 170) per la pressoché identica posizione delle gambe e dei piedi lunghissimi e contratti, per il simile disporsi del perizoma tra le gambe e la croce, solo che a Bolzano il panno è trattato con una schematica povertà di pieghe che sa di ripiego, così come la riduzione dell'addome ad una vasta cavità interrotta dalla sporgenza a calotta dell'ombelico più che uno schietto potere di stilizzazione sintetica tradisce l'impoverimento di quel complesso formale che distingue il crocifisso gotico doloroso creato nelle regioni vestfalice e renane. Come nel crocifisso di S. Giovanni Nuovo a Venezia (fig. 126), il perizoma s'incolla liscio sui femori, mentre l'affinata struttura del volto, dalla corta barba a ricci e la fronte spaziosa, rassomiglia, più che al Cristo veneziano, soprattutto alla testa del Cristo di Montepulciano. Ritengo il ventennio 1330-50 come il periodo d'esecuzione più probabile del crocifisso bolzanese<sup>203</sup>.

In Toscana non è il solo crocifisso in S. Agnese a Montepulciano a testimoniare dell'attività di intagliatori tedeschi intenti a ripetere in questa regione anche nella seconda metà del sec. XIV il tipo renano con più o meno sensibili varianti. Ad esempio, nella chiesetta di S. Pietro a San

<sup>203</sup> Sul crocifisso di Bolzano, vedi C. T. Müller (op. cit., p. 44), che lo data verso il 1350. - Le due fotografie qui riprodotte del crocifisso di Bolzano mi furono gentilmente fornite da C. T. Müller.



Fig. 176. San Gimignano, S. Pietro. Circa 1350-1375



Fig. 177. Cortona, S. Margherita. Circa 1370-1390

Gimignano vi è sopra l'altare di sinistra un crocifisso di grandezza circa al naturale, completamente impiastricciato di una sgargiante policromia moderna, il quale appartiene con ogni verosimiglianza al terzo quarto del sec. XIV (fig. 176). Certe superficiali affinità con crocifissi della fine del sec. XIII, come quello di Ankum nel museo diocesano di Osnabrück (fig. 103), potrebbero a prima vista far dubitare della data da me proposta. Ma un attento paragone dei due intagli mette subito in evidenza come la fermezza raccolta e salda del crocifisso di Ankum si sia mutato nell'intaglio di San Gimignano in un'analitica ed elegante descrizione dell'anatomia del corpo, alla quale è conforme il vacuo giuoco di ghirigori e avvolgimenti tubolari del drappo che cinge i fianchi.

Anche più tardo, all'incirca del 1370-90, è l'affine crocifisso nella chiesa di S. Margherita a Cortona (fig. 177), forse scolpito dallo stesso artefice dati i molti punti di contatto, anche di particolari, tra i due intagli (cfr. la forma stretta dei piedi, il giuoco calligrafico dei lembi del perizoma pendente ai due lati, la massa molle dell'addome lievemente sporgente tra le due ossa del bacino, il torace allungato, la conformazione a pera della testa coi capelli corti e ondulati, i due tendini rilevati dell'avambraccio). Nel crocifisso di Cortona la struttura dei femori discosti è già definito con una chiarezza di modellato che rammenta il crocifisso di San Giorgio a Colonia (fig. 144); ma il realismo di questo si è alquanto mitigato nel Cristo cortonese sotto l'influsso dell'atmosfera artistica meridionale. Sia nell'immagine di S. Margherita a Cortona che in quella di S. Pietro a San Gimignano si noti lo sporgere dell'osso dello sterno: sigla del crocifisso gotico renano.

Del 1350-1360 circa è il crocifisso, detto di Castelvecchio, nel santuario omonimo a San Miniato al Tedesco (fig. 178) (alto m. 0,76) che una tradizione locale afferma fosse misteriosamente portato

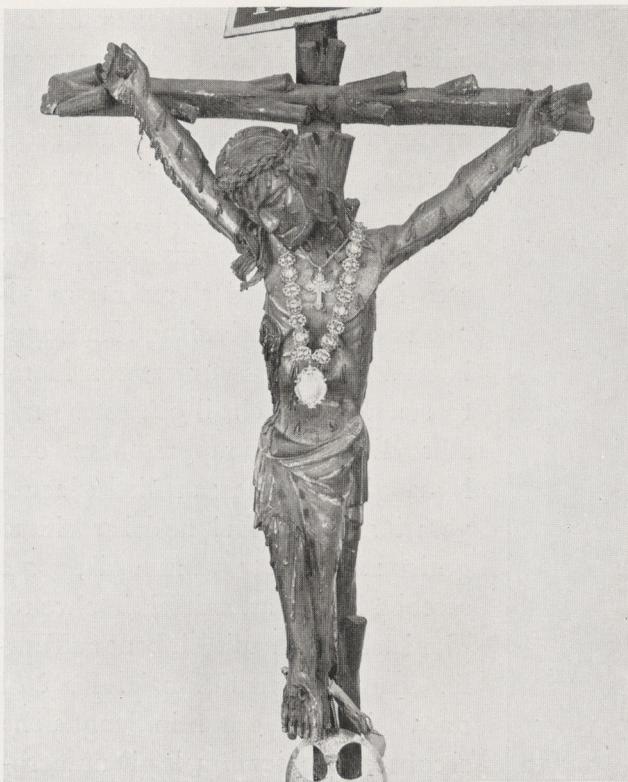


Fig. 178. San Miniato al Tedesco. Circa 1350-1360

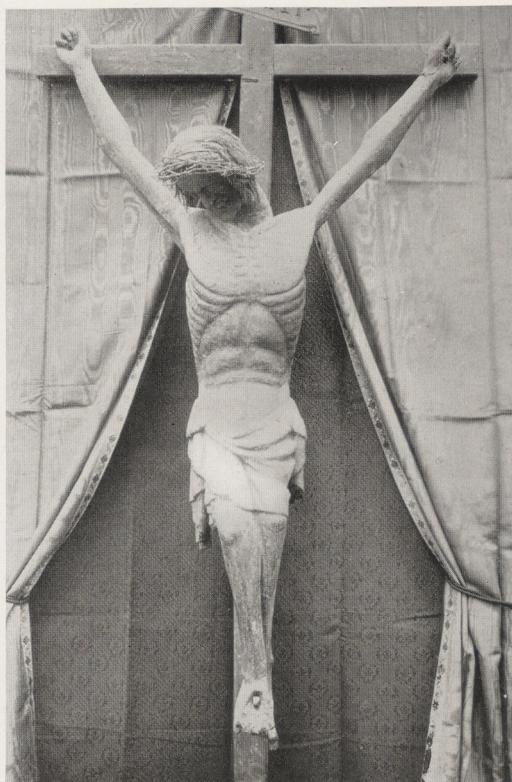


Fig. 179. Certaldo, S. Andrea. Circa 1340-1350

in S. Miniato nel maggio del 1249, quando molti fiorentini, dopo la resa del Castello di Capraia, si trovarono prigionieri di Federigo II nella rocca sveva<sup>204</sup>. Questa stentata fatica richiama alla mente il crocifisso (fig. 146) nel Landesmuseum di Kassel (cfr. specialmente la testa e il perizoma). Ma tutto vi si è appesantito; e la tensione nervosa e secca dell'intaglio di Kassel si è afflosciata in quello di San Miniato in carni molli, inconsistenti, che lo scultore con zelo pietistico ha cosparso di innumerevoli gocce e rivoli di sangue.

Lievemente anteriore (circa 1340-1350) è il crocifisso nella chiesa di S. Andrea a Certaldo, di grandezza un poco inferiore al vero (fig. 179). Affine sotto diversi aspetti al crocifisso di S. Miniato al Tedesco (vedi la posizione delle gambe penzoloni messe una sopra l'altra; il pieghegiare del perizoma; i lineamenti del volto), ne condivide pure lo scarso potere d'arte, e sarà stato scolpito al pari della scultura di S. Miniato da un mediocre intagliatore tedesco girovago.

L'aspetto formale di quasi tutti i crocifissi di cui abbiamo trattato finora è determinato dal tipo del crocifisso doloroso sorto intorno al 1300 sul Reno a Colonia; tipo che a sua volta è il risultato di precedenti affini tentativi svoltisi sullo scorciò del sec. XIII un po' ovunque in Europa, ma in ispecial modo in Vestfalia e nell'Italia centrale. Anche questi ultimi sembra fossero scolpiti per il precipuo impulso di artefici tedeschi, colla collaborazione però o comunque sotto l'azione di fattori italiani che diedero alcune forme particolari a tali crocifissi italo-tedeschi (come, ad esempio, le proporzioni massiccie del corpo, le ginocchia fortemente sporgenti, ecc.). Queste particolarità permisero durante tutto il corso del Trecento nei crocifissi italo-tedeschi in Italia; e del tessuto formale di essi si valsero negli ultimi decenni del sec. XIII e nella prima metà del XIV alcuni intagliatori

<sup>204</sup> La fotografia del crocifisso di S. Miniato e le notizie «storiche» relative debbo, pel tramite del dott. Filippo Rossi, direttore del Bargello, alla cortesia del Canonico dott. Francesco M. Galli, Ispettore onorario dei Monumenti.



Fig. 180. Straßburg, Cattedrale. Circa 1280

penetrò anche in direzione Est attraverso la Slesia, l'Austria e la Cecoslovacchia fino in Polonia. Ma in questo percorso dell'Occidente verso l'Oriente attraverso l'Europa centrale, il crocifisso renano si colorisce qua e là di nuovi apporti formali che non avevamo ancora avvertiti negli esemplari italo-tedeschi e italo-tedesco-spagnoli: alle caratteristiche dell'esemplare renano-colognese si mescolano elementi provenienti da un altro tipo di crocifisso gotico tedesco rappresentato dal crocifisso in pietra che sormonta il portale occidentale centrale della cattedrale di Strasburgo (1280 circa) ed appartenente quindi ad un complesso scultoreo che esercitò, nei riguardi stilistici e iconografici, una vasta influenza sulla scultura tedesca del Trecento (fig. 180). L'azione del crocifisso strasburghese ebbe però una funzione solo collaterale a quella centrale e precipua del crocifisso colognese-renano e ciò spiega perché potè passare finora inosservata dagli studiosi. Tuttavia, per quanto secondaria fosse stata l'importanza del crocifisso strasburghese per lo sviluppo del crocifisso gotico doloroso, esso non va trascurato perché illumina di nuova luce gli accenti insoliti di alcuni esemplari del crocifisso doloroso trecentesco.

Già alla fine del sec. XIII comincia ad affermarsi l'azione irradiante dal crocifisso di Strasburgo. Nella chiesa di Gehrden in Vestfalia vi è un magnifico crocifisso in legno (fig. 181) che già il Witte aveva giustamente attribuito, assieme agli altri crocifissi vestfalici di Ankum, Lage, Coesfeld e Haltern, alla fine del sec. XIII<sup>205</sup>. Le affinità tra il crocifisso di Gehrden e quelli vestfalici sono così palesi che appare quasi superfluo enumerarle partitamente; esse sono soprattutto evidenti

<sup>205</sup> F. Witte, art. cit. nella nota 15.

spagnoli per trarne un genere di crocifisso gotico doloroso che espresse colla massima intensità l'ideale di vemente, sovrumana espressione di sofferenza, forse mai più raggiunta in seguito dall'arte cristiana, se si prescinde da alcuni crocifissi scolpiti da artisti appartenenti al recente movimento dell'espressionismo. La singolarità del fenomeno ora considerato sta nel fatto che il più esteso numero di opere che rappresentano colla maggior schiettezza stilistica la preparazione e la diffusione del crocifisso gotico renano si trova non già, come sarebbe logico attendersi, in altre regioni della Germania, sibbene nell'Italia centrale e meridionale. Ed è di nuovo in Italia e non in Spagna che si conservano, sembra, le più numerose variazioni spagnole del tipo renano.

Il tipo del crocifisso gotico renano si diffuse, naturalmente, non solo verso il Sud, in Italia e in Spagna; esso

col crocifisso di Lage (fig. 105) con cui l'intaglio di Gehrden ha in comune la robustezza del modellato e particolari quali la forma della testa, le fattezze del volto, l'identica corona fatta di una sola grossa corda attorcigliata, le clavicole fortemente rilevate alla base del collo. Al crocifisso di Ankum (fig. 103) s'accosta per l'analogo modo, deciso e solido, di definire in semplici e chiari rilievi le pieghe del perizoma, di scolpire con larghezza di piani le gambe muscolose dallo stinco duramente risaltante. La morbida depressione dell'addome, animata dal cerchietto dell'ombelico e da alcune grinze della pelle debolmente accennate al di sopra di questo, si rivede molto simile nel crocifisso di Haltern (fig. 109). Ma ciò che distacca il crocifisso di Gehrden dagli altri consimili intagli vestfalici è il senso di pesantezza materiale col quale pende questo greve corpo dal legno del martirio, dalle braccia molto abbassate quasi a forma di semicerchio cui si contrappone in efficacissimo contrasto il semicerchio delle brevi braccia ricurve della croce. Questa forma della croce è pure diversa dalla solita forma ad epsilon che abbiamo finora vista nei crocifissi tedeschi e italo-tedeschi (ad eccezione, ad esempio, del crocifisso di Wessobrunn [cfr. pag. 157] che possiede qualche lieve analogia, nella sagoma lievemente ricurva delle braccia superiori della croce, coll'intaglio di Gehrden); e che trova il suo più preciso riscontro nella miniatura del messale di Berthold a Holkham Hall della metà del sec. XIII (cfr. pag. 155).

Si noti poi come l'artefice del crocifisso di Gehrden, onde maggiormente sottolineare le proporzioni compresse e atticciate del corpo, abbia avvicinato l'arcata epigastrica al bordo superiore del perizoma, riducendo così notevolmente l'estensione della massa addominale, laddove negli altri crocifissi vestfalici, renani e italo-tedeschi l'addome possiede, conformemente alle proporzioni più slanciate del corpo, una estensione in lunghezza nettamente maggiore. Orbene, se si confronta il crocifisso di Gehrden con quello di Strasburgo, è innegabile che entrambi le opere sono caratterizzate da una simile struttura tarchiata e morbida carnosità di modellato, specie nell'addome breve e nelle braccia. Certo, quell'ideale di un'umanità serena e equilibrata che il crocifisso di Strasburgo palesemente deve all'arte francese dugentesco è stato nell'intaglio di Gehrden fortemente scosso dalla nuova tendenza gotica verso espressioni di un'intensa vita interiore. Mentre però questa nuova tendenza riuscì ben presto a distruggere nella maggior parte dei crocifissi gotici finora considerati gli ultimi residui dugenteschi di compostezza fisica e psichica, nel crocifisso di Gehrden l'azione della scultura strasburghese ha frenato il processo di feroce scarnificazione che altrove dovette rapidamente condurre alla terrificante immagine di S. Maria in Campidoglio a Colonia e del «Dévot Christ» di Perpignano. E' sintomatico del resto che tale



Fig. 181. Gehrden. Circa 1280-1300



Fig. 182. Caldern. Circa 1300-1310



Fig. 183. Rottweil. Circa 1340

azione moderatrice viene esercitata non dai crocifissi dugenteschi classicheggianti, ma da un'opera qual'è il crocifisso di Strasburgo che sta a cavallo tra due epoche e in cui di conseguenza si esprime, come pure nelle altre coeve sculture del mirabile duomo, la dualità di questa situazione ambigua, combattuta tra tendenze di corposità plastica e serena e altre di tormentate astrazioni lineari<sup>206</sup>. Il crocifisso di Gehrden, per le sue strette concordanze coi crocifissi di Ankum e di Lage, potrà essere collocato nel 1280-1300.

Chiarissimo è l'influsso strasburghese nel crocifisso della parrocchiale di Caldern nell'Assia<sup>207</sup>, del primo decennio del sec. XIV (fig. 182), privo di qualunque contatto col tipo renano doloroso. Il corpo corto, il torace largo nel quale si disegna debolmente l'arcata epigastrica, il piegheggiate leggero del perizoma, l'acconciatura tanto «francesizzante» dei capelli e della barba rivelano ad evidenza lo stretto contatto col crocifisso strasburghese la cui pienezza carnosa ha naturalmente subito nell'intaglio di Caldern, d'un ventennio forse posteriore, una trasformazione verso un linearismo più duro e incisivo. Il drappo scende nell'intaglio di Caldern simmetricamente sulle ginocchia; particolare desunto dalla tradizione romanica e che vediamo, ad esempio, anche nei crocifissi vestfalici di Coesfeld e di Haltern.

Nella Germania meridionale un tardo esemplare di crocifisso che perpetua l'ideale di corposità piena dugentesca propria di quello di Strasburgo è dato dal Cristo nell'atrio della torre campanaria die Rottweil (fig. 183) (1340 circa).

<sup>206</sup> Sul duomo di Strasburgo vedi, soprattutto O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters*, Frankfurt a. M. 1924, voll. 2; R. Hamann e H. Weigert, *Das Straßburger Münster und seine Bildwerke*, Berlin 1928.

<sup>207</sup> F. Küh, *Der Kruzifixus von Caldern*, in *Hessenkunst*, 1918, p. 27 segg. (non mi è stato possibile consultare questa rivista); R. Hamann e R. W. Kästner, *Die Elisabethkirche zu Marburg*, II, Marburg a. d. L. 1928, p. 162; *Zeitschr. f. bild. Kunst*, LXII (1928-29), p. 54.

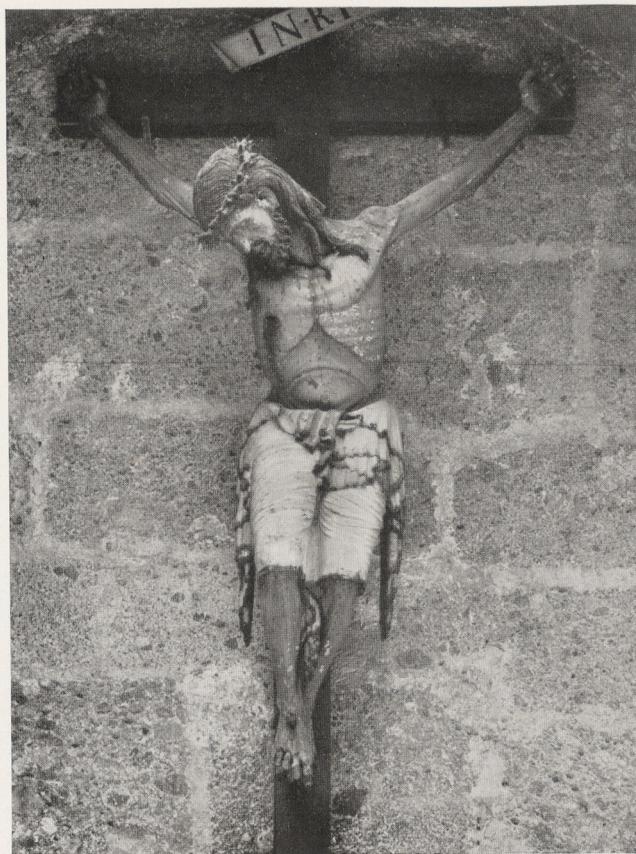


Fig. 184. Salzburg, Nonnberg. Circa 1300-1320



Fig. 185. Friesach, Dominikanerkirche. Circa 1300-1320

Al tipo strasburghese-vestfalico del crocifisso di Gehrden si ricollegano i due importanti crocifissi austriaci nel convento di Nonnberg (fig. 184) a Salisburgo e nella chiesa dei domenicani di Friesach in Carinzia (fig. 185), entrambi scolpiti nel primo ventennio del secolo XIV probabilmente dallo stesso scultore, ciò che non potrebbe stupire riflettendo che la città di Friesach apparteneva allora all'arcivescovado di Salisburgo. Come a Gehrden, le forme del corpo, piegato leggermente verso destra, sono bloccate e tozze, il ventre corto e carnoso dalle grinze della pelle nettamente segnate verso il bacino; l'arcata epigastrica è interrotta nel mezzo da un angolo marcato, esattamente come nel crocifisso di Strasburgo. Al crocifisso di Caldern, strettamente dipendente da Strasburgo, richiama il modo di far scendere sulle ginocchia parallelamente il drappo del perizoma; e le fitte pieghe trasversali di questo nei due crocifissi austriaci non sono in fondo altro che uno smiuzzamento delle larghe e decise pieghe trasversali del crocifisso strasburghese. Del crocifisso di Gehrden i due intagli austriaci ripetono anche il pesante pendere del corpo dalla croce; e la croce di Friesach (quella di Salisburgo è moderna), tozza, colle braccia superiori corte e ricurve, si attiene alla sagoma del crocifisso vestfalico. Questa forma della croce godette particolare favore nell'arte austriaca del Trecento, dove la troviamo spesso riprodotta, specie nella miniatura<sup>208</sup> e nelle vetrate<sup>209</sup>. La data più tarda dei crocifissi austriaci nei confronti di quello di Gehrden è

<sup>208</sup> H. Jerschel, *Die ober- und niederösterreichische Buchmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, in *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. in Wien*, VI (1932), pp. 11, 15, 22, 25. — Lo Jerschel (p. 12, nota 3) crede erroneamente che la forma ad  $\delta$  della croce nel manoscritto di St. Florian appare qui per la prima volta; errore già rilevato da H. Swarzenski, in *Zeitschr. f. Kunstgesch.*, II, 1933, p. 310.

<sup>209</sup> F. Kieslinger, *Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450*, Zürich-Leipzig-Wien s. a., tavv. 19, 42, 51.



Fig. 186. Breslau, Diözesanmuseum. Circa 1330-1350

Assai presto però la corrente strasburghese dovette incontrarsi con quella ben più vasta e potente irradiante dal Reno, o meglio, da Colonia, dando origine ad una serie di intagli nei quali si fondono in varia misura elementi propri dei due tipi di crocifissi. Caratteristici esempi di questa mescolanza sono i due crocifissi slesiani di Breslavia, uno nel Museo Diocesano, proveniente dalla chiesa del Corpus Christi, l'altro nella chiesa di S. Barbara. Al tipo strasburghese-vestfalico (vedi il crocifisso di Gehrden e, soprattutto, quello di Friesach) l'intaglio del Museo diocesano di Breslavia (fig. 186) si ricongiunge in primo luogo per il pesante piegarsi verso un lato e in avanti del torso e della testa, per l'acuto angolo d'incontro del costato (il crocifisso renano mostra invece quasi sempre un più o meno accentuato prolungamento dello sterno), per il drappeggio del perizoma il cui bordo inferiore copre entrambe le ginocchia, mentre l'ammasso delle pieghe tra i femori non è altro che un ulteriore sviluppo del rispondente partito di pieghe nel crocifisso di Friesach. L'azione del tipo renano, per contro, si manifesta nell'alleggerimento e

<sup>210</sup> Österreichische Kunstopographie, H. Tietze, Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg, Wien 1911, pp. 127-129 (prima metà del sec. XIV); Die Kunstdenkmäler Kärntens, a cura di K. Ginhart, VI, 1, K. Ginhart, Die Kunstdenkmäler des pol. Bezirkes St. Veit, Gerichtsbez. Gurk und Friesach, Klagenfurt 1930, pp. 684-85 (intorno al 1300); D. Frey e K. Ginhart, Die Kunstdenkmäler in Kärnten, Salzburg, ecc., Wien 1933, p. 17 (crocifisso di Friesach: intorno al 1300), p. 153 (crocifisso di Salisburgo: XIV secolo); F. Kieslinger, in Belvedere, III (1923), p. 186 (intorno al 1300); id., Die mittelalterliche Plastik in Österreich, Wien u. Leipzig 1926, p. 126 (crocifisso di Salisburgo: prima metà del sec. XIV), p. 134 (crocifisso di Friesach: circa il 1340). K. Ginhart (Gotische Bildwerke in Kärnten, in Belvedere, VIII, 1925, p. 94, nota 4) annunciò di voler trattare del crocifisso di Friesach in un articolo su crocifissi gotici in Carinzia; articolo, il quale, ch'io sappia, non è più uscito.

<sup>211</sup> D. Frey, art. cit., pp. 14-15. Egli considera la datazione dei due crocifissi austriaci intorno al 1300 «reichlich früh».

indicata, tra altro, dall'andamento più inquieto e esuberante del perizoma e dall'impronta anatomica più «naturalistica» (si veda, ad esempio, il diverso modo di innestare il braccio sulla spalla; braccio e spalla collegati nei due crocifissi austriaci da robusti muscoli pettorali sotto i quali, per l'azione del peso del corpo, sporge violentemente l'osso del braccio; queste notazioni naturalistiche sono invece del tutto assenti nel calmo congiungersi del braccio colla spalla nel Cristo di Gehrden). E' importante rilevare che nei crocifissi di Salisburgo e di Friesach manca ancora qualunque influsso del crocifisso gotico renano.

Dei due crocifissi di Salisburgo e di Friesach, ricordati sempre solo fugacemente dagli studiosi austriaci<sup>210</sup>, ha parlato di recente più a lungo il Frey, fraintendone però il significato formale, poiché li connette erroneamente coi crocifissi trecenteschi renani e vede in essi l'esplicarsi di tentativi stilistici originali (forme bloccate; drappeggiare del perizoma; ecc.) che sono invece derivati, come ho cercato di dimostrare, dal tipo vestfalico-strasburghese della fine del sec. XIII<sup>211</sup>.

allungamento del corpo (cfr. il crocifisso di S. Maria in Campidoglio) che controbatttono la tendenza «comprimente» strasburghese-vestfalica; e l'addome, corto e carnoso nei crocifissi di Strasburgo, die Gehrden, di Friesach, di Salisburgo, si adagia nel crocifisso breslaviano tra il costato e il bacino entro un'incassatura allungata, affine a quella dei crocifissi renani. Ma dove il rapporto coi crocifissi renani della prima metà del sec. XIV si fa evidentissimo, è nella testa (fig. 187), ancora memore della tradizione romanica, dai piani facciali vigorosamente stilizzati, dai capelli riuniti in lisce bande ondulate. Particolarmente vicino essa appare alla testa del crocifisso di S. Severino (fig. 134) che ha il medesimo calligrafico e fluido trattamento dei peli della barba, la medesima espressione della bocca socchiusa; e la sottile caratteristica linea dell'orlo lievemente curvo delle palpebre chiuse ricorda i crocifissi di S. Maria in Campidoglio e della Allerheiligenkapelle. D'altro can-

to, il soverchio insistere su accessori pietistici come il sangue, il trito ammassarsi in molteplici pieghe del panno del perizoma, un lieve infiacchirsi del rigore stilistico che distingue i crocifissi renani della prima metà del sec. XIV, contrastano coi caratteri di sintetismo romanico del volto. Forse il ventennio 1330-1350 potrà indicare all'incirca il periodo d'esecuzione di questo crocifisso.

Affine e press' a poco contemporaneo è il crocifisso nella chiesa di S. Barbara a Breslavia (fig. 188), più slanciato di proporzioni, più convenzionale e pacato nella modellazione, ciò che farebbe pensare ad una data lievemente posteriore a quella del museo diocesano, forse 1340-60; del resto anche nell'intaglio di S. Barbara il saldo raccoglimento formale della struttura del volto si riattacca ancora abbastanza decisamente alla scultura romanica. La corona, fatta di una grossa fune attorcigliata, tanto simile a quella del Cristo di Gehrden e assai differente invece dalle corone dei crocifissi gotice renani, il pieghegiare del perizoma analogo a quello del crocifisso di Caldern denotano il preponderante influsso del crocifisso strasburghese-vestfalico.

Il crocifisso della chiesa del Corpus Christi, oggi nel Museo diocesano, fu dal Wiese dapprima collocato intorno al 1400 ed assegnato al cosiddetto maestro della cappella Dumlose<sup>212</sup>, poi suc-



Fig. 187. Breslau, Diözesanmuseum. Particolare della testa

<sup>212</sup> E. Wiese, Ein Mystiker-Kruzifixus in Breslau, in *Der Cicerone*, XIV (1922), p. 32-35.

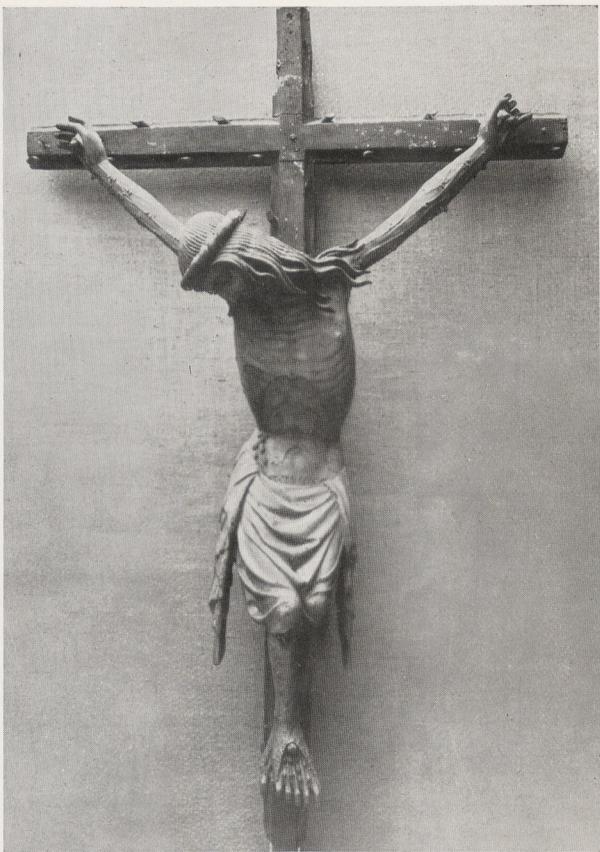


Fig. 188. Breslau, St. Barbarakirche. Circa 1340-1360

di S. Barbara (cfr., tra altro, il prolungamento dello sterno, ancora mancante in quello del museo diocesano). Questo errore di prospettiva induce il Frey a voler ricostruire inesistenti influssi della scultura della Germania meridionale nei due intagli slesiani; ché la disposizione simmetrica del perizoma di questi non deriva – come crede il Frey – dal Cristo nella cripta del Neumünster di Würzburg (fig. 108), da cui li separa un abisso, ma da crocifissi affini a quello di Caldern.

La fusione di elementi propri del crocifisso renano e di quello strasburghese si palesa anche nell'enorme crocifisso (misura colla croce m. 4,87 per 3,50 e pesa circa 180 chilogrammi) nella chiesa di S. Domenico a Chioggia presso Venezia, veneratissimo dal popolo (fig. 189). L'immagine sarebbe stata secondo la tradizione scolpita da Nicodemo, poi trasportata da Gerusalemme a Iesi nelle Marche, dove avrebbe parlato a S. Pietro Martire. Nel 1479 un frate domenicano, spinto da esagerato ardore di devozione, l'avrebbe rubato agli Iesini, trasportandolo ad Ancona onde caricarla su una nave diretta a Venezia. Ma una burrasca improvvisa capovolse l'imbarcazione e gettò a mare il Cristo che entrò galleggiando nel porto di Chioggia. Quivi fu accolto dai domenicani e riposto nella chiesa di S. Domenico. Tale il racconto desunto da un opuscolo del cav. Giovanni Annibaldi di Iesi, pubblicato nel 1886. Secondo un'iscrizione latina invece, posta ai piedi di un'antica riproduzione in rame del crocifisso, fu S. Pietro Martire stesso che esortò di

<sup>213</sup> E. Wiese e H. Braune, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Leipzig s. a., p. 18, N. 25.

<sup>214</sup> E. Wiese, *Schlesische Plastik*, Leipzig 1923, p. 84, tav. XLV.

<sup>215</sup> E. Wiese, op. e pag. citt. nella nota 213.

<sup>216</sup> F. Landsberger, in *Jahrb. f. Kunstw.*, 1924-25, p. 69.

<sup>217</sup> D. Frey, art. cit.

cessivamente considerato opera tarda dell'autore del crocifisso di S. Barbara<sup>213</sup> e cronologicamente definito »intorno al 1400 (piuttosto prima)«<sup>214</sup> e «verso il 1400, piuttosto sensibilmente prima»<sup>215</sup>. Ma già il Landsberger aveva opportunamente osservato che questo intaglio appartiene ad una fase stilistica anteriore per la modellazione schematica del corpo e il disegno lineare del volto<sup>216</sup>. Di recente il Frey riprese in esame il problema stilistico e cronologico dei due crocifissi di Breslavia<sup>217</sup>, ponendo il crocifisso del Museo diocesano nel quinto e sesto decennio del sec. XIV (che non differisce di molto dalla mia datazione) e quello della chiesa di S. Barbara poco dopo (il Wiese invece ritiene il crocifisso di S. Barbara anteriore a quello del museo diocesano). Ma sia il Frey che il Wiese insistono sui legami col gruppo renano, che sono per contro prevalentemente di generico contenuto espressivo, e non si accorgono che formalmente le due sculture slesiane vengono definite in primo luogo dalla corrente strasburghese, con solo secondari elementi veramente renani, più sensibili del resto nel crocifisso

trasferire l'intaglio in territorio veneziano. Sappiamo che il crocifisso fu portato in solenne processione nel 1745, 1762, 1814, 1901 e 1926<sup>218</sup>. Il dott. Moschini, direttore delle RR. Gallerie di Venezia ha attirato la mia attenzione su un passo del Ritratto di Venezia<sup>219</sup>, in cui si ricorda un crocifisso ligneo ritenuto del Dürer(!), già nella chiesa del Pianto a Venezia, alla quale esso fu donato, secondo una scritta, nel 1665 dai belgi «Vanaxes». Ora, siccome questo crocifisso non vi esiste più e, d'altra parte, vi sono nella chiesa di S. Domenico a Chioggia opere provenienti dalla chiesa veneziana del Pianto, come i 14 intagli in legno (sec. XVIII) con i Misteri del Rosario<sup>220</sup>, si sarebbe tentati di identificare il crocifisso di S. Domenico a Chioggia con quello già esistente nella chiesa di S. Maria del Pianto a Venezia; essendo poi l'autore del crocifisso chioggiano un tedesco, l'attribuzione al Dürer racchiuderebbe in fin dei conti alcunché di vero. Ma quest'ipotesi bisognerà abbandonarla senz'altro, poiché abbiamo già del 1538 notizia di una prima cappella eretta a Chioggia per il crocifisso di S. Domenico, per la quale il Maggior Consiglio stanziò la somma di tre ducati (Arch. Ant. Clod. L. c. 30)<sup>221</sup>. E poiché il crocifisso di S. Maria del Pianto entrò in questa chiesa nel 1665, è chiaro che i due crocifissi non possono essere identici.

Stilisticamente il crocifisso chioggiano riunisce in sé accenti assai contrastanti. Alla stupenda efficacia plastica della testa (fig. 190) non corrisponde il modellato incerto e meschino del corpo, privo di quella coerenza formale che rende nei migliori crocifissi gotici perfettamente giustificate e quasi necessarie le «inverosimiglianze» e sproporzioni anatomiche. D'impronta renana è la veemente e sfrenata passionalità espressa nel volto; ma alla corrente strasburghese si riferiscono quasi tutti i segni morfologici: la sagoma lievemente ricurva delle braccia superiori della croce; la forma della corona composta di una sola grossa fune; l'acconciatura della capigliatura ancora tanto francesizzante e così vicina a quella di alcuni apostoli del portale occidentale della

<sup>218</sup> Per queste ed altre notizie concernenti il crocifisso di S. Domenico a Chioggia vedi il Numero unico per le feste giubilari del Cristo 5-13 giugno 1926, edito dallo stabilimento tipografico G. Vianelli di Chioggia. – La riproduzione in P. Molmenti e D. Mantovani (Le isole della Laguna Veneta, coll. Italia artistica, n. 8, Bergamo 1904, p. 81) rappresentante la processione col crocifisso mentre imbocca il ponte di Vigo a Chioggia, si riferisce alla processione del 1901. <sup>219</sup> D. Martinelli, il Ritratto di Venezia, Venezia 1684, p. 176-77.

<sup>220</sup> G. Lorenzetti, op. cit., p. 787.



Fig. 189. Chioggia, S. Domenico. Circa 1350-1360

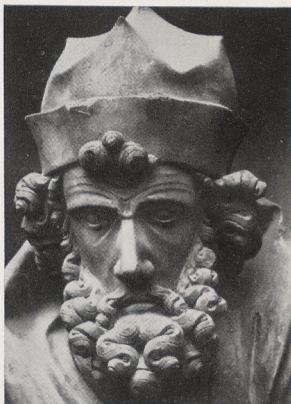


Fig. 191. Strassburg, Cattedrale.  
Testa di un apostolo



Fig. 190.  
Chioggia, S. Domenico (Fig. 189). Particolare della testa

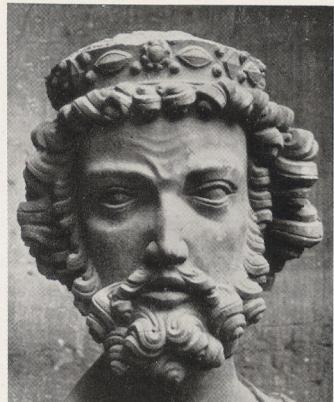


Fig. 192. Strassburg, Cattedrale.  
Testa di un apostolo

cattedrale di Strasburgo (figg. 191 e 192) in cui si rivedono le stesse dense volute di capelli che si arrotolano lungo le gote e il medesimo fitto groviglio di bitorzoli dell'abbondante barba; il drappo simmetricamente disposto, analogo al perizoma del crocifisso di S. Barbara a Breslavia; l'addome carnoso. Nonostante i palesi ricordi ancora romanici, specie nel saldo blocco polito del torace, non credo che il crocifisso di Chioggia sia stato scolpito molto prima del 1350-60<sup>222</sup>.

Un'altra tappa della penetrazione del crocifisso gotico doloroso verso l'Oriente è segnata dal Cristo, di grandezza naturale, nel convento di Klosterneuburg presso Vienna, oggi nella scala dell'edificio seicentesco (fig. 193), che il Kieslinger riferisce – e mi sembra con ragione – al 1338, anno in cui avvenne in quella chiesa la consacrazione di una altare «ad spineam coronam»<sup>223</sup>. Anche in questo crocifisso caratteri renani e strasburghesi si mescolano in stretto connubio. Il perizoma è contraddistinto da quei due lunghissimi lembi scendenti ai lati che sono quanto mai caratteristici per i crocifissi derivati da Strasburgo (nel prototipo strasburghese essi, per contro, ancora mancano): li abbiamo visti nei due crocifissi austriaci di Friesach e di Salisburgo, in quelli slesiani di Breslavia, nel crocifisso di Chioggia. Ma è soprattutto col drappo dell'all'incirca contemporaneo Cristo di Rottweil (fig. 183) che il perizoma del crocifisso di Klosterneuburg ha le più convincenti rispondenze; ed anche nel volto non sono poche le analogie reciproche. Ma sia la struttura anatomica che il partito di pieghe hanno acquistato a Klosterneuburg una durezza lineare alquanto diversa dalla pienezza delle carni e dalla fluidità delle pieghe di Rottweil; mutamento avvenuto senza dubbio sotto l'azione renana.

Press'a poco nello stesso periodo (1340-50) è da porsi l'imponente crocifisso (altezza del Cristo: m. 2,42) nella chiesa dei Gesuiti a Iglau in Moravia (fig. 194), detto la «croce dei Przemyslidi», trasportatovi nel 1781 dall'antico convento dei Domenicani «zum heiligen Kreuz»<sup>224</sup>. Coi croci-

<sup>222</sup> G. Lorenzetti, op. cit., pp. 786-87, ritiene il crocifisso di Chioggia forse del sec. XV; C. T. Müller, op. cit., p. 124, nota 2, lo dice genericamente «trecentesco».

<sup>223</sup> F. Kieslinger, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, Wien 1923, pp. 28 e 33; id., in Belvedere, IV (1923), p. 13.

<sup>224</sup> J. Zahradník, in Památky archeologické, XIX, pp. 491-496; J. Opitz, Gotische Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts in Böhmen, I, Bezirk Kaaden, Kaaden 1924, pp. 7-8. - L'Opitz ha giustamente messo in rilievo l'affinità del crocifisso di Iglau con quello di Nonnberg.



Fig. 193. Klosterneuburg, Convento. Circa 1338



Fig. 194. Iglau, croce dei Przemyslidi. Circa 1340-1350

fissi strasburghesi ha in comune la grandiosità greve e larga delle forme (cfr. i crocifissi di Lage, di Friesach, di Salisburgo), con quelli renani l'accento drammatico doloroso e particolari quali il prolungamento risentito dello sterno. La datazione nel quinto decennio del sec. XIV viene corroborata dal partito di pieghe del perizoma similissimo a quello dei crocifissi di Klosterneuburg e di Rottweil (quest'ultimo rammenta anche nella struttura del corpo) e dalla conformazione ed espressione del volto molto affine al crocifisso di Chioggia.

Nella seconda metà del Trecento l'agitazione psichica di derivazione renana si placa qua e là in calme distese di superfici, in nobili e euritmici atteggiamenti che preludono al Quattrocento. Del terzo quarto del secolo XIV ritengo il bell'intaglio nella sacristia del duomo di S. Stefano a Vienna (fig. 195)<sup>225</sup> che ancora mantiene chiaramente la connessione col tipo strasburghese della prima metà del sec. XIV nella testa dai capelli sottilmente striati (cfr. il crocifisso di Salisburgo; fig. 184), nell'aspetto, a mo' di corda attorta, della corona, nella carnosità liscia del corpo che tradisce uno schietto ritorno al prototipo dugentesco di Strasburgo, non diversamente da analoghi riaffioramenti di spiriti dugenteschi e trecenteschi primitivi in larghe zone della scultura tedesca della seconda metà del secolo XIV; riaffioramenti che abbiamo potuto constatare anche nel coevo crocifisso di tipo renano a San Gimignano.

<sup>225</sup> Österreichische Kunstopographie, XXIII; H. Tietze, Geschichte und Beschreibung d. St.-Stephans-Doms in Wien, Wien 1931, p. 394 («Lokale Arbeit aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh.»); R. Ernst e E. Garger, Die früh- und hochgotische Plastik des Stephansdoms, München 1927, tav. 150; D. Frey e K. Ginhart, op. cit., II, p. 13 („Spätgot. Holzkruzifix“).

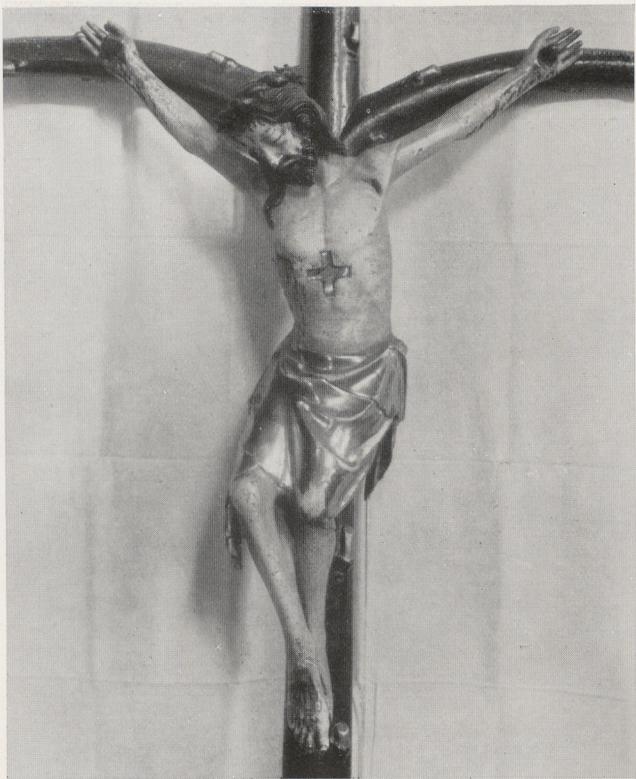


Fig. 195. Wien, St. Stefan. Circa 1350-1375



Fig. 196. Brünn, Museo. Circa 1350-1375

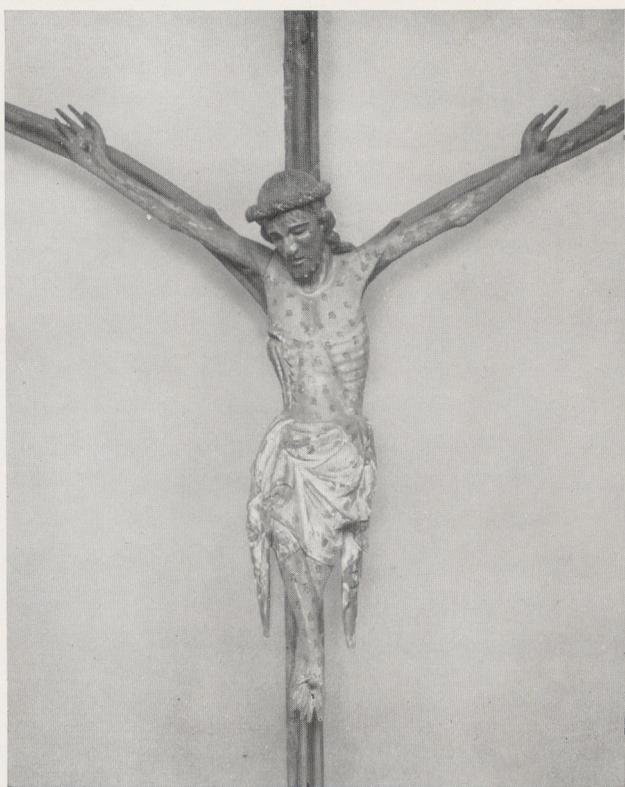


Fig. 197. Leutschau. Circa 1375-1400

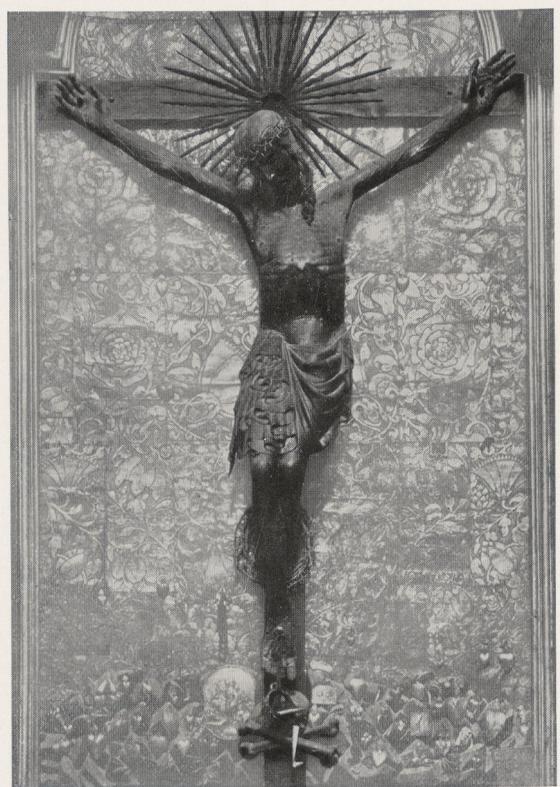


Fig. 198. Krakau (Cracovia), Duomo. Circa 1400

Contemporaneo al crocifisso di S. Stefano a Vienna ritengo quello nel museo di Brünn (m. 0,77 x 0,60), d'impostazione molto simile, ma più lineare, sìnuoso, movimentato (fig. 196). Pure questo intaglio ha, al pari del Cristo viennese e di molti dei crocifissi di derivazione strasburghese, il costato conformato a mo' di triangolo, senza quella sporgenza nel mezzo che è invece una delle più spiccate caratteristiche del crocifisso renano. Mentre però il crocifisso di S. Stefano fu eseguito da un artefice austriaco, quello di Brünn è dovuto evidentemente ad un piuttosto mediocre intagliatore tedesco (slesiano o sassone), com'è dimostrato ad evidenza dalle simiglianze formali (perizoma; volto; ecc.) con i due crocifissi di Breslavia e col Cristo nell'Altertümersammlung di Dresda proveniente da Langenstriegis presso Döbeln<sup>226</sup>.

All'ultimo quarto del secolo XIV appartiene, a mio avviso, un crocifisso nella Zips (Slovacchia)<sup>227</sup> e un altro crocifisso a Leutschau (Levoča) (fig. 197) nella stessa regione, nei quali l'eleganza della fattura e la pacatezza dell'espressione ci conducono già sulle soglie di una nuova epoca con altre, più terreni e borghesi esigenze. Si noti pure qui la caratteristica ripresa di elementi formali sorti intorno al 1300: l'ordinamento simmetrico del perizoma del crocifisso di Levoča, con quelle robuste pieghe fortemente rilevate, è del tutto analogo al drappo del Cristo di Caldern [fig. 182] (1300-1310).

Una delle propaggini estreme e più tarde di questo avanzare del crocifisso gotico doloroso dall'Ovest ad Est attraverso l'Europa centrale è costituita dal crocifisso, superiore a grandezza naturale, nel deambulatorio del coro settentrionale del duomo di Cracovia (fig. 198)<sup>228</sup>. L'impianto del corpo, caratterizzato dallo spostarsi verso sinistra delle gambe riunite, è ricalcato su uno schema simile al crocifisso d'Iglau (fig. 194). Ma tutto, nel crocifisso di Cracovia, è più elegante e calmo; e il torace, pur risentendo della formula anatomica propria del crocifisso renano della prima metà del sec. XIV, non può nascondere una vacuità superficiale di modellato che richiama alla mente il crocifisso di S. Orsola a Colonia (fig. 148), eseguito probabilmente verso il 1400. Ed è appunto questo il periodo che meglio si addice al crocifisso di Cracovia il cui perizoma s'arricchisce sul

<sup>226</sup> Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, 25, Dresden 1903, pp. 105-106; G. von der Osten, Der Schmerzensmann, Berlin 1935, pp. 11, 152, tav. VII, 12.

<sup>227</sup> Per questo crocifisso, vedi V. János, Szepesvármegye Művészeti Emlekei. Szobrászat És Festészet (Kornel), Budapest 1906, fasc. 2, tav. 6; D. Frey, art. cit., p. 18.

<sup>228</sup> Il crocifisso di Cracovia mi è stato segnalato dal prof. L. Bruhns. La fotografia debbo alla cortesia della Contessa Karoline Lanckorónska.



Fig. 199. Benevento, Cattedrale. Particolare del pulpito. 1311

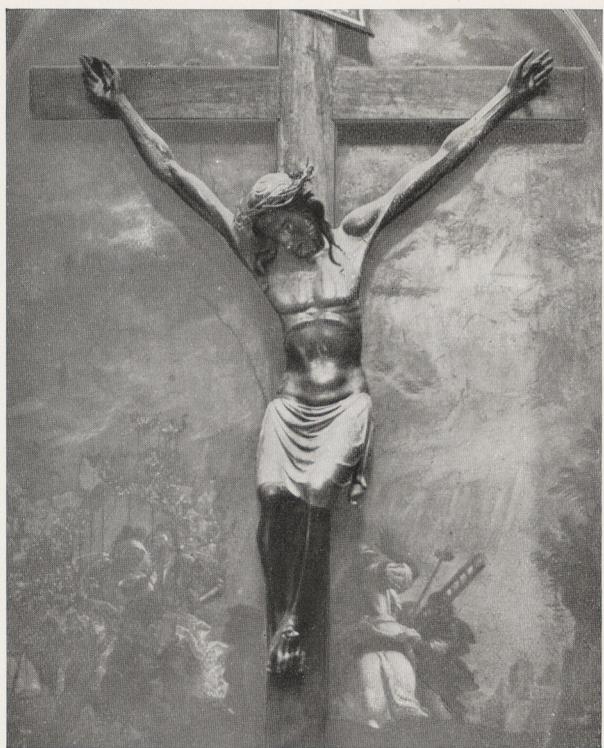


Fig. 200. Orvieto, S. Francesco. Circa 1310-1320

nico ad Orvieto (fig. 124), d'altra parte per la corposità carnosa e morbida, per le proporzioni tar-chiate, pel bordo inferiore diritto del perizoma, esso si riattacca anche più da vicino al tipo strasburghese qual'è rappresentato ad esempio dal crocifisso di Friesach (fig. 185); e la pienezza classi-cheggiante delle carni che non lascia trasparire alcunchè dello scheletro osseo sembra riferirsi addirittura – com'è pure il caso del crocifisso di Caldern – all'ideale dugentesco francese che precedette il crocifisso strasburghese; per cui il crocifisso beneventano può anche essere opportunamente paragonato a quello di Nicola Pisano nel pulpito senese [fig. 94] (1265-1269), il quale ultimo, sempre per la stessa simultanea influenza francese, possiede, specie nel pieghettare del perizoma, tanta simiglianza col crocifisso strasburghese (fig. 180). Che l'autore del rilievo beneventano fosse un senese o comunque profondamente influenzato dalla scultura senese dominata dalla personalità di Giovanni Pisano, è fuori dubbio.

Appartenente al medesimo clima artistico (cfr. il perizoma) ma di spirito più goticheggiante è il crocifisso nella chiesa di S. Francesco ad Orvieto che ho attribuito al Maitani stesso<sup>229</sup>, consideran-dolo cronologicamente il primo nei confronti degli altri due crocifissi maitaneschi nella sagristia del duomo orvietano; e da datarsi quindi nel 1310-1320 circa (fig. 200). Il pesante pendere dalla croce colle braccia molto abbassate, il torace inclinato verso destra, il perizoma che lascia trasparire i femori, pongono l'intaglio orvietano di S. Francesco nelle vicinanze del tipo strasburghese (cfr. soprattutto il crocifisso di Friesach; fig. 185). Ma esso palesa un'assimilazione di elementi francesi più schietta di quanto si vede nel tipo strasburghese: lo dimostra il netto risalto dell'arcata epigastrica condotta non ad angolo acuto come in buona parte dei crocifissi risalenti al prototipo strasburghese, ma a semicerchio continuo che è caratteristico per alcuni crocifissi di immediata e fedele deriva-

femore destro d'un partito di pieghe a fitte casatelle che sono tanto caratteristiche per la cosiddetta »Schöne Madonna« diffusa intorno al 1400 nelle regioni sudorientali della scultura tedesca.

Se il propagarsi verso l'Oriente del tipo strasburghese, generalmente commisto a influenze renane, avvenne ad opera di artefici tedeschi, vi sono in Italia alcuni pochi esempi di tale tipo dovuti invece ad artisti italiani. Entro uno scomparto del pulpito a destra dell'altar maggiore nella cattedrale di Benevento, datato 1311 e firmato da un certo Niccolò di Monteforte o Montefonte, è raffigurato a rilievo il crocifisso ve-nerato dallo scultore inginocchiato che sembra essere un sacerdote a giudicare dalla foggia delle vesti (fig. 199)<sup>230</sup>. Se da una parte questo croci-fisso rammenta, nella positura del corpo forte-mente piegato da un lato e nella conformazione ovale del volto incorniciato da capelli strettamente aderenti, i crocifissi italo-tedeschi dello scorso del sec. XIII come quello in S. Dome-

<sup>229</sup> Per la bibl. su questo pulpito vedi Thieme-Becker, Künstler-Lexikon, XXV, Leipzig 1931 (sotto la voce *Niccolò da Monteforte*).

<sup>230</sup> G. de Francovich, art. cit. nella nota 165, pp. 352-54.

zione francese, come quello belga a Saint-Gilles presso Liegi (fig. 101) o quello di scuola cognosce-francese nella collezione Seligmann a Colonia della fine del sec. XIII<sup>231</sup>. Ma queste assonanze francesi il Maitani le derivò direttamente dalla Francia – dove egli dev’essere stato prima che iniziasse la costruzione della facciata del duomo di Orvieto – oppure da Giovanni Pisano che pur aveva non poco attinto al mondo delle forme gotiche francesi? Tale domanda ci pone d’un colpo di fronte al problema delle origini formali del tipo di crocifisso proprio di Giovanni Pisano e della sua posizione nei confronti del crocifisso gotico di origine nordico-tedesca.

## VI. I CROCIFISSI DI GIOVANNI PISANO E DELLA SUA SCUOLA

A questo scopo è naturalmente necessario, innanzitutto, di rendersi conto quali sono i crocifissi che si possono attribuire a Giovanni Pisano e quali ai suoi seguaci. Nell’epigrafe che correva intorno al pergamo pisano di Giovanni, sotto gli specchi istoriati, si leggeva: «sculptus in petra ligno auro»<sup>232</sup>. Mentre secondo il Fabriczy non si sono conservate sculture lignee dei seguaci immediati di Giovanni Pisano, «geschweige denn von der Hand des Meisters selbst»<sup>233</sup>, il De Nicola assegnò al maestro pisano il piccolo crocifisso collocato al terzo altare a sinistra nella chiesa di S. Andrea a Pistoia e ad un suo seguace senese del principio del sec. XIV il crocifisso, ancora più piccolo di quello pistoiese, nel Museo dell’Opera del Duomo a Siena, affermando in nota che «similissimo a questo (crocifisso) di S. Andrea è il piccolo crocifisso sulla parete di fondo del Battistero della stessa città, e simile un crocifisso frammentario del Museo di Berlino»<sup>234</sup>, che il Fabriczy aveva ritenuto «eine Arbeit der Sieneser Gotik, im Charakter Giovanni Pisanos, um die Mitte des Trecento»<sup>235</sup>. Ma già prima del De Nicola il Wulff aveva dichiarato il crocifisso ligneo di S. Andrea a Pistoia opera di Giovanni Pisano e assegnato alla maniera di questi quello del Kaiser-Friedrich-Museum, acquistato in Italia nel 1905<sup>236</sup>. Anche il Dami accettò per il crocifisso pistoiese di S. Andrea la paternità di Giovanni Pisano; e, quanto all’immagine nel Museo dell’Opera di Siena, «solo uno scrupolo estremo» lo trattenne dall’assegnarlo al Maestro stesso<sup>237</sup>. Il Volbach si limita a definire il crocifisso di Berlino nella maniera di Giovanni Pisano, del principio del sec. XIV, «affine al crocifisso ligneo di S. Andrea a Pistoia, che da alcuni studiosi viene attribuito a Giovanni, come pure ai simili crocifissi nel battistero di Pistoia, nel Museo dell’Opera di Siena e in S. Domenico ad Orvieto»(!)<sup>238</sup>. Anche lo Schmarsow crede il crocifisso di S. Andrea a Pistoia opera di Giovanni Pisano<sup>239</sup>. Recentemente fu dal Salmi attribuito a Giovanni Pisano il crocifisso nella chiesa dei Cappuccini a Pisa; il medesimo studioso ritiene di Giovanni i crocifissi di Berlino e di Sant’Andrea a Pistoia, ma solo «derivato da Giovanni» quello nel Museo dell’Opera del duomo a Siena e «di un suo prossimo seguace» il crocifisso nel battistero di Pistoia, come «l’altro oggi in Sant’Andrea un tempo nella chiesa di Ripalta della stessa città»<sup>240</sup>. Alla scuola di Giovanni Pisano furono assegnati dal Procacci un crocifisso nella chiesa di

<sup>231</sup> E. Lüthgen, Gotische Plastik in den Rheinlanden, 2<sup>a</sup> ed., Bonn 1924, tavv. 14 e 15.

<sup>232</sup> P. Bacci, La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa, Milano-Roma s. a., p. 50.

<sup>233</sup> C. v. Fabriczy, Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento, in Jahrb. d. preuß. Kunsts., XXX (1909), Beiheft, p. 3.

<sup>234</sup> G. De Nicola, Studi sull’arte senese, in Rass. d’arte, 1918, p. 144.

<sup>235</sup> C. v. Fabriczy, art. cit., p. 57.

<sup>236</sup> Königliche Museen zu Berlin. Beschr. d. Bildw. d. christl. Epochen, III, 2; O. Wulff, Altchristl. u. mittelalt. byz. u. ital. Bildwerke, Berlin 1919, n. 1837, p. 53.

<sup>237</sup> L. Dami, Legni policromi di Siena, in Dedalo, III (1922-23), p. 760.

<sup>238</sup> W. F. Volbach, op. cit., n. 3003, pp. 215 e 221.

<sup>239</sup> A. Schmarsow, Italienische Kunst im Zeitalter Dantes, Augsburg 1928, p. 38.

<sup>240</sup> M. Salmi, Un crocifisso di Giovanni Pisano, in Riv. d’arte, XIII (1931), pp. 215-221.

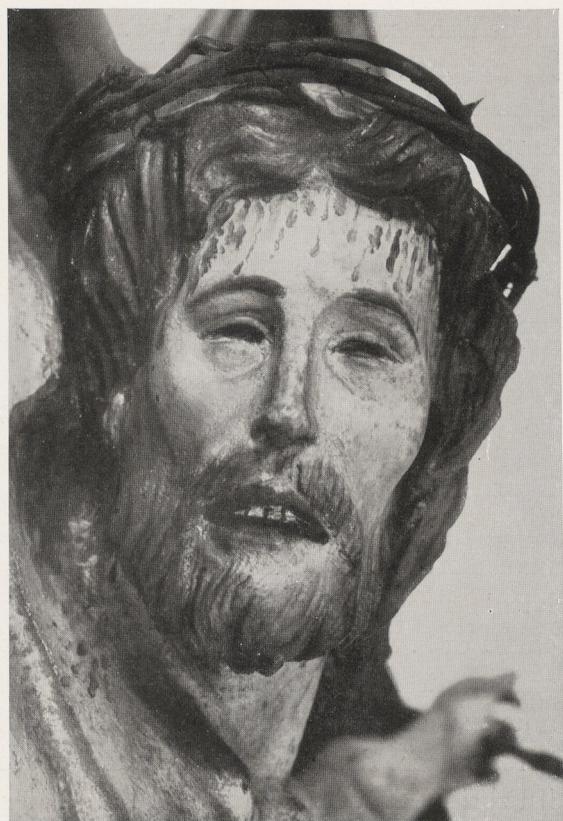


Fig. 201/202. Pistoia, Sant' Andrea. Giovanni Pisano. Circa 1297-1301

S. Andrea a Palaia<sup>241</sup> e quello nella chiesa omonima a Borgo San Lorenzo<sup>242</sup>. Lo Stechow, con un procedimento critico oltremodo semplicista, non accetta alcuna delle attribuzioni di crocifissi lignei finora avanzata a Giovanni Pisano, ad eccezione forse del crocifisso di Berlino: «mindestens in die nächste Umgebung G. P.s gehören der Kruzifixus... in Berlin, K. F. M.»<sup>243</sup>; e nessun accenno a questi crocifissi nella monografia sul maestro di Adolfo Venturi<sup>244</sup>. E' certo, criticamente, meno pericoloso respingere a priori qualunque opera che possa prestarsi a dubbi, suscitare incertezze, turbare, insomma, eventualmente il limpido profilo d'un artista, il carattere omogeneo d'un insieme di opere d'arte. Un tipico recente saggio di questa prudente tendenza «contrazionista» si ha ad esempio nella monografia di L. Dussler su Giovanni Bellini<sup>245</sup>. Ma non è detto poi che questa tendenza che mena volentieri vanto dell'oculata cautela con cui intende liberare la critica da presunte insidiose e superflue sovrastrutture, sia poi quella che tenga il dovuto conto della complessa situazione che accompagna la genesi d'una opera d'arte, specie quando questa è dovuta ad un grande maestro. E se al Dussler fu facile atteggiarsi a «purista» integro di fronte alle non poche stonature che il Gronau aveva inserito nel tessuto del linguaggio figurativo di Giambellino<sup>246</sup>, è d'altra parte, indubitato che il Dussler è andato a sua volta troppo oltre nel recidere, conformemente ad una visione troppo ristretta e troppo «lineare» dello sviluppo artistico del pittore veneto,

<sup>241</sup> M. Procacci, Ignote sculture lignee nel Pisano, in *Miscellanea Supino*, Firenze 1933, pp. 233-38.

<sup>242</sup> U. Procacci, in *Riv. d'arte*, XV (1933), pp. 432-434.

<sup>243</sup> W. Stechow, in *Thieme-Becker, Künstler-Lexikon*, XXVII, Leipzig 1933, p. 100.

<sup>244</sup> A. Venturi, G. P., *Firenze-München* 1927.

<sup>245</sup> L. Dussler, *G. Bellini*, Frankfurt a. M. 1935.

<sup>246</sup> G. Gronau, *G. Bellini*, Stuttgart-Berlin 1930 (Klassiker oer Kunst).



Fig. 203. Pistoia, Sant' Andrea. Giovanni Pisano. 1297-1301

rami che anzichè secchi sono vive testimonianze delle capacità pittoriche di Giambellino. Per riprendere il nostro argomento, se sono da accogliere con molte riserve alcuni recenti tentativi di accumulare intorno a soli pochi nomi di artefici trecenteschi – tra i quali soprattutto Tino di Camaino – tutta una congerie di opere eseguite in buona parte da aiuti o seguaci, non si può, d'altro canto, sottoscrivere all'eccessiva prudenza con cui lo Stechow nega la paternità di Giovanni Pisano a quasi tutti i crocifissi lignei che gli furono ascritti<sup>247</sup>. Nessun dubbio può, ad esempio, sussistere che la testa del Cristo ligneo in Sant'Andrea a Pistoia (figg. 201 e 202) fosse scolpita da Giovanni Pisano, poiché ogni particolare vi dimostra l'intervento diretto del maestro: vi è una tale mirabile chiarezza e sicurezza di modellato, e fermezza di volumi e di contorni, una così prodigiosa intensità di espressione ottenuta da un accortissimo uso dei mezzi plastici essenziali, e, infine, una concordanza così completa ed assoluta colla testa del Cristo nello specchio colla Crocefissione del pulpito nella stessa chiesa di S. Andrea (fig. 203), che non riesco a comprendere come si sia potuto ascrivere questa testa all'operato d'un aiuto. Se la testa è sicuramente scolpita da Giovanni non così il resto del crocifisso (fig. 204) che rimane, anche nei confronti di quello del pulpito, singolarmente al di sotto del livello delle opere autentiche di Giovanni. Questo corpo

<sup>247</sup> A questa severità sembra anche conformarsi A. Venturi nella sua monografia su Giovanni Pisano. Ma in questo caso è piuttosto da chiedersi se il silenzio del Venturi sui crocifissi assegnati a Giovanni non sia piuttosto da spiegarsi coll'ignorare, da parte del Venturi, la bibliografia relativa a tale gruppo di opere. Nella bibliografia, infatti, annessa al testo non trovo citato nessuno degli articoli in cui vi è trattato l'argomento in questione

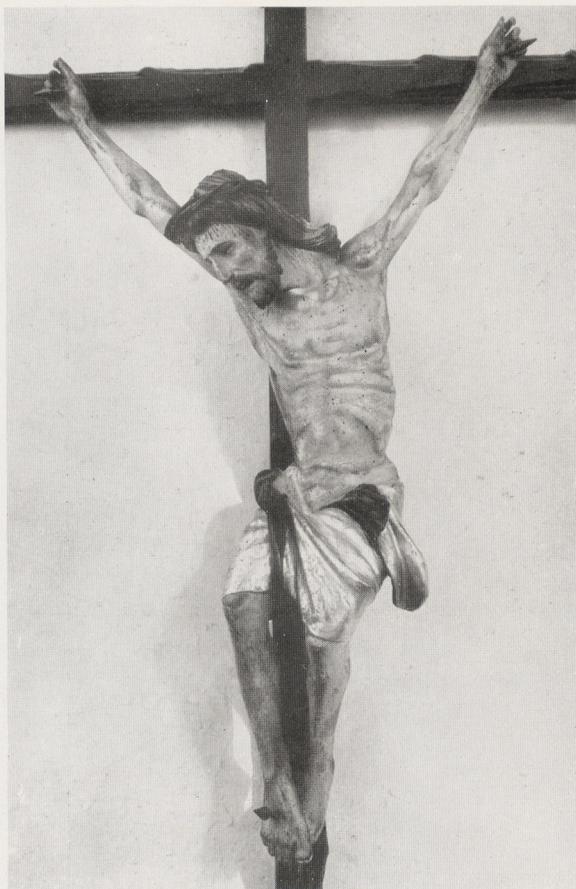


Fig. 204. Pistoia, Sant' Andrea.  
Giovanni Pisano e aiuto. Circa 1297-1301

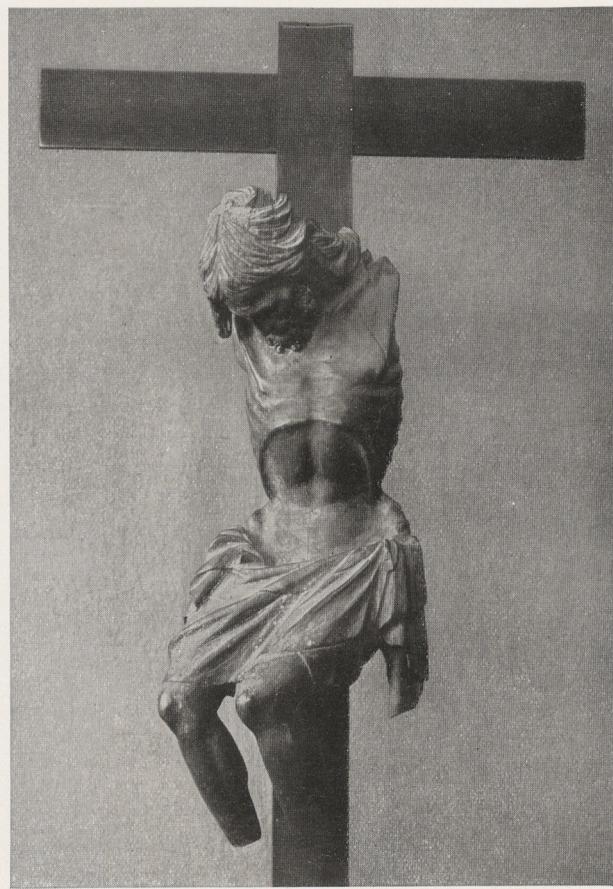


Fig. 205. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.  
Giovanni Pisano. Circa 1302-1313

sgangherato e disarmonico, fasciato intorno ai fianchi da un drappo confusamente annodato, con quella brutta rientranza tra le ginocchia, non può essere della medesima mano che scolpì la testa. Il maestro avrà dato il disegno per tutto l'intaglio, scolpitone la parte più importante, cioè la testa, e lasciato a qualche aiuto il compimento del nudo. Questa divisione dell'attività tra maestro e aiuto in una stessa opera, insolita nelle maestranze d'intagliatori romanico-gotici, era invece di uso corrente nella bottega di Giovanni Pisano (come pure in quella di Nicola, suo padre), trasferitosi a Pistoia nel 1297 circa dopo aver lavorato durante un decennio alla grandiosa decorazione della facciata del duomo di Siena in collaborazione di un folto stuolo di aiuti. Scrive giustamente il Keller a proposito di queste sculture: «Der einzige Unterschied, der sich hier in Siena wie bei all seinen übrigen plastischen Unternehmungen zwischen den eigenen Arbeiten und denen der Werkstatt auftut, ist derjenige der künstlerischen Qualität der Ausführung. Somit wird man alle Entwürfe für das geistige Eigentum des Giovanni halten müssen. Nur an ihrer Verwirklichung hat der Meister nicht überall den gleichen Anteil genommen. Neben ganz eigenhändigen Arbeiten stehen solche, an denen er nur Partien gearbeitet haben wird, andere, die er noch bozziert den Gehilfen zugewiesen haben dürfte<sup>248</sup>.» Anche nel crocifisso ligneo di Sant'Andrea a Pistoia si riflette dunque il metodo di lavoro caro a Giovanni Pisano che quasi mai abbandonava completamente ai suoi collaboratori un'opera sorta dietro suo diretto impulso o suggerimento.

<sup>248</sup> H. Keller, in *Kunstgesch. Jahrb. d. Bibl. Hertziana*, I, Leipzig 1937, p. 174.

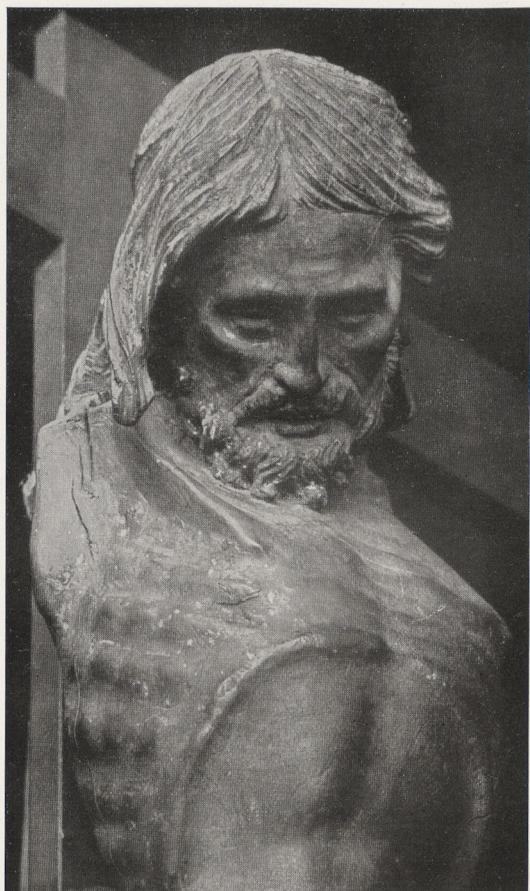


Fig. 206. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Giovanni Pisano (Fig. 205). Particolare

Interamente di sua mano si rivela invece lo stupendo frammento di crocefisso nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino (fig. 205), informato in ogni suo particolare ad una visione formale del tutto omogenea realizzata da un'esecuzione perfetta che non conosce abbassamenti anche parziali di livello. Questo crocifisso dev'essere stato intagliato da Giovanni durante il suo ultimo periodo di attività pisana (1302-c. 1313), dati i molteplici rapporti che lo legano alle sculture del pulpito nel duomo di Pisa. La testa (fig. 206), ad esempio, in cui il largo pathos di lontana origine classica sta quasi per cedere all'impeto intenso dell'agitata espressione gotica, è così prossima di stile alla testa del Cristo che sormonta il gruppo degli Evangelisti del pulpito pisano (fig. 207) che riesce incomprensibile come si sia potuto pensare nei riguardi della scultura berlinese all'opera di un seguace. Le due teste sono strettamente accumunate non solo dallo stesso divorante fuoco interiore, ma dai medesimi tratti fisionomici: le cavità degli occhi, delimitate dall'energico risalto dell'osso sopraccigliare e degli zigomi, sono colme di cambre fonde; e immerse nell'ombra sono pure le labbra circondate dai morbidi e folti peli dei baffi e della barba. Queste due zone d'ombra, che segnano di mistero le parti più espressive del volto umano,



Fig. 207. Pisa, Duomo. Particolare del pulpito di Giovanni Pisano



Fig. 208. Pisa, Duomo. Particolare del pulpito di Giovanni Pisano



Fig. 209. Pistoia, Battistero.  
Seguace di Giovanni Pisano



Fig. 210. Siena, Museo del Opera del Duomo.  
Su disegno di Giovanni Pisano. Circa 1290-1295

vengono congiunte dal fermo e luminoso ponte formato dalla canna del naso. I capelli sono divisi nel mezzo da una larga discriminatura; le pieghe della stoffa stirate in una forte tensione lineare. Anche l'anatomia del corpo di Cristo è definita da elementi che si ritrovano identici ad esempio nella figura di Ercole del pulpito pisano (fig. 208): il risentito profilarsi dell'arcata epigastrica, l'addome depresso, la forte sporgenza delle ossa del bacino, le rotule appuntite delle ginocchia.

Il crocifisso nel battistero di Pistoia (fig. 209), invece, di fattura superficiale e grossolana, fu sicuramente eseguito da un debole seguace del grande scultore pisano, probabilmente quando questi si era già (nel 1302) trasferito a Pisa; l'assenza completa dello scalpello di Giovanni vi è paleseissima, senza possibilità di dubbi.

Il piccolo crocifisso nel Museo dell'opera del duomo di Siena (fig. 210) deve, secondo me, risalire ad un disegno del maestro; chè, solo lui, può aver ideato questa fragile delicatezza del corpo, così esile, così leggero in procinto quasi di staccarsi dalla croce per scivolare lentamente verso terra, quale foglia secca che il vento autunnale sta per staccare dal ramo spoglio. Ma una certa secchezza di forme, specie nel volto mi fa esitare ad attribuire l'intera esecuzione a Giovanni. Affine al crocifisso ligneo di S. Andrea a Pistoia, quello senese appartiene ad un periodo forse leggermente anteriore (1290-1295); poiché esso non dimostra ancora, sia nel piegheggiare del perizoma che nell'anatomia del corpo, l'agitazione nervosa dei crocifissi lignei di S. Andrea a Pistoia e del Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino.

Opera giovanile di Giovanni viene considerato dal Salmi il crocifisso nella chiesa dei Cappuccini a Pisa (fig. 211) e, tipologicamente, inserito tra quello della Crocefissione del pergamo di Nicola

nel battistero pisano (1259) e l'altro del pulpito di Siena (1266-69). L'attribuzione, a tutta prima, suscita un senso di perplessità, guardando alla fattura un poco timida e titubante di quest'intaglio. Eppure mi sembrano convincenti i confronti istituiti dal Salmi tra questo intaglio e alcune sculture del Fonte battesimale di Perugia (1277-1278 circa), in cui ritornano analoghi indecisi partiti di pieghe e simili conformazioni ossute di teste. Anche il genio cerca spesso all'inizio, esitante, la sua strada e non crea di colpo il capolavoro. Tra questo crocifisso e le sculture della fonte di Perugia non vi è, qualitativamente, maggiore differenza di quella che esiste, ad esempio, tra le due statuette di profeti di Donatello sulla porta della Mandorla del duomo fiorentino e i profeti dello stesso scultore nel campanile. Giustamente il Salmi osserva »che la bella testa dolorosa, con gli zigomi sporgenti che ne accertano le sofferenze subite e la bocca semiaperta, ha un pathos che è riferibile soltanto all'arte del maestro pisano». Questo tipo di testa, di classica nobiltà e compostezza, sarà ripreso assai più tardi da Giovanni, ma con larghe infusioni di elementi gotici, nel suo crocifisso del Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino. E alcune particolarità, quali la decisa sporgenza del bacino, il restringersi del corpo all'altezza della vita, il risalto dell'arcata epigastrica, Giovanni le manterrà in tutti i crocifissi scolpiti da lui o almeno usciti dalla sua bottega. E che effettivamente si tratti, quanto all'intaglio pisano, di un'opera giovanile e non tarda di Giovanni, viene anche provato dall'aspetto ancora romanicamente sereno del Cristo, colla testa lievemente inclinata, la modellazione anatomica trattenuta, il drappeggiare calmo del perizoma, che tanto rammenta il drappo del Cristo nella Crocefissione di Nicola Pisano dal pulpito senese (1265-1269) [fig. 94]. Quant'è differente invece da questa rilasciatezza riposata e smussata la tensione che percorre i posteriori crocifissi, in legno e in pietra, di Giovanni, irti di distorsioni volumetriche, di taglienti acutezze lineari. E si veda come il braccio s'innesti, nel crocifisso pisano, pianamente nell'omero, senza apparirne quasi strappato per il violento peso del corpo come si vede negli altri crocifissi di Giovanni Pisano ed anche in quello senese di Nicola. I crocifissi trecenteschi dell'Italia centrale, che in modo più o meno lato derivano da Giovanni Pisano, come quello a Palaia o l'altro del Maitani in S. Francesco ad Orvieto, mostrano tutti le forme dolorosamente stirate e distorte che caratterizzano i crocifissi di Giovanni sin dal pulpito pistoiese (1297-1301)<sup>249</sup>. Ciò che fornisce un altro argomento



Fig. 211. Pisa, Chiesa dei Cappuccini.  
Giovanni Pisano. Circa 1275-1280

<sup>249</sup> A Siena vi sono alcuni crocifissi finora trascurati dalla critica che mi sembrano derivare da Giovanni Pisano, come quello nel transetto di sinistra del duomo, che secondo la tradizione sarebbe stato sul Carroccio senese nella Battaglia di Montaperti; un altro sull'altare di sinistra della chiesa di S. Pietro Ovile; un terzo nel salone al primo piano del Museo dell'Opera del duomo. - Mi sono accorto troppo tardi per tenerne conto in questo studio di un passo in un articolo del De Nicola - sfuggito del resto anche agli altri studiosi che si sono occupati della scultura romanica e gotica in Toscana - in cui questi elenca una serie di crocifissi lignei dei secc. XII-XIV nel territorio senese, rimasti fino ad oggi del tutto sconosciuti e inediti. Riproduco questo passo augurando che altri possano rendere noti questi intagli

per escludere che il classicheggiante crocifisso pisano sia d'uno scolaro di Giovanni. La datazione nel 1275-80 del crocifisso di Giovanni Pisano nella chiesa dei Cappuccini a Pisa mi sembra la più probabile; e rinforza la data del 1290-1295 da me proposta per il crocifisso nel Museo dell'Opera di Siena, il quale nella postura del corpo volto verso destra, nel raccolto panneggiare del perizoma, nel carattere generale ancora abbastanza sereno si rivela più affine al crocifisso ligneo pisano che non a quelli più tormentati di Pistoia (pulpito e crocifisso in legno), di Pisa (pulpito), di Berlino.

A quale schema strutturale si attenne Giovanni nel modellare i suoi crocifissi? E' stato già accennato alla connessione tra il Cristo dei Cappuccini a Pisa e quello di Nicola Pisano nel pulpito senese. Ma la pienezza ancora classica del modellato nella scultura di Nicola si è fatta, nell'opera di Giovanni, più scarna, più dura, più lineare, con particolari anatomici ed espressivi che richiamano alla mente i moduli gotici francesi. Infatti è il press' a poco coevo crocifisso di Saint Gilles presso Liegi (fig. 101) con cui quello pisano di Giovanni possiede le più strette analogie: in entrambi gli intagli le teste incornicate dalle lente volute dei capelli, dal volto appena velato da un'espressione di accorata tristezza, si reclina lievemente verso destra, i muscoli pettorali si rilevano debolmente sopra il largo semicerchio dell'arcata epigastrica, la gabbia toracica, ricoperta della pelle sottilissima e tirata, conserva ancora un'elasticità che manca invece nella durezza ossea dei crocifissi gotici tedeschi o tedeschizzanti. Tale legame coll'arte francese Giovanni lo mantiene anche nei crocifissi posteriori più goticamente tormentati, poiché il caratteristico movimento scivolante dalla croce di questi ritorna in molti avori francesi del principio del sec. XIV<sup>250</sup>; e l'incisiva contorta sagoma del crocifisso ligneo di S. Andrea a Pistoia s'ispira evidentemente alla stessa fonte donde proviene lo stupendo esemplare di Challant S. Anselme (fig. 114).

Ma se la parentela dei crocifissi di Giovanni – come di tutta l'arte sua – colla Francia appare innegabile, anche se codesti elementi francesizzanti vengono dalla prepotente personalità del geniale scultore toscano sottoposto ad un profondo processo di rielaborazione stilistica, più complesso perché meno chiaramente afferrabile si presenta il problema degli eventuali rapporti tra Giovanni e l'arte tedesca, cui recentemente alcuni studiosi hanno accennato di sfuggita<sup>251</sup>. Per quanto poi concerne in modo particolare il genere del crocifisso, già il Bacci, parlando del Cristo di S. Giorgio dei Teutonici a Pisa, si era chiesto se tra l'autore tedesco di quest'intaglio e Giovanni Pisano fossero stati rapporti vicendevoli; escludendoli però senza esitazione<sup>252</sup>. Per contro si rammenti che il Volbach aveva elencato tra i crocifissi che sarebbero, secondo lui, affini a quello

(G. De Nicola, Arte inedita in Siena e nel suo antico territorio, in *Vita d'arte*, IX, 1912, p. 106): «A Montefollonico, nella pieve di San Leonardo, nel transetto a sinistra, è un crocifisso in legno, grande quasi al vero, molto ben conservato, del secolo XII-XIII. Altri crocifissi in legno dipinti sono: nella chiesa dei santi Giusto e Clemente a Casciano di Vescovado (romanico, al vero, ridipinto), nella pieve di Pacina, in comune di Castelnuovo Berardenga (pure romanico, ridipinto al vero), a Santa Margherita di Lucignano in Val di Chiana (sec. XIII-XIV quasi al vero, intatto e di gran pregio), nella pieve di Monticiano (sec. XIV, conservato), a Massa Marittima nella soppressa chiesa di San Michele (sec. XIV, ridipinto, al vero), a San Gimignano nella sagrestia di S. Agostino (sec. XIV, ridipinto, già in mezzo all'affresco del Tamagni che è di fronte all'ingresso laterale della chiesa), nell'altare a sinistra di Sant'Agostino a Santa Fiora (sec. XIV, uno dei migliori anche per conservazione), a Siena in Santa Lucia (sec. XIV), nel soppresso monastero di Santuccio (sec. XIV-XV, conservatissimo).»

<sup>250</sup> R. Koechlin, op. cit., n. 234 (tav. LXI): avorio nell'Ashmolean Museum di Oxford; nn. 434 e 435 (tav. LXXXVII): avori nella coll. E. Baboin a Lione.

<sup>251</sup> L. Bruhns, Bildner u. Maler des Mittelalters, III, Leipzig 1928, p. 130 (a proposito del pulpito di Giovanni a Pisa, in ispecie del rilievo colla Crocefissione): «In allem deutliche formale Beziehungen zur französischen Kunst, besonders zu den Elfenbeinreliefs; aber eine viel tiefere innere Verwandtschaft mit der deutschen Plastik, vor allem der wenig älteren Straßburger Westfassade oder den deutschen Vesperbildern und Kruzifixen des frühen 14. Jahrhunderts.» – R. Hamann, Geschichte der Kunst, Berlin 1933, pp. 372-73: «Vieles (bei Giovanni Pisano) ist der deutschen Kunst verwandt, aber die Fülle der landschaftlichen Hintergründe, die Unmittelbarkeit der Gebärden, die szenische Bewegtheit waren in Deutschland Ende des 13. Jahrhunderts so noch nicht möglich.»

<sup>252</sup> P. Bacci, art. cit., p. 348.

di Giovanni Pisano nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino (che egli ritiene però erroneamente di scuola) il Cristo nella chiesa di S. Domenico ad Orvieto che abbiamo riconosciuto come un esemplare appartenente al tipo italo-tedesco della fine del sec. XIII. La questione non viene certo troncata dalla frettolosa conclusione del Bacci che si applica, semmai, al solo crocifisso di S. Giorgio dei Teutonici. E' chiaro invece che le simiglianze tra il crocifisso tedesco-spagnolo nel R. Conservatorio di S. Anna a Pisa (fig. 163) e quello di Giovanni nella chiesa dei Cappuccini a Pisa (fig. 211) non sono certamente casuali; solo che, essendo la priorità dell'intaglio di Giovanni incontestabile, nessun'incertezza può nascere, in questo caso, circa la direzione dell'influenza. Ma anche questa constatazione, avendo riferimento ad un intaglio così secondario e stilisticamente così poco puro qual'è il crocifisso del R. Conservatorio di S. Anna a Pisa, non permette ancora di trarre una conclusione qualsiasi relativa ad eventuali rapporti tra il tipo di crocifisso di Giovanni Pisano e quello gotico tedesco. Per stringere criticamente più dappresso il problema, converrà porsi la domanda se si possono stabilire delle affinità, e quali, tra il nuovo genere del crocifisso gotico tedesco, apparso nella sua più schietta essenza stilistica sul Reno, a Colonia, coll'esemplare di S. Maria in Campidoglio e quello creato da Giovanni Pisano nel pulpito di Pistoia in cui il carattere patetico o liricamente commosso delle precedenti raffigurazioni del Redentore crocifisso che ci rimangono di Giovanni (Pisa, Chiesa dei Cappuccini; Siena, Museo dell'Opera del duomo) cede per la prima volta ad una concezione veramente gotica dei patimenti sofferti da Cristo sulla croce.

Ciò che soprattutto distingue, nei riguardi della struttura del corpo, il crocifisso di S. Maria in Campidoglio dagli immediatamente anteriori crocifissi in Vestfalia e in Italia, dai quali direttamente discende, è, come abbiamo già detto, l'articolazione fortemente accentuata della macchina umana che, spezzando violentemente la coesione tra le varie parti del corpo, gli imprime un ritmo sussultante caratterizzato in primo luogo dalla profonda strozzatura all'altezza della vita. Nessuno degli artefici che scolpirono verso la fine del sec. XIII in Germania e in Italia alcuni crocifissi che pur da vicino preparano tale soluzione (cfr. specialmente il crocifisso di Haltern e di S. Domenico ad Orvieto) hanno osato spingersi fino in fondo a queste nuove ricerche strutturali e trarne le ultime conseguenze, ad eccezione di Giovanni Pisano, il quale nel Cristo della Crocefissione del pulpito pistoiese è giunto ad una fondamentalmente identica soluzione, poiché anche qui (fig. 203), come a Colonia (fig. 212), il torace dilatato e spolpato è diviso dagli arti inferiori per mezzo d'una profonda cesura che s'incide duramente anche sull'addome compresso, assottigliando in questo



Fig. 212. Köln, St. Maria im Kapitol. Circa 1300-1304



Fig. 213. Köln, St. Maria im Kapitol (Fig. 212),  
Particolare



Fig. 214. Siena, Duomo.  
Particolare del pulpito di Nicola Pisano

punto fino all'estremo il corpo. Giovanni Pisano, non diversamente da quanto fece l'artefice renano, tolse ai crocifissi romanico-gotici degli ultimi decenni del sec. XIII, pur conservandone alcune caratteristiche, quel che vi era di ibrido dovuto alla poca armoniosa sovrapposizione di caratteri romanici su forme gotiche, e infuse al crocifisso pistoiese un nuovo ritmo, una nuova vita, creando un nuovo organismo in cui ogni elemento è necessario e partecipe dell'intima ragione d'essere dell'opera. E sia a Colonia che a Pistoia Cristo, nel quale sono ben visibili, specie nelle braccia slogate dagli omeri, i crudeli effetti del lungo pendere del corpo sul patibolo, sembra voler staccarsi dalla croce con un movimento vivace, assai diverso dal pesante ripiegarsi su se stesso del contemporaneo tipo di crocifisso strasburghese. Se a ciò si aggiunge lo stesso motivo iconografico della croce ad *epsilon*, raffigurata come albero della vita, abbiamo tra il crocifisso di Colonia e quello pistoiese di Giovanni un complesso di rispondenze che giustifica la domanda se le due affini concezioni del crocifisso sul Reno e in Toscana siano originate da un mutuo contatto diretto degli artefici.

Le tradizioni formali dalle quali questi due tipi di crocifissi, tedesco e italiano, derivano, sono, è vero, nettamente distinte una dall'altra; ché, mentre l'intaglio di S. Maria in Campidoglio è saldamente legato ad una serie di sculture eseguite durante l'ultimo ventennio del sec. XIII in Germania (Vestfalia) e in Italia da artefici tedeschi (o in parte italiani sotto l'influsso



Fig. 215. Andernach (Fig. 132), Particolare

tedesco), il crocifisso pistoiese di Giovanni si riattacca in tutto ai moduli francesi. Ed anche la forma ad epsilon delle due croci, in cui l'identico concetto assume però due aspetti esterni assai diversi, risale a tradizioni iconografiche indipendenti e differenti di qua e di là delle Alpi. Eppure il quasi contemporaneo apparire intorno al 1300 sul Reno e in Toscana di un tipo di crocifisso che presenta, malgrado le numerose e profonde diversità formali, una quasi identica soluzione della organizzazione anatomica del corpo umano, nuova del tutto di fronte al passato se anche preparata dall'evoluzione precedente di questo genere iconografico, non può, mi sembra, essere impunitato ad una casuale coincidenza, quando si tenga anche conto dell'incredibilmente rapida diffusione, nell'epoca romanica e gotica, dei modi e delle espressioni figurative.

Ora le date stabiliscono una lieve, ma indubitabile priorità cronologica del pulpito pistoiese, terminato nel 1301 ma iniziato secondo il Vasari già nel 1297, sul crocifisso di S. Maria in Campidoglio (circa 1300-1304). Non solo, ma se da un lato non v'è nel crocifisso di Giovanni a Pistoia (come neppure negli altri crocifissi dello stesso maestro) alcun elemento che tradisca un'azione qualsiasi dei non pochi crocifissi tedeschi o tedeschizzanti che Giovanni poteva aver visto in Toscana

verso la fine del sec. XIII, si constata invece, dall'altro lato, nel crocifisso di S. Maria in Campidoglio la presenza di modi formali che a mio avviso tradiscono, nell'autore di esso, la conoscenza delle opere di Nicola e Giovanni Pisano. Si paragoni la testa del crocifisso colognese (fig. 107) con quello del crocifisso di Giovanni nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino (fig. 206) (probabilmente un poco posteriore, ma che ripete l'identico tipo somatico dei precedenti crocifissi di Giovanni); l'enorme divario di concezione potrebbe far dimenticare quanto queste due teste hanno invece in comune: la dura conformazione ossea, il forte aggetto degli zigomi, gli occhi spenti dalle palpebre chiuse, le narici dilatate, e, soprattutto, il denso groviglio dei peli dei baffi e della corta barba bipartita. C'è, nella testa del crocifisso tedesco, sotto il cumulo dei manierismi gotici un vago substrato classicheggiante che non ha, in questo aspetto, riscontro nella scultura tedesca coeva e del sec. XIII, dove non si trova un tipo somatico che le rassomigli.

Ma v'è di più. Se osserviamo attentamente il crocifisso di S. Maria in Campidoglio ci colpisce la strana fattura delle pieghe del drappo, dure e angolose (fig. 213), che non sembrano ricavate dal legno ma scolpite in pietra, pieghe che si cercherebbero invano, in questa forma ed espressione plastica tutta particolare, nella scultura francese e tedesca e che invece ricorrono identiche nelle opere di Nicola Pisano. E così limpido è il linguaggio stilistico delle pieghe nel perizoma del crocifisso renano da poter anche agevolmente stabilire in quale periodo dello sviluppo artistico dello scultore toscano esse si inseriscono: è precisamente il periodo del pulpito del duomo di Siena, iniziato nel 1265 e terminato nel 1269. Credo che non vi possa essere dubbio sulla giustezza della mia affermazione paragonando il partito di pieghe che la stoffa del perizoma forma nel femore sinistro del crocifisso di S. Maria in Campidoglio (fig. 213)



Fig. 216. Pistoia, S. Andrea.  
Un profeta  
del pulpito di Giovanni Pisano

con quello del manto della Vergine nella Natività del pulpito senese (fig. 214) o della tunica dell'ancella intenta a versare dell'acqua nel catino in cui si sta lavando il divin Fanciullo nello stesso bassorilievo. V'è identità assoluta nella forma delle pieghe schiacciate, dai lunghi dorsi lineari che si frangono nello stesso modo caratteristico, con larghi intervalli nettamente segnati tra le singole pieghe prodotti dallo stretto aderire della stoffa alle carni. E si veda quella piega triangolare vicino al ginocchio sinistro del Cristo renano che ritorna analoga sulla gamba destra della Madonna come pure al disopra del ginocchio messo per terra della fantesca nel rilievo senese.

Anche nel crocifisso di Andernach, quasi coevo a quello di S. Maria in Campidoglio, mi sembrano abbastanza chiari i legami colla scultura toscana rinata ad opera dei due Pisano. Se nella fattura del perizoma del crocifisso di S. Maria in Campidoglio si è potuto scorgere un'inegabile parentela col pieghettare usato da Nicola Pisano nel pulpito senese, nel drappeggiare del perizoma dall'intaglio di Andernach, dall'andamento nettamente diverso, più ampio e morbido, si riflettono invece reminiscenze di Giovanni Pisano. Se paragoniamo il partito di pieghe di questo perizoma (fig. 215) con quello, ad esempio, del manto di uno dei profeti che stanno agli angoli del pulpito di S. Andrea a Pistoia (fig. 216), balza evidente agli occhi di ognuno la sostanziale affinità reciproca sia nella qualità densa della stoffa sia nella maniera come ne sono ricavate le pieghe con profondi addentramenti e forti aggetti. Inoltre il vario alternarsi dei solchi e dei dorsi, la particolare forma e i rapporti reciproci di essi sono quanto mai simili nelle due sculture. Si osservino in entrambe le sculture la lunga piega ad angolo acuto in basso, l'ansa, solcata da corti avvallamenti, che la stoffa descrive sopra l'angolo della prima piega, infine il caratteristico spezzarsi delle pieghe falcate nel risvolto del perizoma che è come una sigla di Giovanni Pisano. Si potrebbe obbiettare che l'affinità tra il pieghettare di Giovanni Pisano e l'artefice del crocifisso di Andernach risalga ad una fonte comune, all'arte francese cioè che tanto largamente aveva contribuito allo sviluppo dello scultore toscano. Ma basta solo un rapido confronto tra il drappeggiato del crocifisso renano e del profeta di Giovanni Pisano da una parte e, dall'altra, della figura acefala nel museo di Cluny, databile nel 1260 circa, ed eseguito da quella maestranza operosa nella chiesa di Notre Dame a Parigi nel cui ambito va collocata la statua della Vergine sul portale del transetto settentrionale di Notre Dame dalla quale Giovanni Pisano trasse ispirazione per la Madonna d'avorio nel duomo di Pisa (1298)<sup>253</sup>, per accorgersi subito che, nonostante l'analogo andamento di pieghe usato dagli artisti francesi del Dugento, incomparabilmente maggiori sono le rispondenze del perizoma del crocifisso renano col sistema di pieghe, plastico e pastoso, di Giovanni Pisano, anziché con quello, più lineare e rigido, della scultura francese. Caratteri, questi ultimi, che ritornano pure in interpretazioni tedesche di panneggi francesi (cfr., ad esempio, l'apostolo del pontile nella cattedrale di Strasburgo, del 1260 circa, della stessa epoca quindi della scultura nel museo di Cluny)<sup>254</sup>. Si veda infine la grande rassomiglianza nei lineamenti affinati e nell'espressione rassegnata del volto tra il crocifisso di Andernach (fig. 217) e quello, sicuramente eseguito su disegno di Giovanni Pisano, nel Museo dell'Opera senese (fig. 218). Conviene infine notare che, sia il crocifisso di S. Maria in Campidoglio, sia i crocifissi lignei di Giovanni Pisano, sono di dimensioni ridotte, tutti inferiori, quale più quale meno, al vero.

Da tutto questo insieme di analogie formali si delinea l'ineluttabile necessità di ammettere per i crocifissi di S. Maria in Campidoglio e di Andernach una non trascurabile influenza esercitata sugli artefici renani da Nicola, e, specialmente, da Giovanni Pisano, la personalità più potente e

<sup>253</sup> M. Weinberger, Die Madonna am Nordportal von Notre Dame, in *Zeitschr. f. bild. Kunst*, LXIV (1930-31), pp. 1-6.

<sup>254</sup> O. Schmitt, op. cit., I, tav. 42; R. Hamann e H. Weigert, op. cit., tav. 50.



Fig. 217  
Andernach (Fig. 132), Particolare della testa



Fig. 218. Siena, Museo dell' Opera del Duomo.  
Su disegno di Giovanni Pisano (Fig. 210),  
particolare della testa

geniale della tarda scultura gotica europea; e la tanto affine impostazione della struttura anatomica nel crocifisso di S. Maria in Campidoglio (fig. 212) e in quello del pulpito pistoiese di Giovanni (fig. 203) non è dunque fortuita, come si poteva a tutta prima assumere, ma condizionata da un'azione di Giovanni sull'artefice del crocifisso renano, palese, assieme a quella da Nicola, anche in altri più secondari particolari (testa, perizoma). Del resto già il Witte, al quale dobbiamo lo studio più acuto sui crocifissi gotici tedeschi intorno al 1300, aveva vagamente intuito l'inserirsi nei due crocifissi renani di S. Maria in Campidoglio e di Andernach di elementi estranei alla tradizione stilistica della scultura tedesca quando termina il suo articolo con queste parole: «Fremdländisch genug klingen die beiden Kruzifixe von Köln und Andernach, und es liegt nahe, an den Süden oder slavisch beeinflußte Länder als Ursprungsland zu denken»<sup>255</sup>. Occorre però subito aggiungere che questi apporti meridionali furono a fondo riplasmati e trasformati dall'artefice renano; sì che il risultato artistico finale appare profondissimamente diverso dall'essenza più intima dell'arte di Giovanni; così diversa che gli studiosi non si sono finora neppure accorti di questi legami tra il Reno e la Toscana. Tutto ciò che nei crocifissi di Giovanni Pisano è solo accenno e tendenza a raffigurare il patimento fisico, che non trascende mai i limiti tracciati da quel senso dell'equilibrio interiore degli affetti umani proprio dell'arte italiana e che è frutto e retaggio della civiltà mediterranea e latina, viene sapientemente sottolineato e portato alle estreme conseguenze dallo scultore tedesco. La croce acquista chiaramente l'aspetto della forza, del patibolo, che colle sue braccia laterali, ricurve, dilania il corpo; il corpo stesso, ischeletrito fino all'inverosimile, è tutto spongenze acute e linee taglienti, la pelle è quasi scomparsa dal torace gonfio, il torace è isolato dall'addome rientrante per mezzo dell'estremità affilata delle costole. L'arcata epigastrica, piegata a curva continua in Giovanni Pisano, è interrotta dal prolungamento appuntito dello sterno, i capelli ritorti terminano in punte che sembrano metalliche. Si è a torto parlato di realismo e naturalismo a proposito del crocifisso di S. Maria in Campidoglio, sebbene ben poco in quest'opera ricordi la realtà del corpo umano, e tutto invece concorre, con un volutamente astratto espressio-

<sup>255</sup> F. Witte, art. cit. nella nota 15.

nismo formale, a esaltare il dolore immane, smisurato di Dio crocifisso, invitando e costringendo quasi il fedele a rivivere personalmente nella sua immaginazione le sofferenze del Redentore. L'appassionata esaltazione della sofferenza di Cristo che trascina l'artista a rasentare quasi il grottesco, scava, nonostante tutte le concordanze formali e iconografiche, un abisso tra la scultura di Colonia e l'arte di Giovanni Pisano.

Ma l'influsso esercitato intorno al 1300 da Nicola e, specialmente, da Giovanni Pisano sui due crocifissi di S. Maria in Campidoglio a Colonia e ad Andernach – dai quali derivano più o meno fedelmente gli altri crocifissi renani trecenteschi – non è un fatto isolato nei rapporti tra la scultura tedesca ed italiana durante il Trecento. Tracce di un'azione, sia pur sporadica, dei due Pisano sulla scultura tedesca del sec. XIV, continuano a manifestarsi anche in seguito. Ha attirato l'attenzione su questo fenomeno Kurt Martin nella sua già citata opera sulla scultura in pietra di Norimberga del sec. XIV<sup>256</sup>. Egli nota gli stretti rapporti nel contenuto iconografico e nella disposizione compositiva tra la scena della Crocefissione del pulpito pisano di Giovanni e quella del portale occidentale della chiesa di Thann (1342-1350); l'apparire del gruppo delle tre pie donne assai prima in Italia che in Germania dove ebbe la sua conformazione tipica solo poco prima della metà del sec. XIV; l'atto di baciare il piede di Gesù di uno dei tre magi nell'Adorazione dei Magi rappresentato da Giovanni (ma non ancora da Nicola) e che si trova in Germania a Thann, Ulma e in un rilievo a Basilea; il bagno del Bambino nella scena della Natività, diffusa da tempo in Toscana ma accolto nella scultura tedesca di nuovo appena verso la metà del Trecento. Il Martin poi prosegue: «Sowohl Niccolò als auch Giovanni zeigen das Kind gleichzeitig in der Krippe und im Bad. Bei der Ulmer Darstellung (Nordwestportal, 1356) scheinen Beziehungen zu Italien auch über das allgemein Thematische hinaus zu bestehen. Fast unmöglich, daß eine so sekundäre Szene unabhängig an verschiedenen Orten, und dazu in Italien und Deutschland, so gleich erfunden worden sei. Man könnte so weit gehen und das eigentümliche Sitzen der einen Frau in Ulm als ein «Mißverständnis» bezeichnen, denn gerade im Motiv des Sitzens hat sich Giovanni bei dieser Figur an der Pisaner Domkanzel nicht eindeutig ausgesprochen. Auch wenn wir dieses «Mißverständnis» nicht anerkennen, besteht Übereinstimmung in der Haltung und jener so typischen Armbewegung mit der vorgreifenden Hand, die das Wasser auf seine Wärme prüft. Wenn Giovanni die zweite Frau, die das Wasser zugießt, stehen und sich niederbeugen lässt, so hat sie Niccolò in der Baptisteriumskanzel doch schon ebenso kniend dargestellt wie der Ulmer Meister. Das aber scheint diese italienischen Beziehungen zu charakterisieren, daß vorerst wenigstens keine unmittelbaren Vorlagen, sondern nur Anregungen festzustellen sind. Man wird sich deshalb nicht einen direkten Einfluß, sondern den weitschichtigen Vorgang einer allmählichen Einwanderung italienischen Form- und Motivgutes vorzustellen haben.»

Dopo aver messo in rilievo come il nuovo stile narrativo nella scultura tedesca eseguita in funzione dell'architettura intorno al 1350 si riallacci alle innovazioni dei due Pisano, il Martin scrive: «Es scheint, als habe die italienische Formeinwanderung auslösend oder doch sehr fördernd gewirkt, denn einmalige gelegentliche Berührung mit Italien hätte kaum mehr als zufälligen sporadischen Niederschlag gefunden.» Questo nuovo stile narrativo della scultura tedesca, collegato all'arte dei due Pisano, dal Reno superiore dove si affermò per primo penetrò passando per Gmünd, Augusta, Ulma, Norimberga, fino a Praga; e serberebbe del resto non poche sorprese se si volesse esaminare il problema di un eventuale influsso di Giovanni Pisano anche su alcune opere connesse colla maestranza dei Parler nelle quali si era finora soliti vedere prevalentemente

<sup>256</sup> K. Martin, op. cit., pp. 58-59.

i legami colla Francia. Eppure sculture come la figura di re nel duomo di Ratisbona (c. 1370-c. 1380) o la tomba di Ottocar I nel duomo di Praga (1377)<sup>257</sup> rivelano a mio avviso un'indubbiamente conoscenza dell'arte di Giovanni Pisano<sup>258</sup>. E' comunque importante rilevare che nelle sculture tedesche di Ulma, di Thann, ecc., si avverte accanto all'influsso di Giovanni anche quello di Nicola Pisano, come nel crocifisso di S. Maria in Campidoglio; e che tali apporti della rinata scultura toscana furono così intimamente fusi colla tradizione scultorea tedesca da passare all'occhio dell'osservatore quasi inavvertiti, come avvenne infatti nei riguardi dei due crocifissi renani di S. Maria in Campidoglio e di Andernach.

Le possibilità per un artefice tedesco di venire in contatto intorno al 1300 con opere dei due Pisano erano molteplici; e non starò ad enumerare tutte le circostanze ben note, di carattere politico, commerciale, religioso, che poterono allora favorire tale contatto. L'attività di scultori tedeschi in Italia in quell'epoca ci viene del resto attestata da un interessante documento del 13 giugno 1319 nell'Archivio di Stato di Napoli (Reg. Ang. 254, f. 342) pubblicato dal Davidsohn<sup>259</sup>, ma rimasto pressoché sconosciuto agli studiosi, nel quale Carlo di Calabria, in qualità di vicario di suo padre, Carlo d'Angiò, rilascia un ordine di pagamento a favore di un «magister Theodoricus de Alemania et Gilectus frater» per una statua di Carlo II (oggi purtroppo perduta). Risulta inoltre dal tenore di questo documento che i due scultori tedeschi, fratelli, lavoravano già da tempo al servizio del re di Napoli. Non si dimentichi poi che una massa enorme di fedeli venuti da ogni dove si riversò sull'Italia proprio nell'anno 1300 quando Bonifacio VIII bandì il giubileo che suscitò in tutta la Chiesa un entusiasmo indescrivibile. »Sembra che per tutte la durata del Giubileo il numero dei pellegrini raggiungesse complessivamente i due milioni; si calcola che ogni giorno trentamila forestieri entrassero ed uscissero dalla città (Roma), e che più di duecentomila vi rimanessero alloggiati nei modesti alberghi e nelle piccole osterie»<sup>260</sup>. Tra quei pellegrini vi furono pure Giotto e Dante; e chissà quanti artefici tedeschi che ebbero, attraversando la Toscana, occasione di ammirare le opere che vi avevano lasciato Nicola e Giovanni Pisano. Questo grandioso movimento che spinse nel 1300 una moltitudine sterminata di fedeli da tutta l'Europa verso Roma, fu preceduto durante tutto il Medioevo dai continui pellegrinaggi diretti alla Città eterna, fra i quali sembra fossero particolarmente numerosi quelli tedeschi. Quando San Francesco nel 1221 intraprese il secondo tentativo di una missione in Germania per la diffusione del suo ordine, egli fece pronunciare da frate Elia ai monaci riuniti nel Capitolo dell'ordine la seguente allocuzione: «Fratres, est quadam regio Teutonica, in qua sunt homines christiani et devoti qui, ut scitis, saepe terram nostram cum longis baculis et largis ocreis (scarpe; stivali) sub rapidissimo sole sudoris aestuantes pertranseunt ac limina Sanctorum visitant, laudes Deo et Sancti eius decantando»<sup>261</sup>. E la presenza di molti tedeschi in Italia nel sec. XIII era quasi imposta dalle vicende politiche, dalle lotte tra Ghibellini e Guelfi. Ma qualunque sia stata la causa esterna, materiale che mise i Tedeschi in rapporto coll'Italia nei secoli XIII e XIV, è indubbiamente che nel campo della scultura, come del resto pure in quello della pittura, vi erano non

<sup>257</sup> Di queste due sculture vedi la riproduzione in W. Pinder, op. cit. nella nota 2, tavv. 81, 82, 83, 84.

<sup>258</sup> Dei rapporti tra la scultura tedesca e italiana nel Trecento si è occupato, oltre al Martin, anche H. Engel di cui il Martin cita un lavoro manoscritto (dissertazione) che non sembra sia stato pubblicato (Das Thanner Westportal, ein Beitrag zur schwäbischen Plastik in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. 1923). Il Pinder non ha che fugaci accenni a questo problema (op. cit. nella nota 3, pp. 70, 71, 76.).

<sup>259</sup> R. Davidsohn, Geschichte von Florenz, III, 1912, p. 393, nota 8. – A questo documento accenna R. Valentiner, Tino di Camaino, Parigi 1935, pp. 85-86.

<sup>260</sup> A. Muñoz, Roma di Dante, Milano-Roma 1921, p. 9.

<sup>261</sup> L. Wedding, Annales Minorum, II, Roma 1732, p. 3.

pochi legami in questi secoli tra l'Italia e la Germania; legami che risalgono in continuità ininterrotta fino all'alto Medioevo. E' perciò fondamentalmente errato affermare come fa il Körte, che agli abbastanza intensi rapporti artistici tra l'Italia e la Germania negli ultimi decenni del secolo XIV erano «vorausgegangen ... anderthalb Jahrhunderte einer gegenseitigen Abgeschlossenheit»<sup>262</sup>.

Le molteplici relazioni tra la Germania e l'Italia nei secoli XIII e XIV non bastano però a spiegare compiutamente la diffusione di un medesimo tipo di crocifisso doloroso, la quale, sebbene particolarmente intensa nei secoli che precedettero e seguirono il 1300 in Germania e in Italia, si estese nel corso del Trecento a quasi tutti i paesi principali d'Europa. Il simultaneo affermarsi intorno al 1300 di comuni particolarità stilistiche in diversi centri dell'attività scultorea tedesca, fu già rilevato dagli studiosi tedeschi<sup>263</sup>. Ma nel caso dei complessi scultorei trecenteschi di Friburgo, di Rottweil, di Augusta, di Gmünd, di Norimberga si tratta evidentemente di uno scambio di elementi figurativi tra alcune maestranze attive contemporaneamente nella Germania centrale e meridionale. Alquanto diversa è invece la situazione nei riguardi dell'estesa diffusione geografica del crocifisso gotico doloroso che dalla Spagna fino alla Polonia, dalla Sicilia fino a Colonia s'imponeva con aspetti formali in sostanza scarsamente differenziati da un esemplare all'altro. Le spiegazioni che si sono tentate di dare di questo fenomeno si affrontano in netta opposizione. Mentre G. Swarzenski affaccia l'ipotesi che i crocifissi gotici d'un violento carattere doloroso come quelli renani ed altri simili in Italia, risalgano a qualche celebre prototipo ritenuto miracoloso del quale si desiderava avere delle repliche<sup>264</sup>, C. T. Müller per contro afferma, a proposito del crocifisso di S. Domenico a Siena, che «noch mitten in Italien finden sich geschnitzte Einzelbildwerke, deren Inhaltsbetonung in irgendeiner, wohl immer ganz individuell gelagerten Beziehung zu der deutschen Plastik des frühen 14. Jahrhunderts und der von ihr ausgehenden religiösen Stimmung zu stehen scheint»<sup>265</sup>. Entrambe le supposizioni circa le cause del propagarsi del crocifisso gotico doloroso – mediante repliche di esemplari famosi (Swarzenski) o attraverso la creazione individuale di artisti vaganti (C. T. Müller) – lungi dall'eliminarsi a vicenda si completano, prevalendo o l'una o l'altra a seconda delle circostanze. E' chiaro, ad esempio, che alcuni crocifissi di Colonia della prima metà del sec. XIV furono eseguiti evidentemente per espressa volontà del committente o dei committenti, ad imitazione della celebre miracolosa immagine di S. Maria in Campidoglio (crocifisso di S. Severino) o di quella di Andernach (crocifisso della Allerheiligenkapelle). Ma è altrettanto chiaro che crocifissi come quelli del duomo di Palermo, di Lucera, di Oristano, di Perpignano e via dicendo, i quali tutti – chi più chi meno – riflettono schemi figurativi propri dei crocifissi renani, non devono il loro aspetto stilistico al desiderio del committente, il quale quasi certamente nulla sapeva dell'esistenza del lontano crocifisso di S. Maria in Campidoglio, sibbene all'educazione artistica dell'intagliatore che in molti casi fu, come abbiam visto, un tedesco o un artefice influenzato dallo stile particolare dei crocifissi gotici tedeschi.

Che le intenzioni dell'autorità ecclesiastica e dell'artista tedesco fossero a volte addirittura in violento contrasto, è dimostrato dall'interessante episodio avvenuto nel 1306 a Londra: uno scultore tedesco «Thydemannus de Alemannia, alienigena» vendette ad un parroco londinese per

<sup>262</sup> W. Körte, Deutsche Vesperbilder in Italien, in *Kunstgesch. Jahrb. d. Bibl. Hertziana*, I, Leipzig 1937, p. 19.

<sup>263</sup> Ad esempio da H. Schrade (in *Deutsche Vierteljahrsschrift* VII, 1929, p. 406: «Denn gerade in dem Zeitraum um 1300 und im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts sind die Gemeinformen, die von Schule zu Schule wandern und die individuellen Leistungen bestimmten, von einer fast unheimlichen Allgegenwärtigkeit.»

<sup>264</sup> G. Swarzenski, in *Festschrift H. Wölfflin*, München 1924, p. 131.

<sup>265</sup> C. T. Müller, op. cit., p. 45.

la somma di 23 libbre un «crocifisso da lui eseguito raffigurante Cristo appeso ad un legno trasversale che non corrispondeva affatto alla vera forma della croce (patibulo sive ligno transversali veram crucis formam minime pretendente). Il vescovo di Londra diede quindi l'ordine che Thydemanno restituisse il compenso e si riprendesse il crocifisso, ma fuori della diocesi di Londra; e che l'intaglio dovesse venir trasportato nottetempo onde evitare che desse scandalo. Inoltre Thydemanno dovette giurare di non eseguire in seguito altre croci che avessero una sagoma differente da quella consueta<sup>266</sup>. Il Witte giustamente congetturò che il crocifisso incriminato scolpito dal Thydemann avesse la forma ad *ipsilon*<sup>267</sup>. Esso sarà stato uno di quegli intagli simili ai crocifissi renani o vestfalici che abbiamo incontrati sparsi in Italia dal Veneto fino in Sicilia, dove però la sua forma iconografica non poté suscitare riprovazione visto che già Nicola aveva esposto ai fedeli nel suo pulpito senese una croce scolpita a mo' d'*ipsilon*. L'episodio londinese del 1306 dimostra come agli intagliatori tedeschi operosi all'estero fosse lasciata in genere la libertà di dare al crocifisso la sagoma e la forma che essi volevano (nel caso del crocifisso londinese l'opposizione proveniva non dal parroco ma dalle autorità ecclesiastiche superiori). Di conseguenza la tesi dello Swarzenski che i crocifissi gotici tedeschi in Italia debbano la loro esistenza al desiderio del committente o dei fedeli di possedere nella loro chiesa la replica di qualche celebre prototipo venerato come miracoloso non mi sembra sostenibile se non in pochi casi eccezionali. D'altra parte, l'uniformità tipologica dei numerosi crocifissi gotici tedeschi o tedeschizzanti in Italia non è neppure propizia all'assunto di C. T. Müller che vede in queste opere una «wohl immer ganz individuell gelagerte Beziehung zu der deutschen Plastik des frühen 14. Jahrhunderts».

Piuttosto propenderei a considerare un altro fattore come non indifferente alla diffusione in tutta l'Europa, e soprattutto in Italia, del crocifisso gotico doloroso d'impronta essenzialmente tedesca: l'azione degli ordini mendicanti che tanta parte ebbero nel favorire determinate tendenze iconografiche dell'attività artistica dei secoli XIII e XIV. Il concitato contenuto affettivo dei crocifissi gotici renani e vestfalici corrispondeva assai bene al tono appassionato dei predicatori francescani e domenicani che con parole infiammate e ardenti trascinavano allora dappertutto le folle alla penitenza, alla fervida contemplazione della passione del Redentore. Apparirebbe perciò non improbabile che i frati si impadronissero di questo tipo di crocifisso «realistico» doloroso e ne favorissero in tutti i modi la lavorazione e la diffusione nelle loro chiese. Ed è sintomatico che già in un sigillo del 1285 apposto al documento rilasciato a Bologna dal generale dell'ordine domenicano Muccio di Zampora, documento col quale si accoglie il convento di S. Gertrude a Colonia nell'ordine dei predicatori (Colonia, Archivio comunale, N. 472a), si trova raffigurato Cristo



Fig. 219. Köln, Stadtarchiv.  
Sigillo del 1285

<sup>266</sup> R. Baldock, in The Canterbury and York Society, XXI (1910), p. 19; F. Liebermann, Ein deutscher Bildhauer in London 1306, in Rep. f. Kunstu., XXXIII (1910), p. 550.

<sup>267</sup> F. Witte, art. cit. nella nota 15, pp. 119-20. Il Pinder (op. e pag. citt. nella nota 3) accetta l'ipotesi del Witte; il Liebermann (vedi nota precedente) pensa invece, ma a torto, ad una croce a forma di un T.

attaccato ad una croce ad epsilon (fig. 219)<sup>268</sup>. Una gran parte dei crocifissi di cui ho trattato si trova poi effettivamente, specie in Italia, in chiese appartenenti ai Francescani e Domenicani. Ora è supponibile che in molti casi saranno stati i frati stessi ad intagliare queste immagini d'un accento popolare atto a impressionare l'accesa immaginazione religiosa dei fedeli. Non ne abbiamo le prove materiali; ma tale conclusione scaturisce logica considerando situazioni analoghe sicuramente documentate sebbene cronologicamente molto più tarde. Alludo ai celebri «crocifissisti» francescani del sec. XVII, Fra Umile da Petralia e Fra Innocenzo da Palermo, che inondarono non solo la Sicilia, ma diffusero anche in altre regioni italiane monumentali crocifissi lignei, quasi identici uno all'altro<sup>269</sup>. Fedelissimo discepolo di Fra Umile (nato a Petralia nel 1589 e morto nel 1639 nel convento di S. Antonino a Palermo), Fra Innocenzo (nato anch'egli a Petralia nel 1592 e morto nel 1648), dopo aver lavorato in Sicilia, scolpì nel 1636 un crocifisso per la chiesa di S. Giovanni a Pesaro; nel 1637, fissata la sua dimora a Roma nel convento di S. Francesco a Ripa, eseguì ben tre crocifissi: uno per la chiesa di S. Damiano in Assisi, fatto per interessamento del P. Ascanio d'Assisi<sup>270</sup>; un secondo regalato dal P. Bernardo, Minore Provinciale di S. Francesco a Ripa, al nipote Domenico Iacomelli e collocato nella chiesa di Porretta (Bologna); ed un terzo per la chiesa di S. Girolamo a Gubbio firmato «F. Innocentio de Petralia fecit 1637»<sup>271</sup>. Dello stesso tempo è forse pure quello scolpito per la Santa Casa di Loreto. Fra Innocenzo continuò poi la sua attività di «crocifissista» in Sicilia fino alla sua morte. Abbiamo qui dunque tutta una lunga serie di crocifissi scolpiti da due frati francescani (a Fra Umile la tradizione attribuisce ben 33 esemplari) che hanno le più strette rassomiglianze reciproche<sup>272</sup> e che si trovano scaglionate dalla Sicilia fino a Bologna. Ebbene si può fondatamente supporre che un'affine attività svolgessero dei monaci-scultori anche nel periodo in cui furono scolpiti i crocifissi gotici dolorosi. Tenendo inoltre presente la estrema mobilità e rapidità di spostamento dei frati domenicani e francescani in quel periodo non solo entro i confini di un singolo paese ma in tutta la vasta zona in cui giunse la loro influenza, che era poi l'intera Europa, sembra probabile che alla diffusione del crocifisso gotico doloroso abbia contribuito in maniera non indifferente l'attività scultorea di alcuni frati, verosimilmente in prevalenza tedeschi. Del resto già Caesarius da Heisterbach, il facondo cronista cistercense morto tra il 1240 e il 1250, racconta (Dial., VIII, 24) di un monaco benedettino del vescovado di Magonza specializzato nel dipingere crocifissi<sup>273</sup>; così come lo fu verso il 1300 in Italia Giunta Pisano. Nulla ci vieta quindi di supporre frati domenicani e francescani dediti nel secolo XIV all'intaglio di crocifissi lignei; e di ammettere, ad esempio, per i due crocifissi di Oristano e di S. Maria Novella a Firenze come autore un frate spagnolo domenicano o francescano che un suo discepolo, un frate italiano, cercò di imitare nel crocifisso di S. Domenico a Siena.

<sup>268</sup> Lo Strucken (op. cit., p. 58) vede nella Crocefissione di questi sigillo il tipo del crocifisso di Giovanni Pisano, mentre, per contro, essa è informata a schemi formali schiattamente francesi.

<sup>269</sup> P. Damiano Neri, I crocefissisti del sec. XVII. – Umile da Petralia e Innocenzo da Palermo, in *L'Illustrazione Vaticana*, IV (1933), pp. 591–93.

<sup>270</sup> E. Zocca nel Catalogo delle cose d'arte di Assisi, edito dal Ministero dell'Educazione Nazionale, Roma 1936, p. 313, non conoscendo l'articolo del Neri, scrive a proposito del crocifisso di S. Damiano: «E' attribuito per tradizione a certo frate Innocenzo da Palermo, altrimenti ignoto.»

<sup>271</sup> L'iscrizione è stata male letta da G. Swarzenski (op. cit., p. 131 nota 1) come: «Finocetio de Petralia sicil. o fecit.»

<sup>272</sup> Si confronti, ad esempio, il crocifisso di Cutro in Calabria di Fra Umile (ripr. nell'Inventory della Calabria, Roma 1933, p. 27) con quello nella chiesa di S. Antonino a Palermo, lasciato incompiuto da Fra Umile e terminato da Fra Innocenzo (ripr. in Ill. Vat., 1933, p. 593 e nel Catalogo delle cose d'arte di Assisi a pag. 313).

<sup>273</sup> «Monachus quidam nigri ordinis de episcopatu Maguntinensi ante paucos annos defunctus est. Erat autem pictor bonus, et ordinis nostro tam devotus, ut gratis, expensis tantum receptis, in diversis domibus ad diversa altaria miri decoris crucifixos ipse pene omnes fecit, nullas a nobis requires expensas» (A. Kaufmann, Caesarius von Heisterbach, Cöln 1862, p. 19).

## VII. ARTE ITALIANA E ARTE TEDESCA INTORNO AL 1300

Il periodo intorno al 1300 segna per le arti figurative (esclusa l'architettura) in Germania e in Italia una tappa oltremodo importante e significativa, caratterizzata in Germania dall'apparire delle nuove immagini di devozione (la Pietà, il gruppo di Cristo e Giovanni; il crocifisso ad epsilon), in Italia dal sorgere dei vasti cicli pittorici e plastici di Giotto e di Giovanni Pisano. Il divario tra questi due linguaggi figurativi di qua e di là delle Alpi sembra a tutta prima incolmabile. Eppure abbiamo potuto constatare che proprio una delle più impressionanti e potenti creazioni delle immagini di devozione tedesche, il crocifisso di S. Maria in Campidoglio a Colonia, si riallaccia riguardo ad alcuni elementi all'arte coeva di Giovanni Pisano (ed anche di Nicola); contatto coi due Pisano che continuò a manifestarsi qua e là, specie nella scultura della Germania meridionale, durante tutto il corso del Trecento. Similmente, ed in modo anche più accentuato, Giotto irradiò una non irrilevante azione sulla pittura trecentesca tedesca, soprattutto in Austria<sup>274</sup>. D'altra parte bisogna pur riconoscere che l'apporto pisano fu dall'artefice del crocifisso di S. Maria in Campidoglio così intimamente incorporato nella sua visione inesorabile, schiaramente nordica, del Cristo sofferente che sarebbe assolutamente fuori luogo parlare, in questo caso, di una dipendenza di carattere essenziale dell'intagliatore tedesco dall'arte di Nicolo e Giovanni Pisano. Viceversa Giovanni Pisano nulla prese dal tipo del crocifisso romanico-gotico doloroso che si era sviluppato in Germania verso la fine del sec. XIII e contemporaneamente propagato in Italia anche per opera di intagliatori indigeni. Da questa indifferenza reciproca – totale in Giovanni Pisano, meno integrale in qualche scultore tedesco del '300, ma in complesso senza importanti conseguenze per lo sviluppo della scultura gotica in Germania – consegue che le affinità che si sono volute scoprire tra Giovanni Pisano e la scultura tedesca non investono la sostanza stessa di questi due mondi artistici, ma sono di natura più che altro apparente, facilmente ingannatrice. Certo, la passionalità violenta e irruente che agita, pur attraverso un repertorio formale preso frequentemente in prestito alla Francia, le figure di Giovanni Pisano, può, sulle prime, far pensare eventualmente al simile processo di scarnificazione delle formule francesi e conseguente affiorare e vibrare d'una più intensa vita interiore in alcune sculture tedesche, come ad esempio in quelle dei Profeti della cattedrale di Strasburgo eseguite negli ultimi decenni del secolo XIII e nei primissimi anni del seguente. Ma, a parte il fatto che non v'è un solo gesto, panneggio, volto o composizione nelle opere di Giovanni Pisano che si possano ricondurre a precedenti sculture tedesche, – mentre per contro vi è chiaramente avvertibile l'azione francese<sup>275</sup> – anche il timbro, il substrato dell'arte di Giovanni sono sostanzialmente diversi dalle manifestazioni della scultura tedesca del sec. XIII. A differenza di quanto si osserva nella decorazione plastica dugentesca delle cattedrali francesi dove il tentativo di riunire alcune figure in gruppi, intrapreso qua e là a Chartres ad Amiens a Reims nella prima metà del secolo XIII, venne presto abbandonato nella seconda metà del secolo a favore della tradizionale disposizione in fila delle statue più o meno sottomesse all'organismo architettonico<sup>276</sup>, – a differenza, ripeto, di quanto si osserva nella scultura francese della prima metà del secolo XIII è caratteristico per le opere più eccelse della plastica gotica tedesca del Dugento la tendenza di allentare sempre più il nesso tra statua ed architettura, di dare alla singola opera

<sup>274</sup> Sui rapporti tra Giotto e la pittura gotica tedesca vedi soprattutto A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Berlin 1934, I, p. 150 segg.; 157, 162-63, 179.

<sup>275</sup> Per i rapporti tra le opere giovanili di Giovanni Pisano e la scultura francese, vedi soprattutto H. Keller, in *Kunstgesch. Jahrb. d. Bibl. Hertziana*, I, Leipzig 1937, p. 175 segg.

<sup>276</sup> H. Keller, art. cit., p. 167.

plastica una vita personale, inconfondibile, conferendole tratti ed espressioni così intensamente proprii da differenziare nettamente il mondo interiore di una scultura da quello dell'altra. Caratteri affatto opposti si osservano nei cicli plastici di Giovanni Pisano a Pistoia e a Pisa. Al gusto per la ricca differenziazione psicologica delle singole sculture a Strasburgo, a Bamberga, a Naumburg Giovanni oppone pochi accenti d'espressione interiore e tipi di teste e volti che sempre ritornano più o meno uguali nelle sue opere. La drammaticità e l'impeto travolgente Giovanni li ottiene soprattutto componendo i singoli elementi figurativi in un insieme complesso in cui il tono drammatico non risiede tanto nel volto o gesto o panneggio di questa o quella figura quanto nei rapporti reciproci di tutti questi elementi messi insieme. Con altre parole, il senso di agitazione e di ansia nella Crocefissione del pulpito di Pisa (fig. 220), ad esempio, non viene dato tanto dall'espressione dei volti che si possono suddividere in relativamente pochi tipi sempre ripetuti, né dal gestire dei vari personaggi, quanto dal modo come questi volti e gesti siano composti in relazione reciproca. Il dramma della sofferenza e della morte di Cristo in questo rilievo, è mirabilmente realizzato non insistendo sull'aspetto fisiologico dei corpi dei tre condannati, ma facendo salire dalla massa compatta della folla, addensata in basso, le tre croci, esili e acute come tre lancie. E la passione veemente della folla, lo spettatore la coglie più che nella espressione delle facce e nel singolo gesto che quasi sfuggono, nella composizione mossa e inquieta di tutto il rilievo, in quelle ardite sovrapposizioni di teste e corpi entro gli stretti spazi tra le croci, simili ad onde spumeggianti lanciate in alto dal mare in tempesta. E l'impressione di dolore profondo nel gruppo a sinistra colla Vergine che sviene è ottenuta, più che dall'espressione dei volti squadrati con sommarietà sintetica, dal simultaneo chinarsi verso sinistra di queste tre teste, dall'accasciarsi inerte della Vergine cui è contrapposto, come sostegno, il blocco tornito della gamba destra di una delle pie donne.

Il prorompere intenso dei moti dell'animo nella scultura tedesca del sec. XIII è ottenuto, ripeto, principalmente per mezzo di differenziazione psicologica accentuata dal progressivo isolamento della singola scultura; processo di isolamento che dovrà poi sboccare nel sec. XIV nelle immagini di devozione completamente staccate dall'architettura. Giovanni Pisano, per contro, si vale, per esprimere l'intimo, soprattutto di complesse composizioni polifoniche di pochi toni fondamentali incisivi sinteticamente abbreviati e variamente intrecciati, nelle quali la singola figura ha valore non tanto come elemento indipendente a sé stante, ma in quanto che si collega nei suoi gesti e atteggiamenti con le altre figure circostanti (ciò vale, limitatamente, anche per la decorazione plastica del duomo di Siena). E quando Giovanni, abbandonando la composizione a rilievo tratta la figura isolata a tutto tondo, come ad esempio il mirabile crocifisso nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino o la testa di quello di S. Andrea a Pistoia, la commozione interiore, pur affiorando intensamente, è dominata e controllata attraverso forme plastiche distese in piani larghi e aggetti compatti. Non si potrebbe immaginare cosa più diversa e fondamentalmente opposta allo spirito che anima il volto del crocifisso di Giovanni Pisano a Pistoia che quello del crocifisso di S. Maria in Campidoglio, in cui il dolore, descritto con spietata insistenza analitica, trascende ogni limite, ogni freno.

Anche Giotto si era cercato di collegarlo alla scultura tedesca del Duecento. Scrive il Gisau «Was Friedrich Rintelen in seinem Giottobuche . . . als das Wesentliche und Epochemachende Giottesker Raumkunst bezeichnet hat, daß der Raum durch die Figuren gestaltet wird, das ist bei dem Naumburger Relief vorgebildet, ja eigentlich bereits vollständig vorhanden. So erscheint Giotto, der am Anfang der neuen italienischen Malerei steht, ohne die nordische Gotik, ja fast möchte man sagen, ohne den besonderen Anteil der deutschen klassischen Reliefkunst Naum-



Fig. 220. Pisa, Duomo. Crocefissione del pulpito di Giovanni Pisano

burgs undenkbar. Ohne Giotto wäre das 14. Jahrhundert in den Bahnen der *maniera bizantina* im wesentlichen weitergegangen, aber ohne die Gotik wäre kein Giotto gewesen<sup>277</sup>.»

Confesso che siffatte affermazioni mi riescono del tutto incomprensibili. Che Giotto abbia guardato alla scultura gotica d'oltralpe mi sembra fuori dubbio (e ciò viene spesso trascurato dagli studiosi dell'arte giottesca), sebbene questo influsso non vada poi esagerato. Ma è chiaro che non è Naumburg che influì su Giotto, sibbene la scultura gotica francese del secondo quarto del sec. XIII (Amiens e soprattutto Reims) dove si possono trovare un'affine potenza plastica nel costruire la macchina umana, un simile panneggiare a larghi, sintetici partiti di pieghe scendenti in robusti cannelloni lungo il saldo blocco del corpo. Principalmente le sculture dei due portali del transetto settentrionale della cattedrale di Reims, alle quali s'ispirarono anche gli scultori di Bamberg<sup>278</sup>, offrono veramente sorprendenti concordanze con le figure giottesche. Fu dunque la comune conoscenza della scultura gotica delle cattedrali francesi del Nord che spiega alcuni affini atteggiamenti stilistici nelle sculture di Naumburg e nelle pitture di Giotto. E assolutamente nulla hanno in comune le scene affollate, «touffues», quasi «barocchegianti» della Passione di Cristo nel tramezzo del coro di Naumburgo e le limpide e serrate composizioni, d'una saldezza veramente architettonica, degli affreschi giotteschi.

E poi quanta profonda, sostanziale differenza, nella scultura gotica tedesca e in Giotto, nel rappresentare i moti dell'animo. A Naumburg, come pure a Bamberg e altrove in Germania,

<sup>277</sup> H. Gisau, Die Meißner Bildwerke, Burg 1936, pp. 11-12.

<sup>278</sup> W. Voege, in Rep. f. Kunstw., XXIV (1901), p. 207.

l'affetto psichico si manifesta attraverso un volto definito nelle accidentalità fisionomiche proprie della razza cui appartiene lo scultore. Dappertutto è ben visibile lo sforzo di distinguere una figura dall'altra per mezzo di lineamenti caratteristici unici che non si ripetono. In questi volti, tratti dal vero con un gusto che si potrebbe definire realistico, è colata la sostanza incandescente della loro psiche, sovente d'una tensione così vibrata, così insofferente d'ogni freno nel suo immediato bisogno di erompere, da trasformare, come nel Giudizio universale del «Fürstentor» a Bamberga, il volto umano in una maschera «grimaçante». Altre volte, come nel S. Giovanni del gruppo della Crocefissione a Naumburg, il potenziale psichico che percorre la figura è così carico che questa sembra debba spezzarsi sotto l'immane pressione. Questa tendenza della scultura dugentesca tedesca verso un'espressione quanto più possibile efficace e tipica dovette, ripeto, necessariamente condurre all'isolamento spirituale e materiale della singola figura; processo che si vede già notevolmente progredito nel coro del duomo di Naumburg e che giunse alle sue ultime conseguenze intorno al 1300 nella creazione dell'immagine di devozione isolata.

Giotto, per contro – e in ciò affine a Giovanni Pisano – rifugge, nel rappresentare la veemenza di un sentimento umano, dal concentrarlo in una singola figura. Nella Strage degli Innocenti o nel Compianto di Cristo nell'Arena di Padova – per citare due affreschi giotteschi che, grazie al loro soggetto, si prestano particolarmente ad essere citati qui quali esempi – Giotto compone nelle figure femminili pervase dal dolore un modulo somatico scarsamente differenziato uno dall'altro e il cui valore espressivo, più che dal forte variare dei tratti e degli atteggiamenti del volto che rimangono più o meno uniformi, viene determinato dai rapporti reciproci dei gesti, dei panneggi, delle posizioni, degli sguardi dei personaggi che compongono la scena. E nei crocifissi dipinti da Giotto la nota dolorosa è trasfigurata in un calmo, umanissimo riposare del Redentore nel silenzio immobile della morte.

Sia Giovanni Pisano che Giotto dunque, pur così diversi per temperamento, evitano, nel rappresentare un dolore veemente, di concentrarlo in una sola figura ma lo rinfrangono in numerosi elementi variamente distribuiti che, messi in correlazione reciproca, producono l'effetto di drammatica concitazione. Lo scultore tedesco del Duecento e del Trecento, invece, accumula tutta la potenza espressiva prevalentemente in un solo volto, in un solo personaggio, ottenendo da una parte spesso un'intensità psichica incomparabilmente maggiore nei confronti delle singole figure prese per sé create dai due sommi artisti italiani; ma cadendo d'altro canto a volte nel pericolo di spezzare l'equilibrio, che rimane pur sempre la suprema aspirazione dell'uomo, tra corpo e spirito. Credo che questa concezione fondamentalmente opposta della resa del dolore nelle arti figurative, che è essenzialmente *corale* nell'arte italiana e *individuale* in quella tedesca, mette a nudo tutto l'enorme distacco che separa il credo artistico dei due popoli. Quanto ho esposto or ora riguarda la struttura più intima del processo creativo di due diversi atteggiamenti spirituali; e si applica perciò non soltanto al periodo che c'interessa in questo studio più da vicino, ma conserva tutto il suo valore anche per lo sviluppo ulteriore delle arti figurative di qua e di là delle Alpi. Gli accenti più toccanti e convincenti del dolore umano Donatello li ha trovati in alcuni folti bassorilievi, come la Deposizione di Cristo nel sepolcro dell'altare di Padova o le scene della Crocefissione, della Deposizione dalla croce e della Sepoltura nel pulpito fiorentino di S. Lorenzo, nei quali l'irresistibile impeto e l'intensità acutissima degli affetti si traducono nel complesso multiplo inserirsi e subordinarsi di ogni gesto, di ogni panneggi in una vasta composizione; e lo spettatore non riesce a cogliere il preciso valore espressivo di ogni singola figura, ma è preso dal tempestoso turbinio di tutto l'insieme che mirabilmente esprime, attraverso quella vasta e sapiente orchestrazione, la tragedia

del Golgota. Quando invece Donatello scolpisce a Padova il Redentore affisso alla croce, in cui pur tutto il dramma della Passione si compendia, il suo stile assume una larghezza pacata e classicheggiante che toglie alla sofferenza impressa nel volto di Cristo ogni eccessivo vibrare<sup>279</sup>. E ancora, nella Pietà di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della Vita a Bologna, la drammaticità violen-  
tissima che agita il gruppo delle pie donne raccolte intorno al cadavere di Cristo non viene realizzata coll'addensare nella fisionomia di esse una ricca varietà di espressioni psicologiche che sono – e ciò non è stato ancora abbastanza sottolineato – quasi perfettamente identiche una all'altra, ma nel modo come i panneggi, i gesti, la positura di queste donne, scosse da una travolgenti corrente di disperazione, si compongono in mutua relazione. Anche negli affini gruppi di Guido Mazzoni – per i quali si è finora sempre esagerato il naturalismo della fattura – il modulo somatico delle donne piangenti e urlanti è sempre uguale, simile ad una maschera tragica portata da molti attori. E l'impressione del dolore viene raggiunta dal moltiplicarsi entro elaborati schemi compositivi di un singolo, invariato motivo psichico. Si noti, per contro, quanto è composta e misurata la resa del dolore fisico nel volto, quasi sereno, del Cristo in queste Pietà «naturalistiche» di Niccolò dell'Arca e di Guido Mazzoni. L'artista italiano, che si tratti di Giovanni Pisano e di Giotto, o di Donatello, Guido Mazzoni, Niccolò dell'Arca, rifugge, quando intende rappresentare il dolore veemente, dal concentrarlo in una sola figura, consci del pericolo di deformazione e di esagerazione che un siffatto isolamento di un moto d'animo violento porta necessariamente in se. Egli preferisce di distribuire la tensione anzichè raccoglierla in un solo punto, di spezzare l'onda del dolore in numerosi elementi poco variati tra loro, ma ciononostante efficacissimi nell'effetto finale per il vario concatenarsi reciproco di essi; l'artista italiano cerca insomma di rendere psicicamente sopportabile il dolore facendovi partecipare il *coro umano* più che l'uomo singolo il cui sfrenato abbandonarsi al dolore minaccerebbe di escluderlo dal consorzio umano. E quando egli deve, per necessità liturgiche, affrontare il problema della rappresentazione del dolore limitata ad una sola figura come il Crocefisso, allora preferisce spesso di accennare all'*eco* della sofferenza inumana spentasi ormai nel riposo profondo della morte anzichè alla lotta disperata tra la vita e la morte che comunque non viene quasi mai colta nelle sue fasi più crude e crudeli. A questa concezione *corale* del dolore propria dell'arte italiana che in ciò si conforma alla tradizione classico-mediterranea raccolta anche dall'arte bizantina, si oppone – è opportuno ripeterlo – quella nordica, tedesca, che condensa prevalentemente in un solo individuo tutto il volume del moto interiore nel suo più diretto e dinamico slancio come lo dimostrano non solo le sculture di Bamberg e di Naumburg, o il crocifisso di S. Maria in Campidoglio a Colonia, ma anche opere posteriori quali la Madonna piangente nella chiesa di S. Maurizio a Halle di Konrad von Einbeck (verso il 1450) o il S. Giovanni Evangelista nel Liebighaus di Francoforte (seconda metà del sec. XV)<sup>280</sup>. Ed è oltremodo significativo e certamente non casuale che una delle poche rappresentazioni, forse l'unica, del dolore *corale* nella scultura tedesca del Dugento che per una certa uniformità tipologica e fisionomica delle teste possa ricordare l'affine concezione meridionale del dolore, intendo dire la Morte della Vergine sul portale sud della cattedrale di Strasburgo, è tutta impregnata di elementi classicheggianti<sup>281</sup>. Ma questa

<sup>279</sup> Scrive il Pinder, (Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, Leipzig 1935, p. 376): „Was aber über alles Bambergische in einer Richtung noch hinausgeht, das ist die Erfahrung im Ausdruck des Schmerzes. Wir sagten schon: darin sind die Deutschen allen Nachbarvölkern vorausgegangen. Ähnliches gewagt haben nur hier und da Italiener, etwa Donatello, was aber eben dann (Paduaner Beweinung) für uns auch sofort „deutsch“ wirkt.“ Dicendo così, il Pinder non si è reso conto della *sostanziale* diversità di rappresentare il dolore nell'arte tedesca e in quella italiana.

<sup>280</sup> W. Pinder, op. cit. nella nota 2, tavv. 20 e 53.

<sup>281</sup> Sulla Morte della Vergine di Strasburgo vedi soprattutto l'acuto e fine commento di H. Jantzen, Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts, Leipzig 1925, pp. 45-58.

scena costituisce un'eccezione; poichè, se l'artista tedesco rappresenta il simultaneo manifestarsi del sentimento doloroso in figure strettamente unite insieme dal punto di vista compositivo, egli cerca in genere di conferirgli efficacia soprattutto per mezzo di nette differenziazioni dei caratteri dei vari personaggi, mediante il diverso reagire di essi di fronte al dolore. Sotto questo riguardo il gruppo plastico svevo del sec. XV nel Deutsches Museum di Berlino proveniente da Mittelbiberach e rappresentante la Vergine che viene sostenuta da due donne non differisce in sostanza dai tre sacri personaggi – la Vergine S. Giovanni Evangelista e la Maddalena – a sinistra della croce nella Crocefissione del Grünewald a Colmar, ove l'*unicità* della sofferenza è resa con insuperabile potenza in questi tre volti riflettenti tre personalità assolutamente diverse una dall'altra e quindi tre diversi modi di soffrire. Questo scavare in profondità in un solo punto o in un'unica direzione costituisce del resto la grandezza, ma anche la fatalità dell'arte tedesca, la quale, spinta da questo insopprimibile bisogno di portare alle ultime conseguenze i principî estetici di un determinato stile, spesso nato fuori della Germania – vedi la scultura gotica a Strasburgo, Bamberg, Naumburg, Magdeburg, Meißen; l'architettura barocca della Germania meridionale; l'espressionismo moderno – finisce per dargli un'impronta così interamente, così schiattamente tedesca da produrre di conseguenza quasi un insuperabile distacco e isolamento di fronte alle espressioni artistiche degli altri popoli europei. Ecco forse una delle cause principali per cui la Germania nel campo delle arti figurative non ha mai creato uno stile che ha imposto le sue norme e le sue leggi, varcando i confini del proprio paese, all'Europa intera, come fece invece la Francia (nel periodo gotico e nel Settecento; nell'Ottocento soprattutto coll'impressionismo), e l'Italia (nei secoli XVI e XVII).

Ma vi è un'altra ragione ancora per cui l'arte di un Giovanni Pisano o di un Giotto si distacca profondamente dalla scultura tedesca del Duecento. Chi, dopo aver contemplato i rilievi e il grandioso gruppo della Crocefissione nel tramezzo del duomo di Naumburg, entri nel coro occidentale a interrogare le maestose serie dei fondatori e delle fondatrici del duomo, senza dubbio il più impressionante consesso di statue di tutta la scultura europea del Duecento, e ripensa, nel contempo, ai cicli plastici e pittorici di Giovanni Pisano e di Giotto, rileverà tra altro anche questa fondamentale differenza: che, per quanto drammatico rapido immediato e ricco di contrasti psicologici sia il racconto nei primi quattro rilievi del tramezzo con scene della Passione di Cristo, e viva e «reale» l'esistenza fisica e morale dei personaggi del coro, la connessione col mondo spirituale ultraterreno proprio dell'epoca medioevale precedente vi è assai più stretta che non nelle creazioni di Giovanni Pisano e di Giotto. A Naumburg la conquista dei valori psicologi ha senza dubbio raggiunto un'indipendenza dagli intenti didattici e dommatici insiti nelle arti medioevali che non si erano mai viste fino allora. Eppure nei confronti colle opere di Giovanni Pisano e di Giotto le sculture di Naumburg sono ancora bagnate in un'atmosfera di maggiore lontananza ed astrattezza ed appaiono, in fondo, più legate al passato che non le sculture e gli affreschi dei due artisti italiani. Il velo che a Naumburg ancora s'interpone tra il fedele e l'opera d'arte è caduto ad Assisi e a Padova, a Pistoia e a Pisa, lacerato dalla presenza continua ed operante della *personalità* dell'autore. E' lui, l'artista, Giotto o Giovanni Pisano, che prepotentemente s'affirma in ogni scena, coordina e compone gli affetti umani del dramma divino, invita il fedele a parteciparvi. E' in Italia, non in Germania, che s'inizia verso il 1300 il processo dell'affrancamento dell'artista dagli schemi impersonali imposti all'arte medioevale da un secolare predominio di concetti e ideali rivolti all'esclusiva valorizzazione del mondo divino a cui anche la più vigorosa personalità artistica medioevale non poteva sottrarsi. Dinanzi alle sculture di Giovanni Pisano o agli affreschi di Giotto il fedele di allora avrà senza dubbio sentito, come lo sentiamo anche noi uomini moderni, che quelle scene,

ben note nelle loro principali caratteristiche iconografiche, devono tutta la loro esistenza, in ogni elemento in ogni particolare in ogni gesto o espressione, alla volontà, al potere creativo dell'artefice. Questa nuova funzione di intermediario tra fedele e opera d'arte assunta dall'artista che si elabora in Italia verso il 1300 manca ancora, in questa forma così netta e chiara, a Naumburg, mentre essa si trova già in atto nelle opere coeve di Nicola Pisano. Nicola Pisano fu il primo «artista» nel senso moderno della parola; retaggio che trasmise al figlio e che fu realizzato con aspetti anche più complessi da Giotto. Notando le affinità – che risalgono a comuni fonti d'ispirazioni bizantino-francesi – tra il crocifisso del tramezzo di Naumburg e quello all'incirca contemporaneo di Nicola Pisano nel pulpito di Pisa, il Pinder esclama: «Wer, wie der Verfasser, es noch erlebt hat, daß die neuere Geschichte nicht nur der italienischen, sondern der ganzen abendländischen Plastik von jenem apulischen, byzantinisch geschulten Kleinkünstler abgeleitet wurde, wird sich eines Lächelns nicht erwehren: wie blind war man damals gegen die überlegene Großplastik des Nordens, die seit Generationen Gewaltiges in Italien nicht einmal Geahntes in vielen Hunderten von Statuen besaß, die in Naumburg schon an einem ihrer großartigen Abschlüsse stand<sup>282</sup>.» Certo, nessuno potrà mettere in dubbio la superiorità della scultura di Naumburg e, in genere, della scultura gotica monumentale dugentesca della Francia e della Germania su Nicola Pisano. Ma il Pinder è fuori strada se crede di poter liquidare Nicola Pisano definendolo con malcelato disprezzo «byzantinisch geschulter Kleinkünstler», come se il valore di un artista dipendesse dalle dimensioni materiali delle sue opere<sup>283</sup>! Nicola Pisano è più di un «byzantinisch geschulter Kleinkünstler»; che fu lui il primo nell'arte italiana, ed europea, ad affermare al tramonto del Medioevo con una decisione e fermezza fino allora mai vista la dignità morale dell'artista, il suo diritto di rivolgersi ai fedeli con una spontanea e viva immediatezza di linguaggio che nessuno aveva più osato di adoperare sin dalla fine dell'era classica. Fu lui, Nicola Pisano, ad iniziare quel processo di graduale e continuo – non esteriore, iconografico – affrancamento dell'arte dall'onnipossente dominio della Religione e della Chiesa, proseguito poi più tardi con ben altro vigore dagli artisti del Rinascimento. Sotto questo riguardo le sculture di Naumburg appaiono, ad onta della loro superiorità intrinseca, più legate al passato, al «Medioevo» che non l'arte di Nicola Pisano. Questo primato dell'artista italiano non è stato intaccato dalla recente, più equa valutazione della scultura dugentesca tedesca, che fu indubbiamente troppo trascurata per l'addietro. E la critica che ancora prima della «rivelazione» dei grandi valori della scultura tedesca del sec. XIII aveva congiunto col nome di Nicola Pisano il manifestarsi di nuovi spiriti e intenti nella scultura europea continua, tutto ben considerato, ad avere ancor oggi ragione; ed ha torto il Pinder di sorriderne.

Furono i due Pisano e Giotto, più che gli scultori di Bamberg e di Naumburg, i veri eredi e continuatori di quelle tendenze all'«individuazione» – per adoperare una parola cara al Rosenthal nella sua monografia su Giotto – che cominciò a manifestarsi nella scultura monumentale francese dei primi decenni del sec. XIII. Questa tendenza, così feconda di nuovi germi e sviluppi futuri, mentre assai presto si esauriva nel suo paese d'origine in manierismi involuti, fu, è vero, prontamente accolta per primi dagli scultori tedeschi del Duecento e trasfigurata in una fervida esaltazione dei valori psicologici attraverso una potente caratterizzazione dell'individualità umana. Ma nonostante questo audace accostarsi alla realtà terrena, la scultura tedesca del Duecento non modificò sostanzialmente quel carattere di dipendenza dell'umano dal divino proprio dell'arte medio-

<sup>282</sup> W. Pinder, op. cit. nella nota 117, p. 37.

<sup>283</sup> Meglio sarebbe stato chiamare Nicola Pisano «antikisch geschult», poiché egli deriva più dall'arte classica che da quella bizantina (cfr. G. Swarzenski, op. cit., tavv. 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 55).

evale precedente. Tanto è vero che essa finì per sboccare intorno al 1300 nella creazione delle nuove immagini di devozione gotiche, espressioni per quanto toccanti in fondo anonime – come le Madonne e i crocifissi romanici – di sentimenti religiosi collettivi per cui il problema dell'autore come individuo ancora non si poneva. Insomma, lo scultore tedesco del secolo XIII, pur insistendo ad oltranza ad accentuare sempre più la tensione psichica, non riuscì a creare nuove prospettive alle finalità dell'opera d'arte; anzi, la spinse per questa soverchia passionalità degli affetti – «iper-trofia dell'espressione psichica» la chiama il Panofsky<sup>284</sup> – in una specie di vicolo cieco da cui non v'era uscita. Per contro, in Italia il processo di individuazione iniziatosi in Francia al principio del secolo XIII si configurò verso il 1300 in un veramente nuovo organismo dell'opera d'arte che divenne emanazione diretta e schietta della personalità artistica. E mentre in Germania il crocifisso di S. Maria in Campidoglio o la Pietà di Coburg – eredi diretti della scultura di Naumburg – sono per così dire espressioni impersonali dell'ansia e del fervore dei sentimenti religiosi del loro tempo, in Italia contemporaneamente tutto questo tumultuare ed urgere di nuovi bisogni ed aspirazioni religiose viene filtrato, chiarito, ricomposto da individualità artistiche ben definite quali Nicola e Giovanni Pisano, Giotto, Duccio di Buoninsegna, Simone Martini, i due Lorenzetti. Le immagini plastiche di devozione tedesche sono l'ultima originale creazione dell'arte medioevale che con esse si spegne; i cicli plastici e pittorici dei due Pisano e di Giotto, se anche da un lato si collegano ancora attraverso molti elementi alla tradizione medioevale, dall'altro aprono nuovi vasti orizzonti sul futuro, poiché in essi affiora per la prima volta con decisione, dopo secoli di completa subordinazione agli ideali religiosi, il concetto dell'*autonomia* dell'opera d'arte, ovunque sorretta e illuminata della viva operante presenza della personalità dell'artista.

Quando si parla dell'immagine di devozione gotica vengono alla mente di solito quelle tedesche, e si trascura, polarizzati dalla luce che emana dall'arte di un Giotto, dei due Pisano, dei pittori senesi della prima metà del sec. XIV, che anche l'Italia ha attivamente partecipato all'innovazione iconografica di tale genere artistico. Ed è quanto mai istruttivo osservare la diversità di «gusto» con cui vennero attuati in Germania e in Italia questi rinnovamenti iconografici nel campo dell'immagine di devozione gotica. Prendiamo, ad esempio, la Pietà, le cui fonti iconografiche e composite mi sembra siano sicuramente da cercare nell'arte bizantina ed italiana dei secc. XII–XIII<sup>285</sup>. In Germania la Pietà plastica sorge intorno al 1300. Ma, mentre questo motivo non si appoggia in Germania a nessun precedente elemento figurativo affine vediamo, per contro, come nell'arte bizantina ed italiana s'incomincia già nel secolo XIII ad isolare compositivamente dal coro delle donne piangenti il gruppo di Cristo pianto dalla Madre<sup>286</sup>. E circa la metà del sec. XIV la Pietà si trova in Italia isolata in un quadro della coll. Martin Le Roy a Parigi, concordemente attribuito a Giovanni da Milano<sup>286a</sup> (fig. 221). La quale s'avvicina in modo sorprendente ai gruppi tedeschi di Coburg (fig. 222) o di Erfurt. Ora, data la incredibilmente rapida diffusione di motivi iconografici nell'epoca gotica, sembra difficilmente ammissibile che un identico nuovo tema iconografico con un'affine soluzione formale sia sorto quasi nello stesso tempo, ma indipendentemente uno dall'altro, in Germania e in Italia. E' stato quindi logico il Kaufmann<sup>287</sup> a sostenere un influsso

<sup>284</sup> E. Panofsky, *Die deutsche Plastik des XI. bis XIII. Jahrhunderts*, München 1924, p. 65.

<sup>285</sup> Delle origini iconografiche della Pietà e della posizione che questa occupa nell'arte italiana nei confronti di quella tedesca ha lungamente trattato il Körte nell'articolo citato. Dalle sue conclusioni divergono le mie in molti punti essenziali anche se ciò non sarà detto espressamente nelle pagine seguenti.

<sup>286</sup> Affresco a Milesevo in Serbia, e scena d'un crocifisso dipinto dal museo civico di Pisa; entrambi riprodotti (figg. 3 e 4) dal Körte.

<sup>286a</sup> O. Sirén, in *Monatsh. f. Kunstw.* I (1908), p. 1122; P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano 1912, p. 227; B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 244. <sup>287</sup> H. Kaufmann, *Donatello*, Berlin 1935, p. 183.



Fig. 221

Pietà di Giovanni da Milano. Collezione Martin Le Roy, Parigi



Fig. 222

Coburg, Pietà

tedesco sull'Italia nei riguardi della creazione della Pietà. Giustamente invece il Körte respinge l'affermazione del Kaufmann osservando che «die einsame Pietà wächst jedoch in Italien so folgerichtig aus der byzantinischen Malerei und der des Duecento hervor, daß wir diese Entwicklung unbedingt für selbständige halten müssen<sup>288</sup>.» Ma vi sono altri elementi, finora trascurati da chi si è occupato più da vicino delle origini della Pietà, che portano un contributo, a mio avviso, decisivo alla soluzione di questo problema. La Pietà della collezione Martin Le Roy deriva, sì, dalle scene dugentesche del Compianto di Cristo, ma se ne distacca anche per alcune essenziali modificazioni compositive, delle quali la più importante è la posizione del Redentore, non più disteso orizzontalmente sulla terra o nel grembo della Madre, ma raffigurato *seduto* sulle ginocchia della Vergine, dal busto inclinato e le gambe penzoloni. Ebbene anche questa posizione di Cristo si riconnette senza alcun dubbio – ed è strano che ciò non sia stato mai osservato – all'arte italo-bizantina del secolo XII; ed è precisamente tolto da quelle rappresentazioni della scena della Deposizione dalla Croce in cui il Redentore, ancora attaccato alla croce coi piedi che Niccodemo si sforza di schiodare, viene sorretto da S. Giuseppe d'Arimatea e dalla Vergine. Questo momento della Passione si vede, ad esempio, riprodotto nella croce dipinta dell'Accademia di Firenze, probabilmente della seconda metà del secolo XII (fig. 223)<sup>289</sup> oppure in un avorio bizantino del sec. X nel Provinzialmuseum di Hannover<sup>290</sup>. La simiglianza reciproca dell'atteggiamento di Cristo in queste due opere e nella Pietà della collezione Martin Le Roy è così palese che appare chiaro a tutti donde sia derivata la posizione del Redentore nella Pietà

<sup>288</sup> W. Körte, art. cit., p. 12, nota 13.

<sup>289</sup> E. Sandberg-Vavalà, op. cit., fig. 290, p. 290; R. van Marle, Le scuole della pittura italiana, I, L'Aja – Milano 1932, pp. 197–199.

<sup>290</sup> A. Goldschmidt e K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen, II, Berlin 1934, Nr. 40.

italiana<sup>291</sup>. Siccome però nulla di simile si riesce a scoprire nell'arte tedesca anteriore al 1300, è gioco-forza ammettere che il tipo della Pietà col cadavere del Redentore sollevato sulle ginocchia della Madre, rappresentato dai gruppi di Coburg, Erfurt, Naumburg e tanto affine alla Pietà della collezione Martin Le Roy, attinge la sua struttura alle fonti iconografiche italiane. Viene confermata quindi la tesi dello Swarzenski che acutamente aveva intuito il vero anche senza conoscere gli esempi del sec. XII da me citati<sup>292</sup>. Ed è pieno di significato che anche il tipo orizzontale della Pietà tedesca ha remoti precedenti nell'arte italiana, in un affresco cioè, oggi scomparso, già nella basilica di San Paolo fuori le Mura, probabilmente del sec. XIII e attribuito dalla tradizione al Cavallini<sup>293</sup>; e che pure lo schema della Pietà da Unna nel Landesmuseum di Münster, trova stretti riscontri nella pittura trecentesca italiana<sup>294</sup>. Questi spunti iconografici offerti dalla pittura italiana dei secoli XII-XIII, furono nei gruppi plastici della Pietà tedesca riplasmati in un organismo aderente ad un contenuto intimo totalmente diverso, sì che la Pietà di Coburg può a ragione considerarsi al pari del quasi coevo crocifisso di S. Maria in Campidoglio una creazione tedesca profondamente originale, malgrado i suoi contatti coll'Italia. E poi, mentre in Italia la rappresentazione della Pietà isolata è rarissima e limitata nel sec. XIV alla sola pittura, in Germania questo tema fu sin dall'origine trattato plasticamente e in seguito ripetuto in innumerevoli esemplari e diffuso anche fuori della Germania, specie in Italia, durante il secolo XV.

Si pone ora il quesito *perchè* il tema della Pietà che pur nacque in Italia, vi venne al suo stesso sorgere quasi subito negletto, mentre fu la Germania a dargli rilievo ed importanza traducendolo in un gruppo a tutto tondo e a farne una creazione tipicamente tedesca. Tenendo presente quanto ebbi a dire sopra sulla differente concezione del dolore nell'arte italiana e tedesca, si comprenderà agevolmente, credo, la ragione per cui l'arte italiana è rimasta sempre fondamentalmente ostile al gruppo plastico della Pietà tedesca. In questa, salvo rarissime eccezioni, il distacco sia materiale che spirituale tra la Madre addolorata e il Figlio morto è netto, inconciliabile, favorendo in tal modo, conformemente ad una tendenza tipicamente tedesca, *l'isolamento* della sofferenza e del dolore. Nella Pietà di Coburg (fig. 222) e di Bonn, ad esempio, le teste dei due sacri personaggi non hanno alcun rapporto reciproco e l'espressione di sofferenza acuta nei lineamenti contratti della Madre e degli spasimi atroci dell'agonia nella faccia sconvolta di Cristo raggiunge un'intensità altissima, fin quasi eccessiva, appunto per lo sprofondarsi dei due personaggi nell'agghiacciante solitudine dei propri sentimenti recisi dal resto dell'umanità, non soccorsi e alleviati dalla compassione fraterna di altri. Ora, è estremamente significativo che nella quasi assoluta totalità delle rappresentazioni

<sup>291</sup> H. Swarzenski (in *Zeitschr. f. Kunstw.* IV, 1935, pp. 142/143) sostiene che la formazione iconografica della Pietà non può essere spiegata soltanto mediante il graduale isolamento della Vergine e di Cristo dalle scene del Sepplimento, del Compianto e della Deposizione dalla croce, come si suole generalmente ammettere; ma che vi abbia contribuito soprattutto il gruppo della madre che piange il bambino morto disteso sulle sue ginocchia nella scena della Strage degli Innocenti, quale appare ad esempio intorno al 1250 nella *Bible moralisée* di Parigi; figurazione che sarebbe penetrata nella pittura italiana del Duecento, trasformandovisi poi nel «Kruzifixus - Typus» della Pietà. Tale ipotesi non mi sembra affatto convincente poichè la prima rappresentazione isolata della Pietà nella pittura italiana costituita dal quadro della coll. Martin Le Roy non ha alcun rapporto compositivo con la miniatura parigina come non lo ha la scena della Deposizione dalla croce nella tavola dell'Accademia fiorentina da cui l'atteggiamento di Cristo nel quadro Martin Le Roy direttamente deriva. Del resto non è per nulla necessario ricorrere nei riguardi del gruppo della Madre col bambino ricavato dalla Strage degli Innocenti a miniature nordiche; già la scultura romanica italiana conobbe questo motivo che si trova ad esempio rappresentato in una delle formelle della porta in bronzo di Benevento, della fine del sec. XII o del principio del XIII, ove esso, isolato dal resto della scena e trattato ad altorilievo, grandeggia nel primo piano (ripr. in *L'Arte*, XL, 1937, p. 97).

<sup>292</sup> G. Swarzenski, *Italienische Quellen der deutschen Pietà*, in *Festschrift Heinrich Wölfflin*, München 1924, pp. 127-134.

<sup>293</sup> J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, Freiburg 1916, II, p. 625, fig. 288. - L'osservazione è dovuta al Körte (art. cit., p. 11, nota 10).

<sup>294</sup> W. Körte, p. 12 e figg. 7 e 8 a pag. 13.



Fig. 223. Firenze, Galleria dell' Accademia. Particolare della croce dipinta del sec. XII

della Pietà, o meglio Compianto di Cristo, isolate o a figure numerose nella pittura italiana dei secoli XIII e XIV le teste della Vergine e di Cristo sono, all'opposto di quanto si osserva nelle Pietà tedesche, strettamente accostate una all'altra per l'istintivo bisogno dell'artefice italiano di mitigare il dolore togliendolo alla sua disperazione solitaria. Esempio tipico e insuperabile è l'affresco di Giotto nell'Arena di Padova (Fig. 224) in cui la commozione sorge dall'ansioso affisare dello sguardo della Madre nel volto spento del suo Figlio amato. Si interrompa questo struggente colloquio, isolando, nell'immaginazione, le due teste; e l'efficacia di questo particolare dell'affresco giottesco andrebbe in gran parte distrutta. Per contro nella contemporanea Pietà di Coburg la testa di Cristo si allontana quasi deliberatamente, con un violento movimento all'indietro, da quella della Madre, spiritualmente isolata dal Figlio, assorta in dolorose meditazioni. La Pietà di Coburg e quella di Giotto non potrebbero palesare in maniera più netta l'opposta concezione del dolore nell'artefice tedesco e italiano intorno al 1300.

Ora, il motivo delle teste accostate della Madonna e di Cristo, prediletto dagli artefici italiani romanici e gotici nella scena del Compianto di Cristo, non si presta affatto, dal punto di vista formale, ad essere isolato in una composizione indipendente, né in pittura, né tanto meno in scultura. E quando l'artista italiano eccezionalmente si allontana da tale motivo come l'autore del quadro nella collezione Martin Le Roy, egli cerca di controbilanciare la separazione materiale delle due teste per mezzo di un complesso giuoco di tendenze composite basate sul contrapposto, abbandonando qualunque intento di esprimere nei due protagonisti il dolore fisico e morale se non in una forma molto addolcita. Così pure lo scultore, assai vicino a Niccolò dall'Arca, del gruppo plastico della Pietà nel Castel Sant'Angelo a Roma, dalla struttura derivata dalle Pietà tedesche<sup>295</sup>,

<sup>295</sup> Ripr. da W. Körte nell'articolo cit., p. 83.



Fig. 224. Padova, Capella degli Scrovegni. Particolare del „Compianto di Cristo“ di Giotto

conferisce accenti calmi e raccolti a Maria e a Cristo, sempre per questa innata ripugnanza dell'artefice italiano di concentrare in un solo volto la violenza devastatrice del dolore, laddove della passionalità sfrenata che sconvolge il Compianto di Cristo di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della Vita a Bologna sono partecipi *tutti* i numerosi assistenti della scena in virtù della concezione «corale» del dolore propria dell'arte italiana.

Similmente, a questo prepotente bisogno dell'arte italiana di *accompagnare* con collaterali elementi espressivi il dolore del Redentore affisso alla croce è dovuto soprattutto il fenomeno della larga diffusione nell'Italia centrale del crocifisso dipinto, in cui il tema centrale della sofferenza del Redentore viene come deviato nelle scene dipinte sui tabelloni laterali – sostituite a volte anche dalle figure intere della Vergine e di S. Giovanni – e nelle mezze figure di Maria e di Giovanni inserite nelle espansioni del braccio orizzontale.

E si comprende perchè nell'epoca romanica e gotica si dava in Toscana e nell'Umbria le preferenze al crocifisso dipinto anziché a quello scolpito dato che in quello l'accompagnamento della figura centrale del Redentore con altre scene o personaggi connessi alla Passione era più facile ad attuarsi che in questo; sebbene sia stato poi tentato in Italia qua e là anche nei riguardi del crocifisso scolpito di aggiunger le figure della Vergine e di S. Giovanni<sup>296</sup>.

E' stato recentemente affermato che l'Italiano dimostra scarsa comprensione per il *carattere intimo* dell'immagine di devozione tedesca, qual'è la Pietà<sup>297</sup>; e che le modificazioni da lui introdotte nella struttura di questa avrebbero tutte lo stesso significato: «das stille, intime und dem subjektiven Gefühle des Gläubigen nah erreichbare Andachtsbild zurückzuführen in die Welt des

<sup>296</sup> Crocifisso nel duomo di Modena, ripr. nell'articolo cit. nella nota 111; crocifisso in S. Maria Maggiore a Napoli, ripr. in Dedalo, XII (1932), p. 927.

<sup>297</sup> W. Körte, art. cit., p. 20.

öffentlichen repräsentativen *Kultbildes*<sup>298</sup>.» E altrove il Körte insiste: «denn es ist ja ein uraltes Verlangen gerade italienischer Frömmigkeit, daß sich die Gottheit frontal, in ihrer ‚Majestas‘, d. h. in ihrer ganzen Herrlichkeit präsentiere<sup>299</sup>». Ma il sentimento religioso italiano non si è oggettivato soltanto nella «Maestà», nei rapporti solenni e distanziati tra fedele e immagine del culto. Nessun'altra arte più di quella italiana ha glorificato, esaltato, svolto con sempre nuovi aspetti il tema della Madre e del divin Fanciullo; tema in cui il confidente abbondonarsi reciproco della Vergine e del Figlio reca accenti di una sincerità schietta, intima, da cui è quasi sempre lontanissima ogni intenzione «rappresentativa». E proprio al periodo gotico dobbiamo una serie di mirabili immagini di devozione italiane raffiguranti la Madonna e il Bambino, specie della scuola senese (Simone Martini; Ambrogio e Pietro Lorenzetti); e creazioni iconografiche nuove di questo soggetto quale la Madonna dell'Umiltà<sup>300</sup>. L'arte italiana si era sempre mostrata ostile a trattare il tema della Pietà non perché le mancasse la comprensione per i valori di intimità degli affetti, affermata invece altamente nei riguardi di altri soggetti iconografici, o perché non trovasse il modo di adattare la composizione di alcuni tipi della Pietà tedesca alle norme d'equilibrio consone alle sue tendenze figurative<sup>301</sup>, ma perché, ripeto, rifuggiva dell'*isolare* il dolore. E le variazioni apportate alle Pietà umbre, come il gesto del braccio sinistro della Madonna teso verso i fedeli e il corpo del Redentore rivolto verso lo spettatore si spiegano, semmai, per il bisogno profondamente radicato nell'arte italiana di strappare il dolore ad una pericolosa solitudine. E poiché la composizione data alla Pietà dagli scultori tedeschi non permette un più stretto collegamento tra la Madre e il Figlio, ecco che si cerca nell'Umbria di condurli fuori dal loro isolamento mettendo ciascuno di essi in rapporto coi fedeli. Quando invece il tema del dolore viene sostituito da immagini di tenerezza affettuosa su cui passa a volte solo l'ombra di un presentimento accorato, qual'è il tema della Madre e il Divin Fanciullo, l'opera acquista spesso una completa indipendenza di fronte al fedele, vive di vita sentimentale propria, s'isola e s'infervora in un'intensità affettiva, lontanissima da ogni intento «rappresentativo». Non si potrebbe, ad esempio, rappresentare con maggiore freschezza e intimità di sentimenti i rapporti tra il Bambino e la Madre di quanto fece Pietro Lorenzetti nell'affresco della chiesa inferiore di S. Francesco ad Assisi (fig. 225): qui davvero si può parlare di un «silenzioso colloquio tra Madre e Figlio» (Körte), che per contro è assente nella maggior parte delle Pietà tedesche in cui il distacco fisico e psichico nella posizione e nell'espressione dei volti dei due sacri personaggi è spesso, torno a ripetere, nettissimo.



Fig. 225. Assisi, Chiesa inferiore di S. Francesco.  
Particolare dell'affresco di Pietro Lorenzetti

<sup>298</sup> W. Körte, art. cit., p. 69.

<sup>299</sup> W. Körte, art. cit., p. 63.

<sup>300</sup> M. Meiss, The Madonna of Humility, in *The Art Bull.*, XVIII (1936), pp. 435-64.

<sup>301</sup> W. Körte, art. cit., p. 20.

Il bisogno del gusto italiano di evitare la rappresentazione del dolore isolato fa sì che l'aspetto iconografico più schiettamente italiano di questo tema è la Pietà con diverse figure, vale a dire il «Compianto di Cristo» quale era anche vastamente diffuso nella pittura tedesca del sec. XIV, che per contro non trattò mai, curiosamente, la Pietà isolata preferita invece dalla scultura gotica tedesca. Come per la composizione della Pietà isolata, così pure per quella a disposizione centrale con numerose figure del Compianto di Cristo, che si vede spesso nella scultura e nella pittura italiana del Quattrocento e del Cinquecento, credo che le origini siano da cercare in Italia. A sostenere il contrario non serve a citare il gruppo del Compianto di Cristo nella tavola della galleria di Klosterneuburg, del 1330 circa, il cui schema compositivo non apparterrebbe più agli elementi italiani dei quali è largamente imbevuta la pittura austriaca di quell'epoca<sup>302</sup>. Nel Compianto di Cristo di Ambrogio Lorenzetti nella Pinacoteca senese (n. 77), press' a poco coeva alla tavola di Klosterneuburg<sup>303</sup>, il modulo compositivo del gruppo comprendente il cadavere di Cristo intorno al quale si affaccendano quattro rispettivamente cinque personaggi è sostanzialmente identico a quello di Klosterneuburg; solo che in questo il cadavere di Cristo conformemente alla tradizione iconografica della Pietà tedesca, riposa, alquanto sollevato dal suolo, sulle ginocchia delle pie donne sedute, mentre nella tavola di Ambrogio Lorenzetti le donne sono rannicchiate e Cristo si trova conseguentemente più vicino alla terra. La diversa posizione di alcuni personaggi – la Maddalena è a Siena vicino al capo del Figlio, a Klosterneuburg invece seduta nel mezzo; la Maddalena in piedi a Siena è sostituita a Klosterneuburg da S. Giovanni – non possiede, ai fini dell'impianto compositivo, alcuna importanza. Che la disposizione simmetrica del gruppo a più figure della Pietà risalga a fonti italiane, viene del resto provato anche da una miniatura colorata nel gabinetto degli Uffizi, della fine del secolo XIII (2E) (fig. 226), in cui le figure laterali, ritte o semiritte, della Maddalena e di S. Giovanni serrano dappresso il gruppo centrale, costituito dalla Madre seduta chinata sul Figlio che Ella tiene nel grembo. Nel Compianto di Cristo di Klosterneuburg dunque elementi compositivi italiani affini a quelli usati da Ambrogio Lorenzetti nella predella della Pinacoteca senese o dall'autore della miniatura agli Uffizi, vengono rielaborati e distribuiti intorno al gruppo centrale di Maria seduta, dal torso eretto, col cadavere di Cristo orizzontalmente steso sulle sue ginocchia come la solevano rappresentare gli scultori tedeschi. Questo nuovo aspetto iconografico del «Compianto di Cristo» quale appare a Klosterneuburg fu poi accolto da Hans von Fernach nel rilievo sopra la porta meridionale della sacrestia del duomo milanese, da artefici veronesi, da Alberto di Betti di Assisi (1421) e, in genere, da numerosi pittori e scultori italiani del secolo XV. In conclusione, sia per la Pietà isolata che per quella a numerose figure, l'arte tedesca si è valsa intorno al 1300 e nella prima metà del secolo XIV di suggerimenti offerti dall'Italia; spunti che vennero in Germania coordinati entro nuovi organismi iconografici impostisi poi alla loro volta in larga misura nelle arti figurative italiane del secolo XV.

Alle immagini plastiche di devozione isolate tedesche, sorte intorno al 1300, si contrappongono in Italia, quali espressioni più alte del genio artistico del paese, i cicli plastici e pittorici di Giovanni Pisano e di Giotto. Ma accanto all'operare di queste due grandi personalità, v'era tutta una legione di scultori e pittori di levatura notevolissima (si pensi ai pittori senesi e alla scultura toscana della prima metà del sec. XIV) che diedero all'Italia in questo periodo l'assoluta preminenza sugli altri paesi d'Europa. E intenso fu pure il fervore iconografico che pulsava durante tutto il Trecento nella pittura e nella scultura italiana. Sarebbe un compito interessante indagare quanti

<sup>302</sup> W. Körte, art. cit., p. 70.

<sup>303</sup> C. Brandi, La R. Pinacoteca di Siena, Roma 1933, p. 134.

nuovi temi l'arte italiana creò in quell'epoca in ogni campo che spesso passarono rapidamente oltre confine. Ma la critica, rivolta in questi ultimi anni esclusivamente a ricostruire il tessuto formale della scultura e della pittura trecentesche in Italia, non ha dato finora che scarsa importanza ai problemi iconografici. Eppure quanti utili e istruttivi insegnamenti se ne possono trarre! Il diverso atteggiamento dell'artefice tedesco e italiano di fronte al medesimo tema iconografico, come la croce ad epsilon e la Pietà, ci ha dato modo di conoscere più a fondo il gusto divergente, la diversa struttura intima del sentire dei due popoli.

Prima di terminare questo capitolo vorrei ancora accennare ad un fenomeno della scultura italiana, iconograficamente parallelo, se anche per molti aspetti differente, alla tendenza all'isolamento della scultura dugentesca tedesca suggellata intorno al 1300 dall'apparire di alcune immagini plastiche di devozione. La regione che c'interessa in modo particolare sotto questo riguardo è, caratteristicamente, di nuovo quella dell'Italia centrale. Già verso il 1200 sorsero ad opera di valenti maestranze d'intagliatori, provenienti originariamente sembra da Arezzo, un po' ovunque nell'Italia centrale complessi gruppi lignei della Deposizione dei quali l'esemplare più noto è quello della cattedrale di Tivoli<sup>304</sup>. Isolando plasticamente la scena della Deposizione gli intagliatori dugenteschi andarono evidentemente incontro al bisogno dei fedeli di avere dinanzi ai loro occhi quale permanente oggetto di devozione isolato una scena che in genere veniva realizzata in un insieme plastico-scenico una sola volta all'anno durante le sacre rappresentazioni della settimana santa assieme agli altri «quadri plastici» connessi alla Passione del Redentore. Quest'isolarsi d'un gruppo plastico non rimase del resto circoscritto alla sola raffigurazione della Deposizione nel campo della scultura italiana dugentesca e trecentesca. Il gruppo del Presepe in Santa Maria Maggiore a Roma attribuito, e credo con ragione, ad Arnolfo di Cambio<sup>305</sup>, il Compianto di Cristo di S. Michele Casanuova, assegnato a scuola fiorentina del principio del secolo XIV<sup>306</sup> e che ritengo eseguito da un artefice assai prossimo allo stile dei due frammenti della tomba di Donato Acciaiuoli nella chiesa fiorentina dei Santi Apostoli, del 1333<sup>307</sup>, se anche di un periodo lievemente anteriore (forse 1320-25), l'Adorazione dei Magi nella chiesa di S. Francesco a Bologna, della metà circa del sec. XIV (fot. Alinari 17902), dimostrano come questo processo d'isolamento di gruppi plastici si allargasse in Italia nei secoli XIII e XIV oltre i limiti della sola scena della Deposizione.

<sup>304</sup> Sull'attività di queste maestranze vedi G. de Francovich, A romanesque school of wood carvers in Central Italy, in *The Art Bull.*, XIX (1937), pp. 5-57.

<sup>305</sup> Non condivido l'opinione del Keller che assegna (in *Jahrb. d. preuß. Kunsts.*, LV, 1935, ff. 24/25) il Presepe di S. Maria Maggiore ad uno scolaro di Arnolfo di Cambio.

<sup>306</sup> U. Procacci, in *Riv. d'arte*, XV (1933), pp. 429-32; G. Castelfranco, in *Boll. d'arte*, XXVII (1933-34), pp. 269-272.

<sup>307</sup> H. Bodmer, in *Dedalo*, X (1929-30), pp. 334-35, 338.



Fig. 226. Firenze, Uffizi. Disegno della fine del sec. XIII

zione. Tali gruppi plastici, collocati nella penombra di cappelle laterali, assolvevano un compito oltremodo affine a quello proprio delle immagini di devozione gotiche tedesche, che si tratti della Pietà o del gruppo di Cristo e di S. Giovanni o di quello del Santo Sepolcro: essi significano il lento e progressivo distaccarsi della devozione dei fedeli dal romanico ciclico susseguirsi delle scene relative alla vita del Redentore e il preferirne, in compenso, alcuni momenti su cui la contemplazione poteva insistere a lungo soddisfacendo in tal guisa maggiormente il fervore più umano e sensuale della religiosità gotica. Nella scultura romanica un senso di dedizione assoluta al mondo soprannaturale, di fiducioso annientarsi del credente di fronte al divino circonda come un alone figurazioni quali le «Madonne nere»<sup>308</sup> oppure la Sainte Foy di Conques. Quando durante l'epoca gotica si formava un nuovo, più vivo e personale, rapporto fra il fedele e la divinità, allora nacquero in Germania la Pietà, il gruppo di Cristo e S. Giovanni, il Santo Sepolcro e in Italia la Deposizione, il Presepe, il Compianto di Cristo. Che in Italia si preferisse isolare plasticamente tutta una scena, in Germania invece piuttosto pochissimi personaggi (la Madonna e Cristo nella Pietà; Cristo e Giovanni nei celebri gruppi per lo più svevi) non potrà meravigliare dopo quanto ho detto sulla tendenza di rappresentazione «corale» dei sentimenti nell'arte italiana e quella «individuale» nell'arte tedesca. Tendenze che si possono cogliere con particolare evidenza nei temi degli affetti violenti ma che emergono pure nel modulare accenti psichici pacati (Cristo e S. Giovanni in Germania, il Presepe in Italia).

Simili constatazioni critiche, se servono a precisare opportunamente alcuni atteggiamenti fondamentali del gusto tedesco e italiano, non vanno, bene inteso, considerate quali rigidi ed immutabili assiomi. Ogni generalizzazione in sede critica è necessariamente schematica; tende a illuminare violentemente un solo sia pure importante e fondamentale aspetto della realtà multiforme, lasciando nella penombra forze ed aspirazioni anch'esse vitali e significative. Ma queste si dovranno sempre tener presenti se si vuole evitare di cadere in astrazioni avulse dalla realtà. Avevamo già detto che la pittura italiana del Trecento, nonostante la sua avversione ad isolare gli affetti violenti, aveva creato il tema iconografico della Pietà, ricavandolo, attraverso tappe successive, dal gruppo numeroso di figure del Compianto di Cristo. Anche nel campo della scultura italiana abbiamo contemporaneamente un fenomeno del tutto simile di graduale isolamento riferentesi ad un altro soggetto iconografico. Il gruppo delle Deposizioni lignee dugentesche dell'Italia centrale si compone di cinque figure: Cristo già schiodato dalla croce colle braccia abbassate che vengono raccolte dalla Vergine e da S. Giovanni Evangelista, e le due figure di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea intenti a procedere al distacco del Redentore dalla croce; sopra la croce, poi, uno o due angeli. A San Miniato al Tedesco nell'oratorio della Compagnia della Misericordia v'è un gruppo ligneo della fine del sec. XIII, stilisticamente in stretta connessione cogli intagli dugenteschi dell'Italia centrale, il quale non è altro, dal punto di vista iconografico, che una riduzione del gruppo della Deposizione, privato delle figure di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea e dell'angelo (o dei due angeli) sopra la croce<sup>309</sup>. Il risultato è una specie di «Compianto di Cristo», d'un significato molto affine a quello delle rappresentazioni di cui ha trattato a lungo il Panofsky<sup>310</sup>. Ora, per via di un'ulteriore riduzione si giunge nei primi decenni del sec. XIV, sempre in Toscana, alla singolare scultura lignea, già nella cripta di S. Maria del

<sup>308</sup> Sulle «Madonne nere» vedi l'interessante articolo di L. Bréhier, *À propos de l'origine des Vierges noires*, in *Bull. de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1935, pp. 379-386.

<sup>309</sup> Su questo gruppo vedi G. de Francovich, art. cit. nella nota 307, pp. 46-47, (fig. 10 a pag. 44).

<sup>310</sup> E. Panofsky, «Imago Pietatis», in *Festschrift für M. J. Friedländer*, Leipzig 1927, pp. 261-308.

Fiore a Firenze, oggi provvisoriamente depositata nell'archivio del Museo dell'Opera (fig. 227), la cui derivazione da gruppi come quelli di S. Miniato al Tedesco è inequivocabile. Esso costituisce un tipo iconografico corrispondente allo «Schmerzensmann» tedesco ma svoltosi in assoluta indipendenza da suggerimenti nordici. L'artefice fu un seguace di Giovanni Pisano, come lo dimostra un paragone del Cristo fiorentino col crocifisso nel Museo dell'Opera del duomo senese (fig. 210) (cfr. soprattutto le fattezze del volto, il perizoma corto percorso da rade pieghe e la soffice, abbondante capigliatura dai lunghi capelli striati, lievemente attorti a spirale sul lato sinistro e cadenti sul petto). L'accentuazione degli elementi anatomici descrittivi che generalmente non si vedono nei crocifissi scolpiti da aiuti allorquando il maestro era ancora in vita, mi fanno pensare che quest'intaglio fosse eseguito dopo la morte di Giovanni, forse nel 1320-1330. Il Cristo di Santa Maria del Fiore si presenta eretto sulla croce alla quale è affisso coi soli piedi sovrapposti e attraversati da un unico chiodo molto lungo; le sue braccia sono abbassate, i palmi delle mani rivolte verso i fedeli, segnate dal foro che vi hanno lasciato i chiodi e da tracce di sangue raggrumato; nella testa reclinata sono ancora palesi le sofferenze dell'agonia. Si tratta qui evidentemente di un'immagine di devozione plastica isolata ottenuta attraverso un progressivo processo di riduzione del gruppo della Deposizione; processo di cui possiamo seguire tutte le fasi. Non diversamente il gruppo plastico tedesco di Cristo e di S. Giovanni è stato preceduto da una scena in cui la tavolata degli apostoli dell'Ultima Cena si è ridotta alle due figure di Pietro e Paolo fiancheggianti il Redentore con S. Giovanni (miniatura in una Vulgata inglese della prima metà del sec. XIII nel Museo di Sir John Soane a Londra)<sup>311</sup>, rappresentazione codesta che corrisponde nel nostro caso al gruppo di S. Miniato al Tedesco. Sia la pittura che la scultura italiana hanno dunque creato al principio del Trecento per uno sviluppo autoctono iconograficamente nuove immagini di devozione isolate. Ma in Italia a queste immagini, sporadiche e isolate, si preferirono, specie per quanto riguarda la scultura, gruppi composti di parecchie figure laddove in Germania, al contrario, è l'immagine di devozione isolata che ebbe vasta diffusione e risonanza. Ciò che è da ricondurre, assieme a numerosi altri fenomeni iconografici e stilistici del periodo gotico, a quella sostanziale divergenza di atteggiamenti e di gusto, che, nonostante i molteplici contatti reciproci, separa lo svolgimento delle arti figurative dei due popoli.

<sup>311</sup> H. Swarzenski, in *Zeitschr. f. Kunstgesch.*, IV (1935), pp. 141-42.



Fig. 227. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.  
Seguace di Giovanni Pisano, circa 1320-1330