



# COMMENTARI D'ARTE



# COMMENTARI D'ARTE

36/37  
ANNO XIII  
2007

DE LUCA EDITORI D'ARTE



VARIAZIONE ICONOGRAFICA DELL'ICONA DELLA CROCE DIPINTA NEL CORSO DEL XIII SECOLO.

FRANCO FARANDA

Il recente restauro di una croce dipinta, custodita a Longiano<sup>1</sup>, in Romagna, molto più raffinata e significativa di quanto fin'ora fosse stata giudicata<sup>2</sup>, è stata l'occasione per una riflessione su questa tipologia di croce che ha interessato tanto il percorso stilistico attributivo che l'altro, non meno importante, legato al variare iconografico dell'icona della Croce che qui intendiamo presentare (fig. 1).

Agli inizi del XIII secolo la pittura testimonia un cambio, quasi repentino, nella effigie del Cristo crocifisso. L'immagine di un Cristo regale, che apre le braccia sulla croce indifferente al supplizio e dalla croce parla al credente da Re e Signore dell'Universo, tende a mutare velocemente in quella che comunemente è stata identificata come la prima rappresentazione di un Cristo raffigurato morto sulla croce. Un capovolgimento di valori e iconografia che, anche per il secolo in cui avviene, estremamente legato ad un'ortodossia figurativa, non può che essere il segno di un profondo e radicale mutamento teologico sul quale però poco sappiamo. Una raffinata studiosa, come la Sandberg Vavalà, il cui testo sulla "Croce dipinta italiana", è ancora insuperato per le puntuali analisi nell'indagare le variazioni iconografiche della croce, davanti a tale mutamento non trova di meglio che pensare ad una lenta



1 – Longiano, Convento del Santissimo Crocifisso.  
Croce dipinta. Ambito del "Maestro dei crocifissi francescani"

penetrazione di un modello bizantino che prende il posto, senza particolari motivazioni, dell'antica iconografia<sup>3</sup>.

Il nuovo modello appare con l'inizio del XIII secolo, quando in oriente, tanto l'oriente costantinopolitano che delle province, era ormai in uso da più di un secolo e rappresenta l'estrema evoluzione di una iconografia che era stata preceduta, anche in oriente, da un Cristo regale pur nella doppia versione del Cristo nudo rivestito dal perizoma e del Cristo vestito con il colobio, una lunga veste con la quale lo troviamo anche a Roma in un affresco dell'VIII secolo<sup>4</sup> (fig. 2) e nel celebre crocifisso di Lucca. E' questa un'opera iconograficamente rilevantisima, ma della quale non tratteremo in questa sede, volendo approfondire il percorso della croce dipinta.

Cosa ha determinato un cambiamento così rivoluzionario che sembra consumarsi nello spazio di un trentennio? C'è dietro l'immagine un pensiero forte o è davvero solo un lento adeguarsi ai modelli dell'oriente? Ma perché questo adeguamento ha un immediato sopravvento sul modello più antico, e dopo un periodo di adattamento che durerà circa venti anni, si impone con le croci di Giunta Pisano e poi con Cimabue? E dietro il Cristo regale quale pensiero si cela e da quando è viva questa iconografia?

Domande destinate a restare senza una risposta certa, ma che consentono comunque qualche considerazione. All'origine della nostra storia, in Italia, – origine perché sono le testimonianze pervenute, non perché siano le prime in assoluto – sono state poste dalla Vavalà due croci dipinte, l'una, conservata a Sarzana, datata 1138 (fig. 3) e dovuta maestro Guglielmo. L'altra, più tarda, conservata a Spoleto, eseguita da Alberto Sozio, e datata 1187 (fig. 4). La cronologia della studiosa non è stata ancora integrata da altri più antichi e certi ritrovamenti.

Entrambe le opere presentano modelli molto complessi che è difficile pensare quali prime realizzazioni di una tipologia figurativa su tavola. Il Cristo crocifisso è inserito in uno schema narrativo così che l'evento finale, incruento nella forma, con un Cristo ancora regale, è preparato dalla "storia" della passione, dalla gloria degli angeli, da altri episodi legati alla passione e alla vita terrena del Cristo ivi compresa, alle volte, la "crocifissione", rendendo così evidente che l'icona del Cristo in croce è cosa diversa dalla narrazione della "crocifissione"<sup>5</sup>.

8 Commenti d'Arte

La croce di Maestro Guglielmo è a sua volta il prodotto di un'evoluzione stilistica che probabilmente ha ancora il significativo precedente nel Cristo con il cinturone, scolpito sulla porta di Santa Sabina (ca 430, sec. V). Il perizoma sembra sostenuto da una cintura che fascia i fianchi del Cristo e pende sul davanti, come sulla porta lignea in Santa Sabina. Pur non potendosi supporre "evoluzioni" solo con così pochi modelli, la croce di Alberto Sozio rappresenta un modello innovativo, testimoniato dal perizoma più lavorato e dallo stesso tabellone dove le "storie" della passione sono sostituite dalle più pertinenti immagini di Giovanni e Maria da sempre ai lati della croce. In alto è raffigurato un Cristo in gloria, entro una mandorla rossa, circondato da angeli. In basso è rappresentato un piccolo teschio. Ai fianchi il "cinturone" è stato sostituito dal solo perizoma che, diversamente piegato, stringe il bacino del Cristo. Probabilmente ci troviamo davanti ad un diverso modello di riferimento rispetto all'opera di Maestro Guglielmo, come mostrano l'azzurro della croce e i bordi bianchi romboidali che ne delimitano i bracci e annunciano una dinamica centro italiana che si svilupperà nel secolo successivo.

Non possiamo ricostruire l'origine di questo tipo di



2. Roma, Santa Maria Antiqua, Cristo con il colobio

croce, che potrebbe essere molto più antico rispetto agli esempi esaminati. Non dobbiamo dimenticare infatti il particolare momento storico e la consolidata tradizione nella trasmissione dei modelli figurativi e dello spazio architettonico. Basti pensare, per



3. Sarzana. Maestro Guglielmo, 1138.



4. Spoleto, Alberto Sozio, 1187

capirci, che il modello di altare dal quale Melchisedec celebra il suo sacrificio a Ravenna, nella Chiesa di San Vitale, sembra avere le stesse dimensioni degli altari dipinti dallo Pseudo Iacopino, ben dentro il XIV secolo, confrontabili con altri modelli dipinti e con qualche sopravvissuto esemplare di altare<sup>6</sup>. Né sappiamo quando la croce dipinta su tavola, come oggetto a se stante e non legata a cicli affrescati o a mosaici, viene accettata nelle Chiese italiane.

Con il XII secolo le croci dipinte trovano un'articolata diffusione, ma il dibattito, in questi anni, è ancora vivo e in evoluzione. E' testimoniato l'uso di esporre sull'altare una croce senza immagine mentre cresce una nuova sensibilità che pensa di rinnovare questo modello.

Dalle fonti scritte, certo scritte non pensando a trattati per storici dell'arte, ma alla funzionalità della Chiesa e del monastero, ricaviamo alcune interessanti testimonianze che possiamo correttamente utilizzare per capire lo sviluppo di questa particolare immagine dipinta.

Citiamo Abelardo (1079 – 1142) che scrive qualche anno prima della realizzazione della croce di Sarzana. Premettiamo che la lettera indirizzata all'amata Eloisa, fa riferimento ad una particolare chiesa, quella monastica. Nell'essenzialità che deve contraddistinguere questo ambiente, a suo dire, dovrebbero essere escluse tutte le statue e le immagini sacre dalle pareti ad eccezione di una "croce

*di legno sull'altare, sulla quale, se si vuole, non è proibito far dipingere un'effigie del Salvatore*"<sup>7</sup>. Il filosofo innamorato testimonia, con questa affermazione, l'uso di un modello di croce lignea, priva di immagine e la possibilità di dipingere l'immagine del Cristo, di raffigurare cioè in un "dipinto su tavola", il Cristo crocifisso. A quale Cristo pensasse non ci è dato sapere, ma molto probabilmente il modello di riferimento è quello del Cristo giudice. Qualche anno dopo infatti, intorno al 1145, l'Abate Suger di Saint-Denis, dando delle disposizioni sulla realizzazione di una preziosa croce in metallo prezioso da porre sull'altare del celebrante, si raccomanda perché la croce sia, sul verso, quello rivolto ai fedeli, ricca di pietre preziose, ma nella parte anteriore, cioè davanti agli occhi del sacerdote celebrante, la croce "in ricordo della sua passione mettesse in rilievo l'adorabile immagine del Signore e Salvatore quasi ancora sofferente in croce."<sup>8</sup>

In un altro contesto, quello sfarzoso ed elegante dell'Abbazia francese, elaborando una croce necessariamente preziosa e ricolma di gemme, si inserisce una notazione iconografica di grande valore: un Cristo che faccia pensare al solo celebrante, alla sofferenza della croce. La prudenza linguistica usata nel proporre questa variazione "quasi ancora sofferente" fa intuire che, ancora in quegli anni, la tipologia più comune della croce è quella di un Cristo regale e di un Cristo giudice alla quale qui si propone





5. Longiano, Convento del Santissimo Crocifisso. Croce dipinta. Particolare di una mano

di dare un nuovo aspetto.

Le indicazioni date dall'abate di Saint Denis sembrano trovare riscontro in una piccola croce, certamente una croce astile da porre sull'altare, che si colloca nei primi decenni del XIII secolo, recentemente attribuita al Maestro di Santa Maria Primerana, oggi conservata nella Galleria di Palazzo Cini<sup>9</sup>. È interessante notare la diversa postura del Cristo sulla croce: da un lato il Cristo eretto e dall'altro il Cristo con il capo reclinato. Probabilmente ci troviamo davanti un ulteriore esempio della tipologia iconografica tracciata a Saint Denis con l'ovvia variante di un Cristo eretto sul verso – lato che a Saint Denis era rivestito di pietre preziose – raffigurazione destinata alla comunità, e un'immagine *patiens* sul recto, rivolta verso il celebrante.

Osserviamo come la nuova iconografia penetri lentamente e sia riservata in principio, stando alle testimonianze letterarie, ad una ristretta e preparata porzione della comunità cristiana: il celebrante e la

comunità monastica.

Per capire da quanto tempo fosse iconograficamente conosciuto il modello di croce "regale", forse il primo della storia figurativa e che in questi anni viene ridiscusso, possiamo risalire fino a sant'Agostino (354 – 430), che è come dire, fino alle radici stesse del cristianesimo in occidente. Siamo ancora nel 414 quando Agostino scrive la seconda parte del commento al Vangelo di Giovanni, e il cristianesimo vive in occidente una stagione di radicamento culturale e per immagini già ampiamente diffuse, anche se ormai quasi del tutto scomparse. In questo contesto e semplicemente commentando il testo di Giovanni, senza alcun riferimento alle immagini, Agostino osserva che

la Croce sulla quale è stato posto il Cristo se *"ben consideri, la croce stessa fu un tribunale: il giudice posto in mezzo, ai lati il ladrone che credette e fu assolto (cf. Lc 23, 43), e il ladrone che insultava Gesù e fu condannato. Segno già di ciò che farà con i vivi e con i morti: collocherà gli uni a destra e gli altri a sinistra. Uno dei ladroni è figura di quelli che staranno a destra, e l'altro figura di quelli che staranno a sinistra. Mentre dunque era giudicato, annunciava il suo giudizio"*<sup>10</sup>.

Pur non scrivendo un trattato di iconografia Agostino disegna un modello di rappresentazione della crocifissione, della quale non possiamo seguire l'origine – e perché non pensarla già presente quando Agostino scrive? – ma che troviamo perfettamente rispondente al testo del santo da quando possiamo esaminare immagini di Cristo in Croce, raffigurato vivo e regale o meglio, giudice.

Se Sant'Agostino può costituire l'antefatto teorico ad un modello iconografico le cui persistenze troviamo ancora vive e vitali nel corso del XII secolo,



6. Longiano, Convento del Santissimo Crocifisso. Croce dipinta. Particolare busto.

dobbiamo chiederci per quale motivo fin dall'inizio del secolo successivo il modello si evolve. Probabilmente dapprima in maniera timida, come fa supporre la disposizione dell'Abate Suger, e poi sempre più consapevolmente fino a ritrovare adulto, negli anni trenta del secolo, un nuovo modello di crocifissione con il Cristo raffigurato con il capo reclinato sulla spalla, gli occhi semi chiusi, poi chiusi, le labbra appena dischiuse, il corpo inverosimilmente ar-



7. Longiano, Convento del Santissimo Crocifisso. Croce dipinta. Particolare dei piedi.

cuato nella postura che siamo soliti definire "curva bizantina" e che toglie comunque ogni parvenza di realismo rappresentativo alla nuova immagine.

Il modello è ampiamente documentato nell'oriente cristiano già nei secoli X e XI e benché sia da immaginare che particolari condizioni storiche possano averne accelerato l'introduzione in Italia, resta da chiedersi perché per più di un secolo la cultura figurativa italiana sembra del tutto impermeabile al nuovo modello di Cristo sofferente che in qualche modo prelude all'abbandono della morte.

Il Cristo con la "curva bizantina" non è un'immagine realistica e lo testimoniano le mani del tutto aperte (fig. 5), le ginocchia non flesse e numerosi altri interessanti particolari. Con il diffondersi di questa immagine spariscono le "storie" della passione sul tabellone laterale, quasi a obbligare il credente a incontrare la figura del Cristo privata da tutto ciò che

può distrarre dal grande mistero rappresentato. A differenza di quanto accade in oriente, in Italia il passaggio tra i due modelli è repentino e probabilmente dovuto, ipotizza la Vavalà, ad un fenomeno imitativo.

Il modello era certamente noto in Italia, ma non accettato. Nel 1054 Umberto di Silvacandida, legato papale a Costantinopoli, conosciuta l'immagine innovativa *Hominis morituri* ne rimane scandalizzato, definendola un'eresia<sup>11</sup>. Agli inizi del XIII secolo il nuovo modello comincia a circolare anche in Italia e finirà per imporsi su tutti gli altri.

Questa trasformazione oltre ad essere molto rapida avviene in un momento così ricco di eventi culturali da indurre a capire meglio le motivazioni che hanno portato all'accettazione di un nuovo modello iconografico. Si potrebbe ipotizzare che la nuova immagine assimili il modello orientale attraverso un'autonoma maturazione, legata ad una rinnovata meditazione sul mistero della Croce.

Mentre si diffonde la nuova iconografia cresce la riflessione teologica e la devozione verso l'Eucaristia. C'è da chiedersi se questa nuova figura di Cristo dalla caratteristica "curva bizantina" non sia incardinata in questa innovativa "adorazione eucaristica" proposta alla devozione, in Italia, da san Francesco e che sarà interpretata liturgicamente da san Tomaso.

Questo "Corpo" miracolosamente in piedi e in una posizione innaturale, evidenzia intanto il sangue che a fiotti zampilla dalle ferite delle mani e dei piedi e dal costato ove il sangue si mescola ad acqua (figg. 6 – 7). Indossa un elegante perizoma dorato e sembra sospeso più che inchiodato alla croce al punto che i chiodi sono appena accennati, forse nemmeno presenti. Evidentissimi invece i fori da cui fuoriesce il sangue. Il corpo sembra materializzarsi sulla croce più che inchiodato alla stessa. Il legno della croce è dipinto di un azzurro costituito da materiali pregiati (azzurrite e lapislazzuli), delimitato da motivi floreali e contrapposto ad un motivo decorativo geometrico che adorna il tabellone laterale alla Croce.

12 Commenti d'Arte



8. Longiano, Convento del Santissimo Crocifisso. Croce dipinta. Tabellone laterale.

E contemporaneamente entriamo nel vivo del rinnovato spazio culturale del XIII secolo che vede la nascita di una lingua nuova e la rivoluzionaria presenza di un uomo di nome Francesco. Il Santo è portatore di una inedita sensibilità, per niente priva di cultura e formazione. I suoi modelli culturali sono originali, attingono più alla *chanson* del geste che alla scolastica, pensano in lingua franca – *non dimentichiamo che Francesco è figlio di un mercante che tiene rapporti commerciali con questo mondo* – invece che attraverso i collaudati schemi del platonismo. La sua poesia dobbiamo immaginarla accompagnata da una musica dai ritmi innovativi che avrà reso ancora più dirompente il celebre cantico delle creature<sup>12</sup>.

Ma la vocazione di Francesco non è legata ad



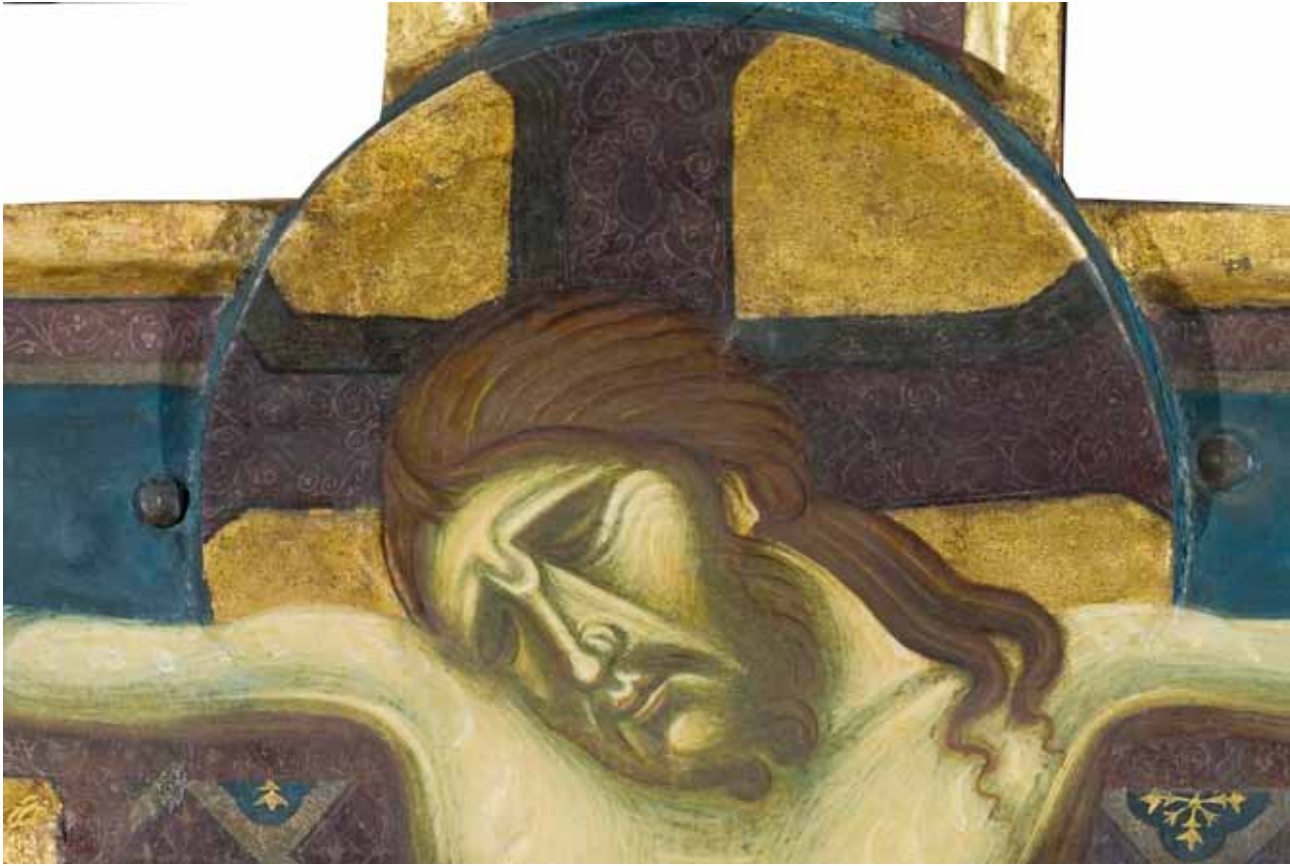
9. Longiano, Convento del Santissimo Crocifisso. Croce dipinta. Busto del Cristo.

emozioni momentanee, è frutto di meditazione, di scelte consapevoli e dirompenti e uno dei punti di riferimento della sua celata spiritualità risiede nella devozione, nell'adorazione dell'Eucaristia. Né possiamo dimenticare la complicità di una croce dipinta nella scoperta della sua vocazione: Il celebre crocifisso di san Damiano.

Il Santo raccomanda più volte ai suoi frati il culto verso l'Eucaristia. Lo fa tanto nella regola che nelle lettere. *“vedendo pane e vino con gli occhi del corpo, crediamo e fermamente crediamo che il suo Santissimo corpo e sangue sono vivi e veri”*<sup>13</sup>. Così nella regola, ma più volte torna ad esortare i suoi frati in numerose lettere, raccomandando l'adorazione e quella che possiamo definire la “tutela” degli oggetti

che servono a celebrare il mistero eucaristico: *“ovunque il santissimo corpo del Signore nostro Gesù Cristo sarà stato senza decoro collocato e lasciato, sia tolto di là e sia posto e custodito in un luogo prezioso”*<sup>14</sup> e ancora, in altra occasione, raccomanda che i frati prestino *“tutto il rispetto e tutta l'adorazione al Santissimo corpo e sangue del Signore nostro Gesù Cristo”*<sup>15</sup>. Sempre insiste sulla corrispondenza tra il sacrificio sacramentale e il “Corpo e il Sangue” realmente presenti in quel sacrificio.

Possiamo forse chiederci se in una società educata dall'immagine il “corpo e il sangue di Cristo” da adorare nell'Eucaristia non abbia avuto anche bisogno di un'adeguata icona che ricordasse quel Mistero. Una rappresentazione



10. Longiano, Convento del Santissimo Crocifisso. Croce dipinta. Particolare del volto.

moderna rispetto alle analoghe raffigurazioni della croce, proprio per evidenziare questo nuovo valore semantico.

Questa inedita effigie immortalava un momento particolare del supplizio che trova in San Tommaso d'Aquino una fonte teologica ancora una volta non destinata all'immagine, ma alla quale l'immagine sembra attingere. Come se il pittore avesse trovato una nuova fonte iconografica per rappresentare il Cristo in croce così come, probabilmente, altri più antichi pittori, avevano trovato in sant'Agostino, l'involontario teorico del "Cristo Giudice".

Il nuovo modello di Crocifisso sembra partecipare all'intero dibattito dottrinario e liturgico e, come è giusto che sia, l'immagine si perfeziona in itinere, negli stessi anni in cui la riflessione dogmatica sull'Eucaristia assume

un rilievo davvero eccezionale fino ad arrivare all'istituzione della festa del Corpus Domini, nel 1264. Il suo percorso si sviluppa lungo il corso della prima metà del XIII secolo e, guarda caso, è legato ad una monaca francese che a seguito di mistiche rivelazioni, ne propone il culto fin dal 1208. Torna ancora la Francia alla cui cultura non è estraneo Francesco che definisce quella nazione amica Corporis Domini. Le lettere e le esortazioni di Francesco si muovono dunque all'unisono con le esortazioni della beata Giuliana di Retine che porteranno, nel 1246, alla celebrazione della festa nel solo territorio diocesano e che successivamente, dopo l'elezione a Papa di Urbano IV, che aveva conosciuto la beata Giuliana, sarà estesa all'intera Chiesa nel 1264. Nel frattempo, l'anno prima, il miracolo di Bolsena, con il sanguinamento dell'Ostia, aveva accentuato l'interesse verso il Corpo e il sangue di Cristo<sup>16</sup>.

Un'attenzione che si sviluppa anche su un versante del tutto laico e fantastico, il mondo cavalleresco che canta, negli stessi anni, le straordinarie gesta degli intrepidi cavalieri della tavola rotonda alla ricerca del Santo Graal, il mitico vaso ove era stato raccolto il sangue di Cristo. A Fecamp, sempre in Francia, nel 1171, tra le rovine dell'abbazia dopo un incendio, si era creduto di trovare la punta della lancia di Longino e il guanto di Giuseppe d'Arimatea con le gocce del Sangue di Cristo<sup>17</sup>. Le Chrétien de Troyes, il Perlesvaus, il testo su Giuseppe d'Arimatea di Robert de Boron, accompagnano fantasticamente la ricerca sul "sangue di Cristo" che la mistica prima e la teologia poi tendono a ordinare nell'ambito del culto. E sarà infine la liturgia con la celebrazione della solennità del Corpus Domini a sintetizzare e ad elevare quasi a poesia l'esortazione di Francesco, ma anche l'intuizione della Beata Giuliana di Retine. Due nomi pervenuti, certamente tra i tanti che sul mistero del Corpo di Cristo si interrogavano

in quegli anni e non ultimo lo stesso incredulo sacerdote boemo, che celebrando a Bolsena e interrogandosi sulla veridicità del Corpo e del Sangue di Cristo, avrà in risposta il sanguinamento, tra le sue mani, dell'Eucaristia.

Recita la prima lettura del Notturmo dell'Ufficio del "Corpus Domini" "...il suo corpo lo offrì sull'altare della Croce"<sup>18</sup>. La Croce nella poetica elaborazione, forse di Tommaso d'Aquino, diventa altare sul quale il Cristo pone il suo corpo. Lo stesso frate domenicano, nella questio 47 della Summa Teologica spiega la volontarietà della morte del Cristo e le sue modalità. Il Santo scrive negli stessi anni in cui viene istituita la festa del Corpus Domini. Anni in cui insegna all'Università di Parigi e il suo insegnamento è seguito e immediatamente discusso e diffuso. Viene sottolineata la particolare morte del Cristo e riprendendo sant'Agostino si sottolinea che Cristo non muore per una lenta agonia – come comunemente accadeva ai condannati al supplizio della croce - ma con vigore,



11. Pinacoteca nazionale. Maestro dei crocifissi Francescani. Particolare.



12. Giunta Pisano, Bologna.

“gridando a gran voce rese lo spirito”. Dunque, conclude Tommaso, Cristo non fu ucciso dai carnefici, ma da se stesso. *“Per mostrare che la passione inflitta con la violenza non era capace di strappargli la vita. Cristo conservò la natura corporale nel suo vigore, così da poter gridare a gran voce anche nel momento supremo”*. *“Perciò come si deve alla volontà di Cristo che la sua vita corporale fu conservata nel pieno vigore fino alla fine, così, quando egli volle, subito cedette alla violenza inflitta. Si deve affermare che Cristo simultaneamente soffrì la morte per violenza e che tuttavia morì volontariamente: poiché contro il suo corpo fu usata violenza, e tuttavia questa non prevalse su di esso se non nella misura che egli volle”*<sup>19</sup>.

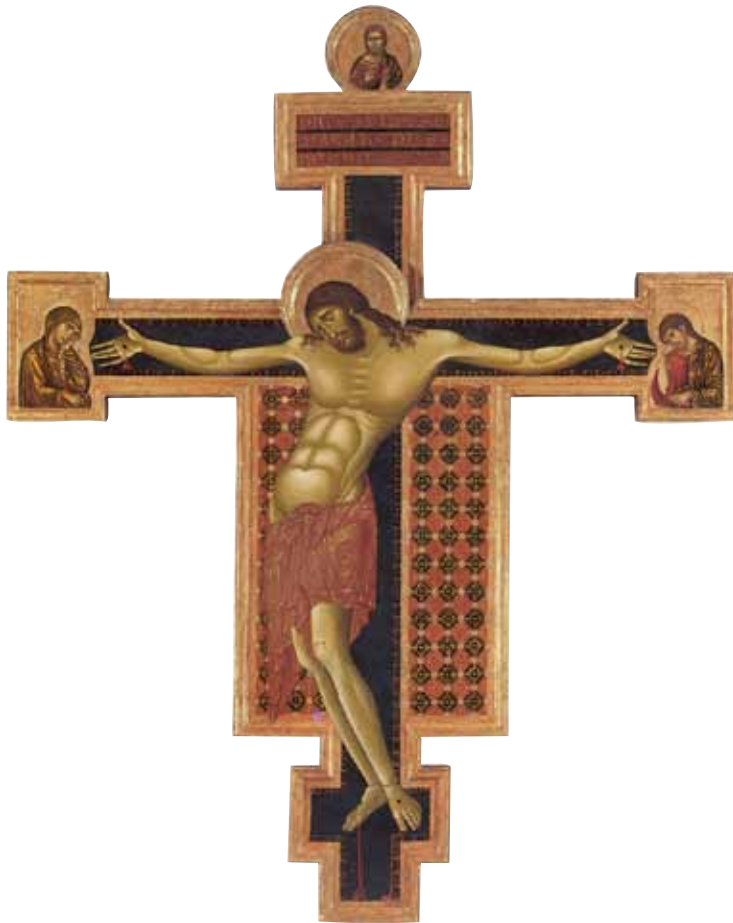
Cristo, secondo san Tommaso, muore per libera scelta e lo fa nel pieno del suo vigore fisico gridando a gran voce nel momento supremo.

La Vavalà presentando questo nuovo modello di Cristo inarcato sulla croce osserva, con sottile scienza, che non si tratta di una figura naturale, ma rappresenta un particolare momento della morte, una fase convulsiva in cui l’agonia è presente, e la stessa forma non è naturale, ma il procedimento di una stilizzazione assoluta applicata ad un concetto, privo di connotati realistici<sup>20</sup>.

Mi chiedevo se questa nuova immagine dipinta non sia una traslitterazione del pensiero elaborato da Tommaso. Certo non come icona speculare, quasi illustrazione al testo, ma come procedimento parallelo che vede l’iconografo sulla stessa lunghezza d’onda del pensiero del grande domenicano e, più in generale, attento alla riflessione sul Corpus Domini.

La croce, divenuta altare eucaristico, fa di tutto per somigliare ad un altare. Il tabellone laterale, fino a questo momento occupato dalle storie della passione, è ormai un paliotto ricco di preziosi decori (fig. 8). Trasposizione di cuoio inciso, pesanti broccati, forse – e perché no – decori metallici o in ceramica, e potremmo aprire un altro interessante argomento sui contatti con il mondo islamico, da dove forse proviene più di un motivo geometrico sia sulla croce che negli elementi decorativi dei coevi cicli affrescati.

Il Cristo giganteggia più che patire, colto nel momento del trapasso, subito dopo aver gridato, quando il volto si spegne alla vita e il corpo resta ancora inarcato per l’ultimo sforzo compiuto nel trarre lo spirito, come sembra mostrare lo stesso petto espanso (figg. 9 – 10) che qui



13. Cimabue, Arezzo.

mostriamo attraverso il Crocifisso di Longiano, ma che trova ampio e più puntuale riscontro nel Crocifisso di Cimabue ad Arezzo. E' rappresentato dunque l'attimo del passaggio, concettualmente reso dal corpo ancora vibrante di vita nell'arco bizantino e dal capo già reclinato. Un concetto più che un'immagine pietatis che troveremo solo tra qualche decennio. Un concetto sottolineato da altri particolari: ad esempio la sua sospensione sulla croce. Abbiamo già osservato che i chiodi sono solo suggeriti, ma è il sangue, il sangue di Cristo, ad essere evidenziato sulle mani, i piedi e il costato e a caratterizzare questo modello di Crocifisso. E ancora la preziosità del perizoma. Un perizoma dorato, segno di gloria, che contraddistingue una ristretta generazione di crocifissi al punto da dover pensare ad una particolare simbologia, presto dimenticata: un altro modo per parlare ancora di regalità di Cristo, di *parusia* sulla Croce. Un panno regale

come quello che indossa l'Imperatore di Bisanzio dopo la triplice immersione nella piscina dell'acqua santa delle Blacherne, il santuario della Vergine "Platytera" dalle cui mani sgorgava l'acqua della piscina<sup>21</sup>. Un richiamo di particolare complessità che varrà la pena approfondire in altra sede e che ho voluto richiamare soprattutto per introdurre un altro importantissimo simbolo posto all'apice del Crocifisso della Pinacoteca Nazionale di Bologna, che appartiene al gruppo delle Croci del "Maestro dei crocifissi francescani", ed è sormontato dalla Madonna orante fiancheggiata da due angeli<sup>22</sup> (fig. 11).

Il "modello" mariano è riconducibile alla Vergine *Platytera*, "Madre di Dio del Segno" che, nell'originaria effigie è completata dal Figlio, raffigurato in un medaglione o "uovo cosmico"<sup>23</sup> su fondo oro, posto all'altezza del seno della Madre, ad indicare il mistero dell'Incarnazione del Verbo. La Vergine *Platytera* vuole essere anche immagine della Chiesa che accoglie in se il Verbo incarnato e lo rivela all'umanità<sup>24</sup>. L'immagine di Maria sulla nostra croce, 13. Cimabue, Arezzo. sostituisce il Logos racchiuso nell'uovo cosmico con il Cristo in Croce che, analogamente a quanto accade nella Vergine Blachernitissa apre le mani anch'esso, e diventa simbolo, non "il crocifisso", ma corpo e il sangue di Cristo. Un concetto sottolineato dalla Vergine *Platytera* che lo annuncia fiancheggiata dagli arcangeli a simboleggiare anche la Chiesa che mostra e custodisce il Corpus Domini: Annuncio e custodia sul petto della Madre Chiesa.

Un concetto-immagine che si sviluppa e conclude nello spazio di circa venti anni, cronologicamente delimitato dal crocifisso di Giunta Pisano a Bologna (fig. 12) e dal Crocifisso di Cimabue ad Arezzo (fig. 13). Già nel crocifisso di Cimabue in Santa Croce ritorna un perizoma di stoffa e le altre croci di Giunta,



vestono i fianchi del Cristo con un panno di stoffa simile a quelli che coprivano i fianchi del Cristo eretto. Anche per questo credo di poter considerare la croce di Giunta a Bologna come un'evoluzione tra i suoi modelli, contrariamente a quanto affermato anche recentemente. Uno spazio temporale delimitabile tra il 1250 e il 1270, comunque concluso con il soggiorno romano di Cimabue. Un arco cronologico per indicare un tempo dopo il quale la pittura torna ad evolversi come appunto mostra il panno velato del Cristo di Santa Croce a Firenze. Non si vuole con questo affermare che non esistano crocifissi con il perizoma prezioso anche al di là di queste date – lo testimoniano le opere del “Maestro dei crocifissi francescani” - , ma la storia della pittura pone questi limiti temporali. Limiti cronologicamente superati da pittori ancorati a questi schemi figurativi che, proprio perché concettualmente forti, hanno avuto modo di ripetere il modello ancora per qualche tempo. Ma già l'immagine del crocifisso guarda oltre e il panno che cinge i fianchi del Cristo di Cimabue in Santa Croce rappresenta un ulteriore passo avanti verso un realismo rappresentativo che velocemente si lascia alle spalle questo nobile concetto iconografico e teologico per addentrarsi nell' *imago pietatis*, nel realismo rappresentativo tra poco urlato da Giotto con i chiodi che trafiggono la carne e un corpo che tende a cadere, sia pure elegantemente, sotto il suo peso divenuto visibile nella tridimensionalità dello spazio.

E tornano altri accessori della croce che c'erano prima e che torneranno ancora e che sembrano negati, ma concettualmente negati, dalle croci di questo gruppo che iconograficamente si distinguono per il perizoma prezioso. Osserviamo come in tutte queste croci, manca il teschio sotto il suppedaneo. Un teschio che avevamo già visto in una delle croci con il Cristo giudice. Sarà forse un caso, ma è ancora san Tommaso che nella *Questio* 46, al punto 3, spiega che non mancano esegeti secondo i quali il luogo ove è stato crocifisso Cristo “*sarebbe*

*stato chiamato così dal teschio del primo uomo. E' questa una spiegazione facile e gradita alle orecchie del popolo: ma non veritiera. Infatti fuori delle città e delle loro porte c'era il luogo in cui venivano eseguite le condanne capitali: esso fu perciò denominato luogo del teschio dai decapitati. Quindi Gesù volle essere crocifisso per innalzare il vessillo del martirio là dove c'era prima il campo dei condannati. Quanto poi ad Adamo risulta dal libro di Giosuè h era sepolto ad Ebron. Ed era giusto che cristo fosse crocifisso nel luogo dove comunemente si eseguivano le condanne piuttosto che presso il sepolcro di Adamo, per mostrare che la croce di lui non riparava soltanto il peccato personale di Adamo ma i peccati di tutto il mondo.”* Il teschio tornerà dirompente nella croce di Giotto a Padova.

Non è per combinazione che l'arco bizantino chiude il processo evolutivo del Crocifisso in oriente, come se avesse raggiunto la perfezione, e rappresenta in Italia una breve, intensa parentesi, che trova nei concetti teologici la sua giustificazione, mentre già si innalzano le impalcature di Assisi e la narrazione diventa contemporanea; il dolore umano; la partecipazione emozionale e non concettuale.

L'inizio e la fine di questa breve, ma intensa stagione, delimitata nella liturgia e nella teologia dalla Festa del Corpus Domini e dalla redazione della *Summa Teologica* di San Tommaso, trova il riscontro figurato in due Chiese domenicane: Bologna che custodisce il Cristo di Giunta Pisano e Arezzo con la croce di Cimabue. La diffusione del motivo del perizoma prezioso trova però vasto riscontro nelle chiese francescane, grazie ad un maestro o, più probabilmente a diverse maestranze, attualmente raggruppate sotto la denominazione di “maestro dei crocifissi francescani”. Tra gli altri esempi, importanti quelli custoditi nella chiesa di San Francesco a Bologna, nella Pinacoteca Nazionale, ancora a Faenza. E' interessante anche questo intreccio

di opere e ordini religiosi. Le esortazioni di Francesco verso il corpo e il Sangue di Cristo, l'elaborazione teologica di Tommaso sulla volontarietà della passione, l'impatto emotivo della festa del Corpus Domini e del culto eucaristico, trovano riscontro nelle chiese dei due ordini, analogamente impegnati e secondo le proprie peculiarità. E potremmo forse sostenere che il caso ha voluto che i pregevoli concetti di Tommaso avessero riscontro nelle preziose icone di Giunta e Cimabue, e l'amore di Francesco per il Corpus Domini trovasse un raffronto negli altrettanto preziosi, ma meno impegnativi modelli del maestro dei crocefissi francescani.

## (Endnotes)

1 La croce è custodita nel Santuario del Santissimo Crocifisso di Longiano e probabilmente è conservata da sempre in questa chiesa francescana. Le fonti la ricordano solo dal 1493 quando una vitella, donata ai frati dai cittadini di Gambettola, si inginocchiò in adorazione dell'immagine posta nel chiostro dei frati. L'evento è causa di una rinnovata attenzione verso l'antica immagine che, probabilmente rifiutata sul piano stilistico e non a caso posta nel chiostro, acquista nuova rilevanza nel culto ed è riportata in Chiesa ove, da allora, costituirà il punto di riferimento della devozione dei longianesi. Per la storia del miracolo cfr. l'opuscolo *Alli confratelli, ed alle consorelle della Venerabile Compagnia della Buona Morte eretta nella Chiesa de' MM. RR. PP. CC. Di S. Francesco di Lonzano ad onore del SS. Crocefisso ed a ciascun'altra persona divota del medesimo*. Rimini 1781.

2 Lo studio ancora oggi più significativo lo troviamo nella scheda di Anna Tamburini in: *"Pittura dall'alto medioevo al tardo gotico nel territorio di Faenza e Forlì"*, Castelbolognese 1982, p. 36 – 37. Un'articolata disamina viene inoltre presentata nel saggio di G. Savini nel volume *"Il Crocifisso di Longiano. Fulcro di Fede e di Arte"*. A cura di Claudio Riva, Cesena 1992. Il dipinto viene citato anche nella recente esposizione bolognese, ma distinto dal gruppo più omogeneo del "maestro dei crocefissi francescani". Un giudizio probabilmente viziato dalle difficoltà a vedere il dipinto prima del recente e ancora non commentato restauro, diretto dallo scrivente. Per la mostra bolognese cfr. La scheda 49 di Miklos Boskovits, nel volume *"Duecento Forme e colori del medioevo a Bologna"*, a cura di Massimo Medica, Bologna 2000.

3 E. Sandberg Vavalà, *"La Croce dipinta italiana"*, Verona 1929, p. 46

4 Roma, chiesa di Santa Maria Antiqua

5 Cfr ad esempio la croce di Enrico di Tedice, datata alla metà del XIII secolo. Una bella riproduzione in *"Cimabue*

*a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto"* a cura di Mariagiulia Burrelli e Antonio Caleca, Pacini editore 2005.

6 Per la riproduzione di alcuni altari cfr. Arturo Carlo Quintavalle, *Riforma Gregoriana, scultura e arredi liturgici fra XI e XII secolo* pp. 242 – 266 in. "Arti e Storia nel medioevo" vol II. Einaudi 2003.

7 Pietro Abelardo, lettere a Eloisa, VIII, in Juan Plazaola, *Arte cristiana nel tempo*, vol. I, p. 429. Ed. San Paolo, 2001.

8 Suger de Saint-Denis, *Liber de rebus in administratione sua gestis* riprodotto in: Daniele Menozzi, *la Chiesa e le immagini*, Società San Paolo, 1995, p. 128.

9 Valentina Catone, *Cristo vivo e Cristo morto nella croce dipinta della Fondazione Giorgio Cini*, in: *Saggi e memorie di Storia dell'arte*, 27, Verona 2004.

10 *S. Aurelii Augustini OPERA OMNIA editio latina PL 35 In Evangelium Ioannis tractatus centum viginti quatuor, tractatus 31: Tamen et ipsa crux, si attendas, tribunal fuit: in medio enim iudice constituto, unus latro qui creditur liberatus, alter qui insultavit damnatus est. Iam significabat quod facturus est de vivis et mortuis; alios positurus ad dexteram, alios ad sinistram: similis ille latro futuris ad sinistram, similis alter futuris ad dexteram. Iudicabatur, et iudicium minabatur.*

11 Gabriella Rossetti, a cura di, *Santa croce e santo volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore* (sec. IX – XV), Pisa 2002, p. 157

12 Cfr. Chiara Frugoni, "Vita di un uomo: Francesco d'Assisi", Einaudi 2005

13 Fonti Francescane, Sezione prima, p. 138. Trento 1990.

14 Ibidem, p. 160

15 Ibidem p. 162.

16 In realtà la festa posa le sue radici nell'ambiente fervoroso della Gallia belgica - che San Francesco chiamava amica Corporis Domini - e in particolare grazie alle rivelazioni della Beata Giuliana di Retine. Nel 1208 la beata Giuliana, priora nel Monastero di Monte Cornelio presso Liegi, vide durante un'estasi il disco lunare risplendente di luce candida, deformato però da un lato da una linea rimasta in ombra, da Dio intese che quella visione significava la Chiesa del suo tempo che ancora mancava di una solennità in onore del SS. Sacramento. Il direttore spirituale della beata, il Canonico di Liegi Giovanni di Lausanne, ottenuto il giudizio favorevole di parecchi teologi in merito alla suddetta visione, presentò al vescovo la richiesta di introdurre nella diocesi una festa in onore del Corpus Domini.

La richiesta fu accolta nel 1246 e venne fissata la data del giovedì dopo l'ottava della Trinità. Più tardi, nel 1262 salì al soglio pontificio, col nome di Urbano IV, l'antico arcidiacono di Liegi e confidente della beata Giuliana, Giacomo Pantaleone. Ed è a Bolsena, proprio nel Viterbese, la terra dove è stata aperta la causa suddetta che in giugno, per tradizione si tiene la festa del Corpus Domini a ricordo di un particolare miracolo eucaristico avvenuto nel 1263, che conosciamo sin dai primi anni della nostra formazione cristiana. Infatti, ci è raccontato che un prete boemo, in pellegrinaggio verso Roma, si fermò a dir messa a Bolsena ed al momento dell'Eucarestia,

nello spezzare l'ostia consacrata, fu pervaso dal dubbio che essa contenesse veramente il corpo di Cristo. A fuggire i suoi dubbi, dall'ostia uscirono allora alcune gocce di sangue che macchiarono il bianco corporale di lino liturgico (attualmente conservato nel Duomo di Orvieto) e alcune pietre dell'altare tuttora custodite in preziose teche presso la basilica di Santa Cristina.

Venuto a conoscenza dell'accaduto Papa Urbano IV istituì ufficialmente la festa del Corpus Domini estendendola dalla circoscrizione di Liegi a tutta la cristianità. La data della sua celebrazione fu fissata nel giovedì seguente la prima domenica dopo la Pentecoste (60 giorni dopo Pasqua). Così, l'11 Agosto 1264 il Papa promulgò la Bolla "Transiturus" che istituiva per tutta la cristianità la Festa del Corpus Domini dalla città che fino allora era stata infestata dai Patarini neganti il Sacramento dell'Eucaristia. Già qualche settimana prima di promulgare questo importante atto - il 19 Giugno - lo stesso Pontefice aveva preso parte, assieme a numerosissimi Cardinali e prelati venuti da ogni luogo e ad una moltitudine di fedeli, ad una solenne processione con la quale il sacro lino macchiato del sangue di Cristo era stato recato per le vie della città. Le note sono tratte dal sito [www.vatican.va](http://www.vatican.va)

17 Perlesvaus a cura di Silvia De Laude in: Il Graal, mondatori 2005, p. 357

18 S. Tommaso d'Aquino, "Opuscoli Spirituali" a cura di Pietro Lippini, p. 304. Ed. Studio Domenicano, Bologna 1999.

19 S. Tommaso d'Aquino, "La Somma Teologica", Questio 47, articulus 1, p. 81 e sgg. Ed. Studio Domenicano, vol. XXVI (III, qq. 46 – 59). Bologna 1970

20 Sandberg Vavalà, op. cit. p. 36

**21** Il complesso cerimoniale è descritto da Costantino Porfirogenito, *Constantini Porphyrogeniti de ceremoniis aulae byzantinae*, ed. REISKE I.I., (Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae), Bonnae 1829. Anche in Migne P. (a cura di), *Patrologia Graeca*, t. 112, cc.1020 - 1028. Traduzione francese in Constantin VII Porphyrogénète, *Le Livre des Cérémonies*, 2 voll., ed. VOGT A., Paris 1935-1940. Traduzione italiana in Costantino Porfirogenito– Ibn Rosteh – Liutprando Da Cremona, *Il libro delle cerimonie*, a cura di Panascia M., Palermo 1993.

22 Siliva Giorgi, Maestro dei Crocefissi Francescani, scheda n. 2 in "Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. I dal Duecento a Francesco Francia". Marsilio Editori, 2004.

23 Antonio Carile, *La sacralità rituale dei basileis bizantini*, in *Adveniat Regnum. La regalità sacra dell'Europa cristiana*, a cura di F. Cardini e M. Ssaltarelli, Genova 2000, Fondazione Cardinale Giacomo Lercaro, Veritatis Splendor, Istituto per la ricerca e la formazione culturale cattolica, pp. 65-117.

24 Giovanna Parravicini, "Vita di Maria in Icone", pp. 29 – 32. Ed. san Paolo, 2002.

