



Fig. 1. Montefollonico, rovine dell'abbazia benedettina di Santa Maria a Follonica.

GUIDO TIGLER

QUESTIONI DI SCULTURA:
I REPERTI LAPIDEI ROMANICI PROVENIENTI
DA SANTA MARIA DI FOLLONICA E IL CROCIFISSO LIGNEO
GOTICO DETTO DEL BEATO BRANDANO IN SAN LEONARDO

Nel 2013, dedicandosi alle acquasantiere medievali della Toscana, oggetto della sua tesi magistrale di cui ero relatore,¹ Raffaella Calamini si è imbattuta in una foto della Soprintendenza di Siena scattata nel 1979 nell'ex chiesa di San Bartolomeo a Montefollonico,² in cui si vedono vari reperti scultorei fra cui un capitello antico riadattato ad acquasantiera (Fig. 2) posto sopra a un capitello romanico (Fig. 3) a sua volta sorretto da una lastra con un grifone (Fig. 9). L'acquasantiera e i suoi erratici supporti erano già stati menzionati in quella collocazione dall'*Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena* di Francesco Brogi, compilato nel giugno 1863 nella parte relativa al Comune di Torrita ma edito nel 1897 e dalla guida di Pienza e diocesi di Giovanni Battista Mannucci del 1915.³ Tuttavia all'inizio degli anni Novanta del Novecento la chiesa di San Bartolomeo fu

¹ R. CALAMINI, *Le acquasantiere medievali in Toscana. Studi per un repertorio*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte Medievale, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2008-2009, rel. G. Tigler.

² Foto pubblicata in R. CALAMINI, *Reperti romanici dall'abbazia di Santa Maria a Montefollonico detta il Conventaccio*, «Torrita, storia, arte, paesaggio», V, 2014, pp. 6-19: 7 fig. 1; EAD., *Sculture romaniche dall'abbazia di Santa Maria a Montefollonico*, Torrita di Siena, Fondazione Torrita Cultura, 2014, p. 18 fig. 1.

³ F. BROGI, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena (1862-65)*, Siena, Stab. Tip. dell'Editore Carlo Nava, 1897, p. 603: «Chiesa di S. Bartolommeo AP. a Montefollonico [...] Pila dell'acqua Santa. È composta di due capitelli l'uno posto sopra l'altro, ed ha per base un dado, nel quale è scolpito a bassorilievo un grifo alato. Scultura in pietra. – Secolo IX. Ignoto⁸» e nella nota 8: «Il capitello superiore, che fa da vasca, è assai deteriorato dai sali»; G.B. MANNUCCI, *Pienza: i suoi monumenti e la sua diocesi*, Montepulciano, Stab. Tip. della Madonna della Quercia, 1915, p. 92: «la chiesa di San Bartolomeo, oggi di proprietà delle signore Marselli, nella quale esistono tracce di antichi affreschi ed una pila per l'acqua benedetta, composta di due capitelli, in uno dei quali è un grifo alato, scultura in bassorilievo del sec. IX».



2



3

Fig. 2. Montefollonico, reperti romanici di Santa Maria di Follonica temporaneamente custoditi in San Bartolomeo, capitello antico riusato come acquasantiera. Fig. 3. Montefollonico, reperti romanici (come sopra), capitello fogliaceo, fine XII secolo, bottega della Valdorcchia formatasi a Sant'Antimo.

venduta, restaurata e trasformata in laboratorio di ceramiche, mentre le sculture erratiche ivi conservate – ad eccezione di una seconda acquasantiera datata 1252⁴ – furono illegalmente immesse sul mercato, così che con nostra sorpresa le abbiamo rinvenute in un negozio di Via Maggio, pronte per essere disperse e decontestualizzate. Grazie alla tempestiva segnalazione da parte della Calamini alla Soprintendenza di Siena e all'intervento dei Carabinieri, che le hanno sequestrate e riportate a Montefollonico, le opere sembrano ora essersi salvate da tale rischio, anche se – malgrado la notorietà raggiunta tramite una mostra e due pubblicazioni della stessa Calamini nel 2014⁵ – non pare essere giunta a buon fine la loro acquisi-

⁴ Per la foto vedi CALAMINI, *Reperti*, cit., p. 8 fig. 2; EAD., *Sculture*, cit., p. 20 fig. 2. Sul lato trapezoidale principale, attorno ad una croce greca patente, si legge: «ANNI/DOMI/NI./MCC/L.II.», cfr. R. LONGI, *Torrta di Siena, in Montepulciano e la Valdichiana senese*, a cura di L. Martini, Milano, Mondadori, 2000 («I luoghi della Fede»), pp. 93-105: 104. Dato che l'iscrizione sul fianco sinistro della chiesa testimonia la costruzione dell'attuale edificio nel 1255 (vedi qui nota 32), Calamini (*Reperti*, cit., p. 7; *Sculture*, cit., p. 21) ipotizza la provenienza dell'acquasantiera da un'altra precedente chiesa, forse l'abbaziale di Santa Maria di Follonica da dove vengono gli altri reperti finiti in San Bartolomeo. Anche se l'abbaziale ha avuto una ricostruzione parziale in età gotica, testimoniata dall'iscrizione del 1275 su uno dei pilastri delle archeggiature delle navate, non è tuttavia da escludere una provenienza dell'acquasantiera dalla stessa San Bartolomeo attuale, la cui data 1255 potrebbe essere intesa come ricordo della fine dei lavori, così come non è esclusa una sua provenienza dalla precedente chiesa di San Bartolomeo, in origine posta fuori dalle mura ma forse trasferita nell'odierna sede già nel tardo XII secolo.

⁵ CALAMINI, *Reperti*, cit.; EAD., *Sculture*, cit.

zione, che continuo ad auspicare come già nella prefazione ad uno dei due testi della Calamini, in cui esprimevo tristi considerazioni sulla conservazione dei lapidari medievali della zona.⁶ I dieci pezzi già conservati in San Bartolomeo, poi esposti nella Compagnia di Santa Caterina presso la parrocchiale di San Leonardo e ora di nuovo in San Bartolomeo, sono: una lastra incisa con San Cristoforo (Fig. 15) di cui parlerò più avanti, il capitello corinzio antico riadattato ad acquasantiera, secondo una modalità di riuso frequente in Toscana nel XII secolo (Fig. 2), un capitello a due ordini di foglie e teste di leone al centro delle facce (Fig. 3), un concio di notevole spessore con un leone passante ad altorilievo (Fig. 4a), un frammento di fregio con aquila angolare e busto virile (Fig. 8), un frammento dello stesso fregio con un grifone (Fig. 9), un altro frammento dello stesso fregio con aquila angolare e drago che divora un uomo (Fig. 10), un semicapitello con due ordini di foglie e al centro una testa di leone che divora un uomo (Fig. 12) e una coppia di leoni stilofori destinanti ad una collocazione di profilo, alla base degli stipiti di un portale (Fig. 4b).

Questi ultimi sono stati plausibilmente ricondotti al portale dell'abbazia di Santa Maria di Follonica (o «de Fullonica») ai piedi del colle di Montefollonico (Fig. 1) da Felicia Rotundo, in un articolo del 2010 dedicato ai ruderi di quell'importante edificio, in cui se ne tentava una ricostruzione.⁷ Infatti nella *Descrizione (sic) della Terra di Monte Follonico e suo territorio* del 1758 di Valentino Andreucci il portale ormai distrutto è ricordato in questi termini: «La porta era a piano, ornata di pilastri, colonnette e scorniciati di pietra, simile a quella di San Leonardo [...] con due leoni, quali, benché guastati da' geli, si conservano avanti la porta della chiesa nuova».⁸ Questa

⁶ G. TIGLER, *Sculture romaniche erratiche nel Senese*, in CALAMINI, *Sculture*, cit., pp. 9-17.

⁷ F. ROTUNDO, *L'abbazia di Santa Maria a Follonica, con ipotesi ricostruttiva di Silvano Micheli e Danilo Davitti*, «Torrta, storia, arte, paesaggio», I, 2010, pp. 18-28: 22 (didascalia). Già nel 2007 Mario De Gregorio pubblicava una foto dei due leoni, indicandoli in didascalia come «reperti dell'Abbazia di Santa Maria di Follonica», in G.B. DAVITTI – V. ANDREUCCI – G.A. PECCI, *Torrta, Montefollonico, Ciliano, Guardavalle*, a cura e con introduzione di M. De Gregorio, con la collaborazione di D. Mazzini, Siena, Betti Editrice, 2007, p. 94.

⁸ V. ANDREUCCI, *Descrizione della terra di Monte Follonico, e suo territorio, fatta da V.A., sacerdote di detta Terra d'ordine de' Signori Priori Rappresentanti*, 1758, Biblioteca Moreniana di Firenze (Firenze, Biblioteca Riccardiana), ms. Pecci 76, cc. 228r-237v: 235v, pubblicato in DAVITTI – ANDREUCCI – PECCI, *Torrta*, cit., p. 92. Queste parole sono state riprese alla lettera da G.A. PECCI, *Lo Stato di Siena, antico e moderno, descritto da G.A.P., cavaliere dell'Ordine di Santo Stefano e patrio di detta città*, Biblioteca Comunale di Siena, ms. B. IV 8-18, Parte VII: M, voce *Montefollonico*, cc. 17-42: 26-27, che ammette di aver ricevuto informazioni dall'Andreucci (pure pubblicato in DAVITTI – ANDREUCCI – PECCI, *Torrta*, cit., p. 105), e da ID., *Memorie storiche, politiche, civili e naturali delle città, terre e castella, che sono e sono state suddite della città di Siena raccolte dal Cav. A.P., patrizio senese*, Archivio di Stato di Siena, ms. D. 70, Parte IV, c. 401, citato da ROTUNDO, *L'abbazia*, cit., p. 23, e da me ricontrollato. È invece erronea l'affermazione di Martini (*Restauri*



4a



4b

Fig. 4a. Montefollonico, reperti romanici (come sopra), concio con leone a rilievo, fine XII secolo (come sopra). Fig. 4b. Montefollonico, reperti romanici (come sopra), coppia di leoni stilofori ad altorilievo, fine XII secolo (come sopra).

chiesa nuova, intitolata a San Paolo, era stata eretta nei pressi dell'abbazia-
le romanica, prima ridotta ad una navata e poi parzialmente demolita nel
1727, una decina d'anni prima del 1743 col riutilizzo dei concii dell'edificio
romanico, come riferisce la visita pastorale del vescovo Francesco Maria

a Montefollonico, in *Restauri a Montefollonico*, Catalogo della mostra (Montefollonico, Palazzo Pretorio, luglio-agosto 1991), a cura di L. Martini, Siena, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Siena e Grosseto, Comune di Torrita di Siena, Parrocchia di San Leonardo a Montefollonico, 1991, pp. 16-18: 16), come mi comunica la stessa studiosa, che questa frase si trovi già nella visita pastorale di Francesco Maria Piccolomini del 1743.

Piccolomini del 1743,⁹ ma è a sua volta oggi distrutta. L'abbaziale romanica parrebbe aver recato anticamente sopra al portale un'iscrizione riportata dalla Rotundo: «MCVIII intrantes laudate sanctam Mariam»,¹⁰ riferibile forse alla fondazione stessa del monastero o all'inizio della ricostruzione della chiesa,¹¹ ma non alla datazione del portale, che grazie allo stile dei leoni – piuttosto che al generico confronto col successivo portale di San Leonardo – possiamo datare alla seconda metà del XII secolo; portale dal quale, come bene argomentato dalla Calamini, doveva provenire la maggior parte dei pezzi poi finiti in San Bartolomeo, riconducibili comunque tutti all'abbazia di Santa Maria, come del resto già scriveva nel 1991 Laura Martini, raccogliendo una tradizione locale.¹² Il fatto apparentemente contraddittorio che un'iscrizione recante una data, in questo caso il 1109, non si riferisse alla facciata stessa su cui si trovava ha in Toscana un celebre quanto discusso parallelo, quello della facciata di Sant'Andrea ad Empoli,

⁹ Archivio Diocesano di Pienza, Visite Pastorali, Francesco Maria Piccolomini, 1743, c. 65: «La chiesa sotto il titolo di S. Pavolo detta l'Abbadia, che è del tutto rovinata, e apparteneva ai PP Agostiniani di Lecceto di S. Martino di Siena. Questa chiesa, che anticamente era dei Monaci Benedettini, fu fabbricata nel 1275, come lo mostra l'iscrizione, che per' anco vi si legge, ed è del seguente tenore + Anno Domini = 1275 tempore Domini Stephani Abbatis hoc opus factum = Aveva il suo sotterraneo, o sia confessione, che non è per' anco rovinato, e rimase sostenuto da varie colonne, e nel mezzo del sotterraneo vi si trova un piccolo Fonte, come una pila da Chiesa di diametro circa un braccio, e due di circonferenza. Doppo le rovine di questa Chiesa, che era stata interdetta, dalla b. m. del vescovo Cinughi, fu da' predetti Padri fabbricata circa dieci anni sono non molto lontano dalla rovinata, altra Chiesa o sia Oratorio sotto il titolo di S. Pavolo, che volgarmente si chiama - - L'Abbadia». Ringrazio Giovanni Mignoni per avermi inviato tramite Laura Martini la scansione di questo testo.

¹⁰ ROTUNDO, *L'abbazia*, cit., p. 19, che non indica la sua fonte; cfr. anche CALAMINI, *Reperti*, cit., p. 9; EAD., *Sculture*, cit., p. 25. Tuttavia l'assenza della notizia nei manoscritti di Andreucci e Pecci nonché nelle visite pastorali settecentesche, che ho controllato grazie alle scansioni inviatemi da Mignoni, lasciano sorgere serie perplessità sulla sua fondatezza.

¹¹ Similmente nell'abbaziale di San Lorenzo al Lanzo, detta Badia Ardenghesca, posta a confronto sul piano tipologico dalla Rotundo con Santa Maria di Follonica, si trova lungo la parete interna Nord una consunta lapide in cui si legge ancora: «MCVIII.EGO [...]RO[...] ORATE», riferibile forse alla donazione di Bernardino di Bernardo degli Ardengheschi del 1109, esponente della stessa famiglia che nel 1117 fece la rilevante donazione ricordata sugli scalini dell'altar maggiore di Sant'Antimo, la quale rese possibile la ricostruzione di quella chiesa. Tuttavia il portale della Badia Ardenghesca, che cita proprio quello Ovest di Sant'Antimo, è databile diversi decenni dopo. Cfr. G. TIGLER, *Il cantiere di Sant'Antimo nel suo contesto storico*, in *Nuove ricerche su Sant'Antimo*, a cura di A. Peroni, G. Tucci, Firenze, Alinea Editrice, 2008, pp. 13-30: 13 (fig. 2), 19, 24-26.

¹² MARTINI, *Restauro*, cit., p. 16. La studiosa mi segnala la visita pastorale di Francesco Maria Piccolomini del 1751 (Pienza, Archivio Diocesano, c. 60r), dove forse sono descritti ancora nella chiesa del vecchio monastero i rilievi romanici, ormai decontestualizzati, del leone e forse del grifone: «Adest etiam vas aque benedictae lapideum cum diversis figuris et sustinetur ab animali, quod representare videtur leonem. Subtus quoque fenestram arcuatam adest alius lapis cum figura, que representat animal alatum».

databile in base alla sua derivazione dalla facciata di San Miniato al Monte al pieno XII secolo, ma recante il ricordo dell'inizio dei lavori, da riferirsi all'intera chiesa, nel 1093, quando i lavori saranno partiti come di consueto dall'abside.¹³ Analogamente si può pensare che forse del 1109 fosse la parte verosimilmente più antica di Santa Maria di Follonica, la cripta ad oratorio, descritta nel 1743 da Francesco Maria Piccolomini, nel 1758 dall'Andreucci e nel 1839 menzionata da Emanuele Repetti come provvista di «colonne antichissime», certo di spoglio.¹⁴ Gran parte della chiesa è stata poi ricostruita nel 1275, come si apprende da una perduta iscrizione – scoperta e salvata dal Piccolomini nel 1743 – che alla metà del Settecento l'Andreucci, riecheggiato da Giovanni Antonio Pecci, ricorda essersi trovata sul pilastro al centro del colonnato Nord: «Anno Domini MCCLXXV tempore domini Stephani abbatis hoc opus factum»,¹⁵ datazione quest'ultima coerente

¹³ Cfr. P. SANPAOLESI, *Sulla cronologia dell'architettura romanica fiorentina*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1972, pp. 57-64; G. TIGLER, *Toscana romanica*, Milano, Jaca Book, 2006 («Patrimonio artistico italiano»), pp. 296-297.

¹⁴ Vedi nota 9. ANDREUCCI, *Descrizione*, cit., c. 235r (in DAVITTI – ANDREUCCI – PECCI, *Torrta*, cit., p. 92): «Sotto vi è ancor di presente la Confessione, fatta a volta, sostenuta da quattro colonne di granito orientale, alte circa braccia quattro, e circa un braccio, e mezzo di circonferenza», cioè rispettivamente m 2,3344 e 0,8754; E. REPETTI, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*, vol. III, Firenze, presso E. Repetti, 1839 (rist. anast. Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1972), voce *Montefollonico*, pp. 392-394: 393. Secondo la tradizione locale le colonne sarebbero finite nel giardino di Villa Marselli (la stessa famiglia cui apparteneva – come si è visto in nota 3 – l'ex chiesa di San Bartolomeo), come è riferito da Mario De Gregorio, in DAVITTI – ANDREUCCI – PECCI, *Torrta*, cit., p. 95 in didascalia. A Villa Marselli si conservano, valorizzate decorativamente nel giardino ottocentesco, quattro colonne in granito grigio, di cui almeno tre antiche di spoglio, mentre di dubbia datazione è la colonnina in granito, dalla parte inferiore scanalata, al centro della fontana: la prima, con base e capitello moderni, ha fusto alto m 1,92 con circonferenza di m 1,23; la seconda, con base e capitello moderni, ha fusto alto m 2,16 con circonferenza di m 1,24; la terza, con base moderna, ha fusto in granito più scuro e meglio conservato alto m 1,12 con circonferenza di m 1,35; la quarta, con base e capitelli moderni, ha fusto alto m 1,69 con circonferenza di m 1,39. Mentre il terzo e quarto fusto sono certo frammentari, il primo e il secondo, dalla simile circonferenza, sembrano pressoché completi e la loro altezza si avvicina a quella di m 2,33 fornita dall'Andreucci, che includeva probabilmente nella misura le basi ed i capitelli. Tuttavia sensibilmente maggiori sono le circonferenze, che infatti nei fusti di Villa Marselli sembrano incompatibili con le proporzioni snelle delle colonnine delle cripte romaniche (anche se a Farneta vi sono pure colonne di spoglio insolitamente grosse). La provenienza dei fusti di Villa Marselli deve restare dunque incerta, anche se è plausibile il loro prelievo dal complesso del Conventaccio, dove fusti antichi saranno stati reimpiegati non solo in cripta ma anche nel chiostro.

¹⁵ ANDREUCCI, *Descrizione*, cit., c. 235r (in DAVITTI – ANDREUCCI – PECCI, *Torrta*, cit., p. 92): «In un pilastro a mano sinistra della navata di mezzo era una pietra, fatta ultimamente levare da monsignor Francesco Maria Piccolomini, e trasportate nella nuova chiesa, acciò non si perda questa memoria, la seguente iscrizione: AD MCCLXXV Tempore Dni Stephani Abbatis hoc opus factum»; citato alla lettera da G.A. PECCI, *Lo Stato*, cit., Parte VII, c26 (in DAVITTI – ANDREUCCI – PECCI, *Torrta*, cit., p. 105), e ID., *Memorie*, cit., c. 400.

coll'aspetto gotico delle archeggiature superstiti e del portale sul fianco Sud, certo riferibili ad una parziale ricostruzione duecentesca dell'edificio, come già notato nel 1982 da Italo Moretti e Renato Stopani¹⁶ e ribadito da Moretti in questa sede. Riassumendo, nella tormentata storia costruttiva dell'abbaziale, che richiederebbe un'indagine archeologica competente, si possono individuare almeno tre fasi: fondazione, cripta oggi inaccessibile ed area absidale forse del 1109; facciata e resti erratici del portale principale della fine del XII secolo; navate e portale laterale del 1275.

Come argomenta la Calamini,¹⁷ il portale di Santa Maria doveva assomigliare, più che a quello di San Leonardo a Montefollonico privo di leoni, a quello della facciata della Collegiata di San Quirico d'Orcia, databile al terzo quarto del XII secolo,¹⁸ dove vi sono leoni stilofori posti di profilo sorreggenti colonnette oftiche a quattro capi (Fig. 6), struttura che doveva avere il suo modello in un distrutto protiro a Sant'Antimo,¹⁹ di cui restano avanzi in controfacciata, fra cui due leoni stilofori – uno intero e uno frammentario – sormontati da basi e capitelli atti ad analoghe colonnette a quattro fusti annodati (Fig. 5), dove lo stile classicheggiante d'ispirazione pisano-lucchese della coppia di fiere fa propendere per una datazione di poco successiva alla metà del secolo, già in relazione con i leoni stilofori di maestro Guglielmo provenienti dallo smembrato pulpito del Duomo di Pisa oggi a Cagliari. Si comprende così che nel passaggio dal naturalismo e classicismo dei prototipi alla stilizzazione astrattizzante delle derivazioni, osservabile ponendo a confronto gli esemplari di San Quirico e di Montefollonico,²⁰ vi è stato un regresso a forme sempre più arcaizzanti e geometrizzate. A loro volta le sculture architettoniche di Sant'Antimo sono in relazione con quelle di San Nicolao a Giornico nel Canton Ticino,²¹ come da

¹⁶ I. MORETTI – R. STOPANI, *Romanico senese*, Firenze, Salimbeni Libreria Editrice, 1981, p. 88.

¹⁷ CALAMINI, *Reperti*, cit., pp. 15-16; EAD., *Sculture*, cit., pp. 37-40, 45.

¹⁸ Per questo portale cfr. B. BOSCHI, *Il portale della Collegiata dei SS. Quirico e Giulitta a S. Quirico d'Orcia: Correlazioni stilistiche e cronologiche*, «Antichità viva», XXVII, 1988, 3-4, pp. 31-34; N. BERNINI, *I tre portali della Pieve di San Quirico in Osenna*, «Arte medievale», s. IV, IV, 2014, pp. 113-146, che attribuisce a torto le parti figurative del portale a maestro Marchio o Marchionne, che nel 1216 ha firmato l'architrave ed il timpano del portale centrale della facciata della Pieve di Santa Maria ad Arezzo, col cui linguaggio queste sculture hanno affinità solo generiche.

¹⁹ Cfr. TIGLER, *Il cantiere*, cit., p. 23; F. GANDOLFO, *Il cantiere dell'abbazia di Sant'Antimo*, in W. ANGELELLI – F. GANDOLFO – F. POMARICI, *Aula egregia. L'abbazia di Sant'Antimo e la scultura del XII secolo nella Toscana meridionale*, Pozzuoli, Paparo edizioni, 2009, I, pp. 7-85: 77-80; W. ANGELELLI, «Tutti i pietrami semplici e lavorati». *Il repertorio ornamentale della scultura di Sant'Antimo*, ivi, pp. 87-159: 116-119.

²⁰ Cfr. CALAMINI, *Reperti*, cit., p. 8 fig. 3, p. 15 fig. 14; EAD., *Sculture*, cit., p. 22 fig. 3, p. 38 fig. 14.

²¹ Per Giornico cfr. V. GILARDONI, *Il Romanico. Catalogo dei monumenti nella Repubblica e*



5



6

Fig. 5. Sant'Antimo (Montalcino), leone stiloforo frammentario, poco dopo la metà del XII secolo. Fig. 6. San Quirico d'Orcia, San Quirico e Giulitta, portale Ovest, terzo quarto XII secolo.

me argomentato nel 2009²² e riproposto – a quanto pare indipendentemente – nel 2016 da Almuth Klein in un articolo apposito,²³ anche se la stretta corrispondenza dei motivi²⁴ non implica, come si potrebbe pensare, una dipendenza del cantiere toscano da quello lombardo bensì un ritorno alle loro terre di origine di maestranze comasche già attive in Italia centrale, visto che l'apparecchiatura muraria della chiesa ticinese cita l'*opus pseudoisodomum* adottato da Buscheto nel Duomo di Pisa e visto che fra i motivi comuni con Sant'Antimo ve ne sono anche alcuni di quelli francesi là introdotti dalla prima maestranza di cultura occitanica che dette inizio ai lavori poco dopo il 1117. Si rivela dunque significativo che anche a Giornico vi sia un portale con leoni stilofori di profilo (Fig. 7), evidente riduzione all'essenziale di quello che doveva trovarsi a Sant'Antimo (Fig. 5) e che



Fig. 7. Giornico (Canton Ticino), San Nicolao, portale, terzo quarto XII secolo.

Cantone del Ticino, Bellinzona, La Vesconta, 1967, pp. 333-355. Le affinità fra certe sculture d'ambito comasco o comunque lombardo e quelle diffuse in buona parte d'Italia e in Europa, connotate da una resa geometrizzante degli elementi zoomorfi e fitomorfi, sono state interpretate troppo unilateralmente come prova di una diaspora di maestranze comasche da G. DE FRANCOVICH, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», V, 1935-1936, pp. 267-305, VI, 1937-1938, pp. 47-129.

²² G. TIGLER, *Maestri lombardi del Duecento a Lucca: le sculture della facciata del Duomo*, in *I Magistri Commacini. Mito e realtà del Medioevo lombardo*, Atti del XIX Congresso internazionale di studio sull'Alto Medioevo (Varese-Como, 23-25 ottobre 2008), Spoleto, CISAM, 2009, II, pp. 827-935: 829-831. Per il portale di Santa Maria a Follonica, cfr. Id., *Sculture*, cit., pp. 15-16 nota 15; per la relazione con i capitelli del Duomo di Pistoia cfr. Id., *La ricostruzione del Duomo di San Zeno a Pistoia nel XII secolo*, Livorno, Sillabe, 2017 («Incontri a Palazzo, Quaderni, 1»), pp. 23-24.

²³ A. KLEIN, "Alpenhiere" aus der Toskana: zur Wiederholung von Motiven der Bauskulptur von Sant'Antimo in der Tessiner Kirche San Nicolao in Giornico, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVIII, 2016, 1, pp. 3-25.

²⁴ Ad esempio il leone acrobata dalla testa capovolta nelle mensole e la coppia di leoni con testa in comune nei capitelli, motivi tipicamente lombardi, ma anche la scacchiera francese.

mostra chiare analogie più con la semplice struttura ricostruibile per Santa Maria di Follonica che con quella conservatasi a San Quirico d'Orcia. Infatti le ampie basi quadrate sorreggenti colonne oftiche a quattro capi, presenti sui dorsi dei leoni di Sant'Antimo e San Quirico, non avrebbero trovato spazio sulle strette schiene dei leoni di Santa Maria di Follonica, prive di basi incorporate, adatte invece a simulare una funzione stilofora come accade a Giornico, dove le semicolonne si ergono di fatto non sui leoni ma



Fig. 8. Montefollonico, reperti romanici (come sopra), segmento di fregio con aquila e busto virile, fine XII secolo (come sopra).

dietro ad essi. Messi sull'avviso della dipendenza indiretta da Sant'Antimo, il cui cantiere è stato riconosciuto come centrale per tutta la produzione scultorea della Toscana centro-orientale e meridionale da Francesco Gandolfo e Walter Angelelli nel 2009,²⁵ incluse le pievi del Casentino e del Valdarno Superiore,²⁶ possiamo agevolmente riconoscere nell'architrave del portale del fianco Sud di Sant'Antimo, con coppie di aquile e grifoni fiancheggiate da formelle con coppia di draghi (Fig. 11), il modello²⁷ per il fregio di San-

²⁵ F. GANDOLFO, *Scultori lombardi: uso e abuso di un'idea*, in *I Magistri Commacini*, cit., II, pp. 781-802: 799-800; ANGELELLI, "Tutti i pietrami", cit.

²⁶ Cfr. W. ANGELELLI – F. GANDOLFO – F. POMARICI, *La scultura delle pievi. Capitelli medievali in Casentino e Valdarno*, Roma, Viella, 2003.

²⁷ Questo portale ha fatto da modello anche a quello della facciata di San Vito a Corsignano (Pienza), a quello di San Pietro in Villore a San Giovanni d'Asso, a quello del fianco del Duomo di Sovana, a quello di San Salvatore sull'Isola Maggiore del Lago Trasimeno e a quello di Santa Maria di Confine presso Tuoro sul Trasimeno, datato 1165, la cui data fa da *terminus ante quem* per il prototipo, cfr. A. TŰSKÉS, *La Pieve di Santa Maria di Confine a Tuoro sul Trasimeno*, in *Nuove ricerche*, cit., pp. 45-49. In tutti questi casi è stata la struttura architettonica e l'ornamentazione vegetale degli stipiti del portale di Sant'Antimo ad essere citata, a differenza di Santa Maria a Follonica dove se ne è preso ad esempio – anche o soltanto – il fregio zoomorfo dell'architrave. Sui due portali dell'Isola Maggiore del Trasimeno e della Pieve di Confine, entrambi in diocesi di Perugia, è intervenuto anche Fratini (*La scultura del XII secolo a Perugia. Le vestigia del Duomo*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, a cura di E. Neri Lusanna, Todi, Ediart, 2013, pp. 113-122: 119-121), che, pur ammettendone una dipendenza tipologica da Sant'Antimo, li attribuisce alla bottega perugina



9



10



11

Fig. 9. Montefollonico, reperti romanici (come sopra), segmento di fregio con grifone, fine XII secolo (come sopra). Fig. 10. Montefollonico, reperti romanici (come sopra), segmento di fregio con aquila e drago antropofago, fine XII secolo (come sopra). Fig. 11. Sant'Antimo, portale Sud, architrave, metà XII secolo.

ta Maria con grifone (Fig. 9), aquila, e drago (Fig. 10), di cui avrà fatto parte anche il pezzo con aquila e busto virile (Fig. 8). La dipendenza è dimostrata dalla identica conformazione degli ibridi draghi, con coda di pesce avvinghiata terminante in trifoglio, una sola ala d'uccello visibile e testa di lupo. Il grifone di Santa Maria non stringe più fra gli artigli le sfere – ricordo di un motivo presente nelle stoffe sasanidi – afferrate dai due grifoni e dall'aquila di destra dell'architrave di Sant'Antimo, ma le zampe hanno conservato l'incurvatura degli artigli giustificata solo da quella posa. Il fatto che si siano conservati due pezzi facenti angolo a sinistra, contrassegnati entrambi da aquile (Figg. 8, 10), fa pensare che il fregio seguisse, a differenza di quello piatto di Sant'Antimo, le articolazioni della strombatura del portale, di cui i tre segmenti superstiti sembrano dunque aver occupato la parte destra. Considerata la logica del programma iconografico del fregio di Sant'Antimo, dove gli animali dal significato cristico, cioè l'aquila (simbolo del Cristo in quanto re del cielo) ed il grifone (sintesi di aquila e leone e quindi simbolo del Cristo re del cielo e della terra), difen-

degli stipiti frammentari del Museo del Capitolo di San Lorenzo e del portale di San Costanzo a Perugia.

dono la porta dall'aggressione dei draghi, simboli del Diavolo, è plausibile che anche nel fregio di Santa Maria gli animali (aquila e grifone) e l'uomo (allusivo forse alla natura umana del Cristo) dal significato positivo si trovassero nelle parti più interne del portale, mentre il drago, che qui divora un uomo ma sembra essere costretto alla fuga, doveva occupare l'estremità destra del fregio. Con tutta la cautela imposta dalla evidente lacunosità dei frammenti conservati, proporrei dunque la seguente ricostruzione: nessun pezzo si è conservato dell'architrave monolitico, che potrebbe essere stato aniconico, mentre rimangono le componenti del fregio della strombatura destra, in cui si susseguivano dall'interno il pezzo angolare con aquila e uomo (Fig. 8), il rilievo col grifone (Fig. 9) ed il pezzo angolare con aquila e drago (Fig. 10). Probabilmente gli stessi soggetti si susseguivano simmetricamente nella strombatura sinistra, come farebbe pensare la rigorosa simmetricità della composizione di Sant'Antimo. Il grosso concio angolare con altorilievo di leone passante (Fig. 4a) potrebbe essersi trovato sopra al sostegno destro del protiro appiattito, analogamente a come avviene a San Quirico (Fig. 6), dove in tale posizione sono collocate una protome leonina per parte, e come del resto sembra essere avvenuto nel prototipo del portale principale di Sant'Antimo, se ad esso è riferibile una figura intera di leone acquattato, di forme però più arcaizzanti dei due stilofori stanti (Fig. 5).

A Sant'Antimo la maestranza tolosana che dette inizio ai lavori poco dopo la rifondazione del 1117 (attestata dall'iscrizione sugli scalini dell'altar maggiore) introdusse in Toscana l'iconografia ispano-linguadocana della protome leonina che divora un uomo o un animale, di cui sporgono dalle fauci della fiera solo le gambe, come si vede nella mensola destra sotto all'architrave del portale Ovest dell'abbaziale, dove delle gambe umane o delle zampe dell'animale divorato restano solo poche tracce (mentre nella mensola sinistra è scolpito un leone intero di profilo),²⁸ tema ripreso dalla stessa maestranza nel meglio conservato portale di Santa Maria a San Quirico d'Orcia (Fig. 13).²⁹ Verso il 1160 questa iconografia veniva reintrodotta

²⁸ Cfr. TIGLER, *Il cantiere*, cit., p. 19 fig. 22 (con didascalia invertita con quella di fig. 21), p. 24; GANDOLFO, *Il cantiere*, cit., p. 29; ANGELELLI – GANDOLFO – POMARICI, *Aula egregia*, cit., II, tav. 79.

²⁹ Cfr. TIGLER, *Il cantiere*, cit., p. 19 fig. 21 (con didascalia invertita con fig. 22); ANGELELLI – GANDOLFO – POMARICI, *Aula egregia*, cit., II, tav. 220. È ormai superata la teoria di Joselita Raspi Serra che il portale del fianco della chiesetta di Santa Maria a San Quirico d'Orcia costituisse la metà dell'originario portale gemino della facciata di Sant'Antimo, anche se a mio avviso rimane probabile che a Sant'Antimo inizialmente fosse previsto un portale gemino di tipo tolosano, poi non realizzato.



12

Fig. 12. Montefollonico, reperti romanici (come sopra), semicapitello con testa di leone antropofago, fine XII secolo (come sopra). Fig. 13. San Quirico d'Orcia, Santa Maria, portale, protome leonina, secondo quarto XII secolo.

in Toscana dal pirenaico Maestro di Cabestany, operoso proprio in Sant'Antimo nel capitello di Daniele nella fossa dei leoni, che però ricorreva ad una diversa variante, con un leone di cui si vedono le zampe artigliate divorato dalla protome di un altro leone cannibale, come si vede replicato ai quattro angoli in un capitello della chiesa del Carmen di Perelada in Catalogna³⁰ ed



13

³⁰ Cfr. M. BURRINI, *Il Maestro di Cabestany a Sant'Antimo*, in *Nuove ricerche*, cit., pp. 31-44: 38 fig. 22. La stessa iconografia c'è anche in un capitello di Saint-Michel de Cuxa, cfr. GANDOLFO, *Il cantiere*, cit., p. 26 fig. 10.

in uno dei tre capitelli in serpentino attribuiti al Maestro di Cabestany da Marco Burrini, e databili entro il 1163, del chiostro dei canonici del Duomo di Prato.³¹ Penso che l'insolita raffigurazione degli uomini divorati a testa all'ingiù da un drago (Fig. 10) e da una testa di leone (Fig. 12) nei reperti di Santa Maria di Follonica costituisca una variante locale sul tema lanciato nella mensola destra del portale di facciata di Sant'Antimo e fino ad allora sconosciuto in Toscana, per cui sospetto che il semicapitello con la testa di leone e la sua vittima (Fig. 12) si trovasse sulla lesena che doveva sorreggere l'architrave dalla parte destra.

Di recente ai pezzi già noti riconducibili a Santa Maria di Follonica si è aggiunto un frammento di ghiera d'archivolto con intreccio di *rotae* grandi e piccole costituite da fettucce bipartite, abitato nella porzione superstite da un uccellino, e soprastante cornice classicheggiante a ovuli e dentelli (Fig. 14), che mi è reso noto da Enrica Neri Lusanna che ringrazio. Il pezzo trova confronti nella ghiera dell'archivolto del portale di facciata di San Quirico e Giulitta a San Quirico (Fig. 6), di cui varia l'ornamentazione, confermando lo stretto legame fra i due cantieri che si è già osservato. Alla bottega



Fig. 14. Montefollonico, proprietà privata, frammento di ghiera di archivolto con uccellino, proveniente da Santa Maria di Follonica, fine XII secolo (come sopra).

attiva nel portale di facciata di Santa Maria di Follonica, formatasi – come si è visto – in Val d'Orcia, è attribuibile anche il rilievo con sirena bicaudata che si trova in cima alla facciata a capanna di San Bartolomeo a Montefollonico, edificio ricostruito nel 1255 (come informa un'iscrizione che assegna il merito dell'impresa al «Populus» di Montefollonico a seguito di una pace sociale raggiunta in quell'anno) col reimpiego dei conci della precedente chiesa databile alla seconda metà del XII secolo e forse inglobando una parete rimasta in piedi di quella struttura, in cui fu apposta la lapide, come

³¹ Cfr. BURRINI, *Il Maestro*, cit., p. 38 fig. 20.

argomentato in questa sede da Moretti.³² Il rilievo con la sirena, insolitamente murato in tale collocazione, con evidente significato apotropaico, costituisce una citazione ridotta all'essenziale dell'architrave popolato di sirene del portale di facciata della Pieve di San Vito e Modesto a Corsignano (Pienza), che a sua volta riecheggia con variazioni quello del portale di facciata di San Michele in Foro a Lucca, dove fra le fiere sconfitte dall'arcangelo Michele compare anche una sirena bicaudata.³³ Del resto anche l'architrave a racemi del portale di facciata di Sant'Antimo, recante l'iscrizione elogiativa del decano d'origine lucchese Azzone da Porcari che promosse la ricostruzione dell'abbaziale, si ispira a modelli lucchesi, come gli architravi di San Frediano a Lucca e Santa Margherita di Antraccoli presso Capannori.³⁴ Stilisticamente invece le sculture architettoniche di Corsignano, San Pietro in Villore a

³² La parte iniziale dell'iscrizione è riportata come «Populus a Monte Fullonico 1255 aedificavit» da ANDREUCCI, *Descrizione*, cit., c. 231v, e come «Populus a Monte Follonico fecit hoc opus Anno Domini MCCLV» da PECCI, *Lo Stato*, cit., Parte VII, c. 22 (rispettivamente in DAVITTI – ANDREUCCI – PECCI, *Torrta*, cit., pp. 85, 102). La parte finale è resa nota in questa sede da Mignoni sulla base di una visita pastorale. La pacificazione della «Res publica» cui vi si allude è collegabile a mio avviso alla lite fra, i «Nobiles» e il «Populus» di Montefollonico sorta nel 1250, di cui parla la delibera del 10 aprile 1250 del Consiglio Generale del Comune di Siena (Archivio di Stato di Siena, *Deliberationes Consilii Generalis*, de die 4 Idus aprilis 1250, c. 45), che ingiungeva alle due parti di trovare un accordo, poiché altrimenti il Comune di Siena sarebbe intervenuto direttamente a far costruire le nuove mura di cui Montefollonico aveva bisogno. Dell'avvenimento, inquadrabile nelle numerose guerre civili fra *Populus* guelfo e *Milites* ghibellini alla morte di Federico II, ne parla anche il Pecci (*Lo Stato*, cit., Parte VII, c. 32, in DAVITTI – ANDREUCCI – PECCI, *Torrta*, cit., p. 109; ID., *Memorie*, cit., cc. 405-406). I resti di una precedente chiesa di San Bartolomeo sono descritti dall'Andreucci, *Descrizione*, cit., c. 237r: «Circa un miglio distante da questa [chiesa della SS. Trinità e di Maria fuori dalla Porta del Criano] sono le vestigia dell'antica chiesa di San Bartolomeo, la quale, per esser rovinata fu trasferita la cura nell'altra chiesa, fabbricata dentro la terra sotto l'istesso titolo», riecheggiato al solito dal Pecci, *Lo Stato*, cit., Parte VII, c. 28 (rispettivamente in DAVITTI – ANDREUCCI – PECCI, *Torrta*, cit., pp. 97, 107). Sulla chiesa attuale cfr. MORETTI – STOPANI, *Romanico*, cit., p. 164, con erroneo nome San Salvatore e data sbagliata 1268: «Se la data, come crediamo, si riferisce alla costruzione della chiesa, essa testimonia del persistere, specie nel contado, di forme artistiche altrove ormai superate»; F. GABBRIELLI, *Romanico aretino. Architettura protoromanica e romanica religiosa nella diocesi medievale di Arezzo*, Firenze, Salimbeni Libreria Editrice, 1990, p. 206 cat. 173, che riporta l'iscrizione in base al Pecci, ricorda che la chiesa è menzionata nelle *Rationes Decimarum* a partire dal 1274, e constata che l'iscrizione è inserita «in fase con la muratura circostante», anche se «il rivestimento murario esterno della facciata e del fianco sinistro [è] in parte frutto di un rimontaggio».

³³ Per la Sirena di Montefollonico cfr. MORETTI – STOPANI, *Romanico*, cit., p. 151 nota 41, p. 154 fig. 377 (sempre col nome errato di San Salvatore anziché San Bartolomeo). Per l'architrave di San Vito a Corsignano e la sua dipendenza iconografico-compositiva da quello di San Michele in Foro, databile agli anni Quaranta del XII secolo, cfr. TIGLER, *Toscana*, cit., pp. 329-330; GANDOLFO, *Scultori*, cit., p. 794. La sirena bicaudata ritorna negli stipiti dei portali di San Pietro in Villore a San Giovanni d'Asso e del Duomo di Sovana (cfr. TIGLER, *Toscana*, cit., p. 327 fig. 313, p. 336 fig. 322).

³⁴ Cfr. TIGLER, *Il cantiere*, cit., p. 15 figg. 8-9, p. 23; ID., *La ricostruzione*, cit., p. 11.



Fig. 15. Montefollonico, reperti romanici (come sopra), pluteo frammentario inciso con San Cristoforo, fine XII secolo, maestro marchigiano.

San Giovanni d'Asso e nel Duomo di Sovana guardano, come quelle di Santa Maria e San Quirico a San Quirico d'Orcia, ai modelli di Sant'Antimo, proprio come accade anche nei resti di Santa Maria di Follonica e San Bartolomeo a Montefollonico. Desumendo elementi tanto dalla parte interna del portale di facciata di Sant'Antimo, databile a poco oltre il 1120, quanto dal portale sul fianco meridionale dell'abbaziale, della metà del XII secolo, nonché dallo smembrato protiro antistante il portale di facciata, probabilmente del terzo quarto del secolo, il portale Ovest di Santa Maria di Follonica sintetizzava in un solo complesso i risultati di più di mezzo secolo di sperimentazioni nel cantiere guida, riecheggiate e parafrasate poi in versioni semplificate nei cantieri della Val d'Orcia.

Ma il pezzo sicuramente più interessante fra quelli provenienti da Santa Maria e poi conservato in San Bartolomeo (dove è attestato dalla seconda foto del 1979)³⁵ è una lastra in alabastro incisa, probabilmente già parte di una serie di plutei, che continuava forse a destra con altri santi entro archeggiatura, in cui campeggia la figura di San Cristoforo (Fig. 15) in un arco, la cui ghiera ornata a fogliame presenta incavi più profondi dalla superficie ruvida, che suggeriscono alla Calamini la possibilità che fossero destinati ad essere riempiti di mastice.³⁶

³⁵ Foto pubblicata in S. BAZZONI, *Tutela, salvaguardia, valorizzazione*, «Torrta, storia, arte, paesaggio», V, 2014, pp. 2-4: 4.

³⁶ CALAMINI, *Reperti*, cit., p. 46; EAD., *Sculture*, cit., p. 18. In realtà non è del tutto da escludere una provenienza del pluteo da San Leonardo di Montefollonico, visto che i santi Leonardo e Cristoforo erano abbinati nella devozione e nell'intitolazione di molte chiese (vedi qui nota 56), fra cui la vicina San Leonardo e Cristoforo di Monticchiello di Pienza. Né varrebbe l'ob-

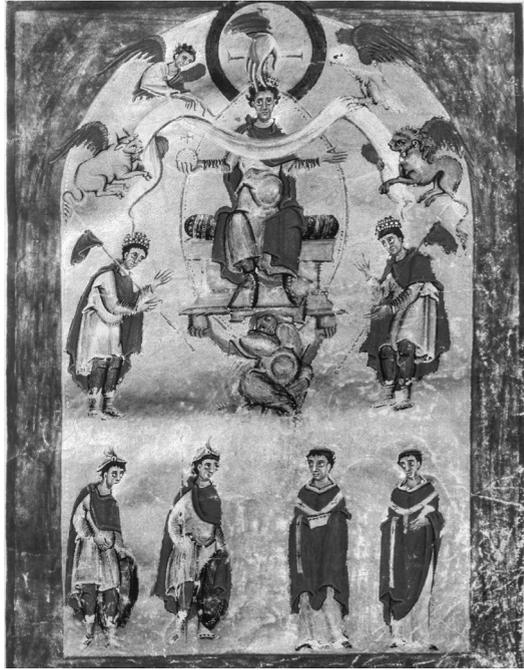
Malgrado i caratteri paleografici del *titulus* «S(anctus) Cristoforus» siano perfettamente coerenti con lo stile del rilievo e facciano pensare ad una datazione alla seconda metà del XII secolo dell'insieme, la Calamini scriveva: «L'assenza della consueta iconografia del traghettatore con il Cristo bambino sulla spalla e il carattere più corvivo dell'iscrizione potrebbero far pensare ad un'aggiunta seriore di quest'ultima, successiva a una tarda identificazione della figura con il Santo, incoraggiata forse dall'asta col fiore, interpretabile come il bastone fiorito in seguito al trasporto di Cristo. Non è tuttavia improbabile che si sia di fronte all'iconografia più antica di San Cristoforo, diffusa in Oriente a partire dall'inizio dell'XI secolo, dove il Santo è raffigurato come giovane soldato; in tal caso si giustificherebbe l'abbigliamento della figura, mentre la corona potrebbe essere letta come un riferimento al martirio».³⁷ Per quanto nella seconda parte del discorso citato la Calamini indicasse la giusta soluzione, lo spiraglio di dubbio lasciato aperto nella parte iniziale della frase ha scatenato le indebite fantasie di due studiosi alla ricerca di curiosità, che nel 2016 dalle pagine della rivista *Torrta, storia, arte, paesaggio* hanno proposto diverse identificazioni per la figura. Ammetto che avrei dovuto consigliare la mia allieva a tralasciare il dubbio, del tutto ingiustificato, dell'apposizione successiva della scritta, che appare lievemente inaccurata, probabilmente solo perché incisa dallo scultore stesso, che non era uno *scriptor* professionista, ma che non vi è alcun motivo di non ritenere originale e che pertanto costituisce una 'fonte documentaria' primaria ineludibile. Così Alessio Varisco ha sostenuto che si tratti di Salomone, invocando il confronto con un affresco dell'Oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati a Roma, di metà XIII secolo, dove il Secondo Maestro di Anagni ha raffigurato il re biblico, e congettura-

bizione che chiese 'parrocchiali' non potessero plausibilmente dotarsi di arredi liturgici così ambiziosi, visto che la Calamini ha potuto dimostrare la provenienza dalla Pieve di San Quirico e Giulitta di San Quirico d'Orcia del coevo pluteo con Storie di Abramo di Palazzo Chigi Zondadari nella stessa San Quirico (EAD., *Storie di Abramo. A San Quirico d'Orcia un bassorilievo romanico perduto e ritrovato*, San Quirico d'Orcia, Comune di San Quirico d'Orcia, 2015), dove poi coll'illuminante aiuto di Emanuele Zappasodi siamo riusciti a rintracciare nei semipilastrini che separano il capocroce fungente da presbiterio dalla navata gli incavi in cui dovevano essere immorsate le due coppie di plutei di cui quello conservato faceva parte. Tuttavia, considerato che la chiesa di San Leonardo a Montefollonico sembra essere frutto di un'integrale ricostruzione di fine XIII-inizio XIV secolo, in probabile sostituzione di un edificio molto più piccolo, come qui argomentato da Italo Moretti ed Enrica Neri, tale eventualità risulta poco probabile, mentre è immaginabile che il culto di san Cristoforo (e quello di san Leonardo) fosse praticato anche nell'abbazia di Santa Maria, ubicata nel territorio della stessa Pieve di San Valentino da cui dipendeva anche la chiesa cittadina di San Leonardo. È facile allora immaginare che fra i santi raffigurati nei plutei vi fossero anche Leonardo, Bartolomeo e Valentino.

³⁷ CALAMINI, *Reperti*, cit., p. 48; EAD., *Sculture*, cit., pp. 18-19.



16



17

Fig. 16. Parigi, Musée National du Moyen-Age (Musée de Cluny), placchetta eburnea con Cristo che incorona Ottono II e Teofano, seconda metà X secolo, Costantinopoli. Fig. 17. Aquisgrana (Aachen), Domkapitel, Evangeliario di Ottono III, fol. 16r, miniatura con *dextera Domini* che incorona Ottono III, 1000 circa, Reichenau.

rando *ad abundantiam* che la memoria del sovrano costruttore del Tempio di Gerusalemme fosse coltivata in Val d'Orcia dagli immancabili Cavalieri Templari, subendo poi una *damnatio memoriae* a seguito della soppressione dell'ordine nel 1311, per cui anche il San Quirico incoronato seduto in cattedra, connotato dalle lettere «S. Q.», in una nicchia nel timpano del portale di facciata della chiesa a lui intitolata a San Quirico d'Orcia (Fig. 6), sarebbe stato in origine un Salomone.³⁸ Ancor più assurdamente Fabio Pellegrini propone l'identificazione con Federico II, confrontando la lastra fra l'altro con una generica raffigurazione di re nel duecentesco *Liber Bibliorum Regum* della Biblioteca Ambrosiana di Milano (B. 27 inf.),³⁹ cosa che costringe-

³⁸ A. VARISCO, *Re Salomone: segni dei Templari in Val di Chiana*, «Torrta, storia, arte, paesaggio», VII, 2016, pp. 34-39.

³⁹ F. PELLEGRINI, *La lastra di Montefollonico, Federigo II imperatore, il mistero e l'oblio*, «Torrta, storia, arte, paesaggio», VII, 2016, pp. 40-45.



18



19

Fig. 18. Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456, Sacramentario di Enrico II, fol. 11r, miniatura con Cristo che incorona Enrico II, inizio XI secolo, Ratisbona (Regensburg). Fig. 19. Spurano di Ossuccio (Como), San Giacomo e Filippo, affresco con San Cristoforo incoronato dalla *dextera Domini*, prima metà XI secolo.

rebbe a considerare un'aggiunta spuria anche l'aureola, visto che da secoli gli imperatori non venivano più rappresentati nimbatì, come era avvenuto nel VI secolo nei pannelli musivi con Giustiniano e Teodora in San Vitale a Ravenna.

Nello stesso numero della rivista locale Raffaella Micheli ribadiva invece correttamente l'identità assicurata dalla scritta proprio con san Cristoforo, indicando in un affresco nella chiesa dei Santi Giacomo e Filippo a Spurano di Ossuccio sul Lago di Como (Fig. 19) un pertinente confronto iconografico, con un San Cristoforo che non regge ancora il Cristo ma tiene nella destra il bastone verdeggiante e reca sulla testa una corona, proprio come nella lastra di Santa Maria di Follonica.⁴⁰ La studiosa omette però di esplici-

⁴⁰ R. MICHELI, *San Cristoforo, iconografia dell'anno Mille*, «Torrita, storia, arte, paesaggio», VII, 2016, pp. 27-33.

tare che si tratta dell'unica raffigurazione ad oggi nota di un san Cristoforo privo di Gesù Bambino ma con corona in testa, visto che le altre più antiche rappresentazioni del santo (a partire da un affresco in Santa Maria Antiqua a Roma dell'VIII secolo)⁴¹ non presentano mai l'attributo della corona, che compare invece qualche volta nelle più tarde sue raffigurazioni come portatore di Gesù Bambino (Fig. 24). Obbiettivamente tale assenza di riscontri costituisce un problema, tanto più se si considera che a Ossuccio il santo gigante non ha semplicemente la corona in testa ma che essa vi è posta dalla *dextera Domini* che fuoriesce dall'emiciclo del firmamento.⁴² Gli affreschi di Ossuccio, pubblicati da Mariaclotilde Magni nel 1954-55,⁴³ dipendono strettamente da quelli delle navate di San Vincenzo a Galliano (consacrata nel 1007), dove si trova il più antico ciclo superstite con la *Passio* di san Cristoforo, ivi raffigurato senza corona;⁴⁴ ed anche a Ossuccio restano avanzi interpretabili come pertinenti ad un analogo ciclo. Già la Magni poneva giustamente in relazione l'anomala iconografia dell'affresco di Ossuccio con due miniature a piena pagina del Sacramentario di Enrico II (incoronato nel 1014), conservato alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, nella prima delle quali, nel *recto* del foglio 11, il Cristo incorona

⁴¹ Si tratta di un affresco esterno dell'oratorio detto dei Quaranta Martiri (per il soggetto dei suoi affreschi interni) ma probabilmente intitolato a Sant'Andrea patrono di Costantinopoli, dove «S. CRISTOFARUS» compare assieme ai Santi Biagio, Basilio, Lorenzo e Benedetto stanti, privi tutti di particolari attributi. Per G.B. De Rossi (*L'atrio di Vesta*, «Notizie degli scavi di antichità», 1883, pp. 487-497), che se ne occupò prima ancora della scoperta di Santa Maria Antiqua, si tratterebbe di un'opera dell'XI secolo, mentre per W. de Grüneisen (*Sainte Marie Antique*, Rome, Max Bretschneider éditeur, 1911, p. 94) sarebbe del XII o XIII; G. Bordi (*Dall'oratorio dei Quaranta Martiri a Santa Maria de Inferno*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, Catalogo della mostra (Roma, Basilica di Santa Maria Antiqua al Foro Romano, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. Andaloro, G. Bordi, G. Morganti, Milano, Electa, 2016, pp. 278-287: 279, 282) assegna ai tempi di papa Giovanni VII (705-707) gli affreschi delle pareti esterne dell'oratorio, sia pure non menzionando esplicitamente quello in questione. In ogni caso l'intero sito di Santa Maria Antiqua sembra essere stato abbandonato a seguito di una frana fra VIII e IX secolo, per cui Leone IV (847-855) spostò la sede della diaconia in Santa Maria Nova.

⁴² Come si vede meglio nel particolare pubblicato da P. VILLA, *Il San Cristoforo di San Giacomo di Spurano*, in *La chiesa di San Giacomo a Spurano di Ossuccio e i suoi restauri*, a cura di M. Di Salvo, Como, Nodo, 2004, pp. 46-53: 51 fig. 2.

⁴³ M. MAGNI, *Alcuni affreschi medievali in chiese del Lago di Como*, «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», CXXXVI-CXXXVII, 1954-1955, pp. 45-56: 48-51, con datazione al secondo quarto dell'XI secolo.

⁴⁴ Per gli affreschi della parete destra della navata centrale di San Vincenzo a Galliano, dove attorno ad una perduta raffigurazione di San Cristoforo si dispongono le scene della sua leggenda, P. Toesca (*La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, Ulrico Hoepli, 1912 (rist. anast. Milano, Ulrico Hoepli, 1982), pp. 50-53) sospettava che fossero anteriori a quelli dell'abside, databili al 1007, o comunque eredi di una diversa tradizione, che riscontrava negli affreschi di San Giovanni a Münstair e Santi Nazario e Celso a Verona.

dall'alto l'imperatore in trono con una corona simile (Fig. 18), che è del resto quella ad archetto del 962-965 (impresiosita da smalti bizantini) già usata da Ottone I e oggi conservata alla Schatzkammer della Hofburg di Vienna.⁴⁵ Il concetto è espresso anche dalla miniatura sul verso dello stesso foglio 11 del codice, in cui la *dextera Domini* si apre con gesto di protezione sulla testa coronata di Enrico II regnante.⁴⁶ Penso si possa concordare con la Magni nel ritenere che – data la generale dipendenza della pittura lombarda della prima metà dell'XI secolo dalla miniatura ottoniana – l'affresco di Ossuccio sia ispirato alle miniature del Sacramentario di Enrico II,⁴⁷ trasferendo dunque ad un santo un'iconografia di origine imperiale, mentre trovo inaccettabile l'opinione di Giovanni Valagussa, che nel 1994 ha sostenuto che fosse stato l'affresco di Ossuccio, da lui datato a poco prima del 1007, ad influenzare il Sacramentario databile al 1014, idea però condivisa nel 1995 da Graziano Alfredo Vergani e nel 2004 da Paola Villa.⁴⁸ A tutti costoro è sfuggito che l'iconografia della prima miniatura del Sacramentario di Enrico II (Fig. 18) è direttamente ispirata a quella di una celebre miniatura a piena pagina dell'Evangelario di Ottone III nel Capitolo dei canonici della cattedrale, ovvero Cappella Palatina, di Aquisgrana (Fig. 17), databile al 1000 circa, in cui l'imperatore che sognava la *Restauratio Imperii* con sede a Roma è incoronato dalla *dextera Dei* in un clipeo crociato, visualizzando il concetto che l'imperatore tedesco non meno del papa fosse rappresentante del Cristo in terra; analogamente in una miniatura di un Evangelario della Vaticana, proveniente da Montecassino, è la colomba dello Spirito Santo a calare dal cielo per ispirare e proteggere un non specificato imperatore che sovrintende all'amministrazione della giustizia, mentre intorno si ve-

⁴⁵ Per l'illustrazione cfr. I. SIEDE, *Goldschmiedekunst. Funktion. Wirkung. Auftraggeber*, in *Die Ottonen. Kunst. Architektur. Geschichte*, a cura di K.G. Beuckers, J. Cramer, M. Imhof, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2006², pp. 165-174: 171 (fig.).

⁴⁶ Cfr. L. KÖRNTGEN, *König und Priester. Das sakrale Königtum der Ottonen zwischen Herrschaftstheologie, Herrschaftspraxis und Heilssorge*, in *Die Ottonen*, cit., pp. 50-61: 50 (fig.), 59 (fig.). Si tratta del codice Clm 4456 della Bayerische Staatsbibliothek proveniente dall'abbazia di Sankt Emmeram a Ratisbona, considerato precedente all'incoronazione del 1014 a Roma.

⁴⁷ MAGNI, *Alcuni affreschi*, cit., p. 50.

⁴⁸ G. VALAGUSSA, *Affreschi medioevali dal Mille alla fine del XIII secolo*, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1994, pp. 3-10: 4, 241-242 (cat. su San Giacomo di Spurano); G.A. VERGANI, *Tradizione artistica e modelli culturali nell'abside di S. Vincenzo a Galliano: alcune riflessioni*, in *Galliano. 1000 anni di storia: le vicende e l'evoluzione delle forme della basilica di San Vincenzo e del Battistero di San Giovanni*, Atti del convegno (Cantù, 25 settembre-2 ottobre 1993), a cura di R. Nistri, Cantù, Gruppo Arte e Cultura, 1995, pp. 125-145; P. VILLA, *Il dipinto del S. Cristoforo di Spurano d'Ossuccio*, in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, a cura di M.G. Balzarini et alii, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 41-44; EAD., *Il San Cristoforo*, cit., p. 50.



Fig. 20. Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo, mosaico con processione di Santi martiri, particolare, terzo quarto VI secolo.

dono le personificazioni delle sue virtù.⁴⁹ A sua volta questa iconografia ottoniana è direttamente influenzata da quella bizantina, tramite la mediazione della placchetta di avorio, databile al 972, conservata al Musée de Cluny a Parigi, in cui si vede il Cristo che pone le corone in capo a Ottone II e alla moglie Teofano, principessa bizantina (Fig. 16).⁵⁰

L'idea che un santo anche non di stirpe regale possa indossare una corona è legata all'antica concezione della corona come ricompensa divina al martirio dei giusti, come vediamo nei mosaici ravennati del Battistero degli Ortodossi (metà V secolo) e in quelli di Sant'Apollinare Nuovo (seconda metà VI secolo), dove i Santi (Fig. 20) e le Sante in processione recano nelle mani, velate per rispetto, le corone che hanno meritato, offrendole o meglio resti-

⁴⁹ Per l'Evangelario di Ottone III, realizzato nello *scriptorium* dell'abbazia della Reichenau sotto la direzione del monaco Liuthar, e conservato nella Domschatzkammer di Aachen, ms G. 25, e per l'Evangelario forse di Enrico II oppure di Enrico III della Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ottob. Lat. 74 (la miniatura coll'imperatore è nel fol. 193v), proveniente da Montecassino ma realizzato nello *scriptorium* monastico di Sankt Emmeram a Regensburg (Ratisbona), cfr. KÖRNTGEN, König, cit., pp. 54-56.

⁵⁰ Cfr. A. GOLDSCHMIDT – K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, II: *Reliefs*, Berlin, Bruno Cassirer, 1934, pp. 50-51 cat. 85, con datazione fra 972 (incoronazione di Ottone II) e 983 (sua morte), e riconoscimento della dipendenza della placchetta, appartenente al gruppo 'Nikephoros', da quella di analogo soggetto col Cristo che incorona Romanos ed Eudokia, databile fra 945 e 949, al Cabinet des Médailles di Parigi, opera eponima del gruppo 'Romanos' (ivi, p. 35 cat. 34); SIEDE, *Elfenbeinkunst*, cit., pp. 153-164: 157 (fig.), 162, con datazione al 972 circa oppure al 982-983, che riferisce di un'attribuzione ad officina italiana che trovo del tutto inaccettabile. La placchetta, commissionata da un Johannes Philagathos, raffigurato in basso nel gesto della *Proskynesis*, sarà stata intagliata a Costantinopoli nel 972 in occasione del matrimonio fra Ottone II e Teofano del 12 aprile, quando l'imperatrice recò con se una ricca dote, contenente oggetti lussuosi confezionati appositamente alla corte bizantina.

tuendole idealmente al Signore. Questa soluzione iconografica, che tende a scomparire dopo l'età paleocristiana ed altomedievale,⁵¹ non dovette più essere compresa nel Basso Medioevo, come dimostra la singolare vicenda agiografica ed iconografica del martire fiorentino san Miniato. Come ho ricostruito nel 2006,⁵² l'incomprensione del mosaico di facciata della basilica (databile alla seconda metà del XII secolo ma più volte restaurato ed integralmente rifatto nel 1861 e 1907),⁵³ nel quale Miniato offre al Cristo la propria corona di martire in una composizione triadica ispirata alla *Deesis* (Fig. 21), ha fatto sì che nel mosaico absidale datato 1297, dove è ripresa la stessa composizione coll'aggiunta del Tetramorfo (Fig. 22), il santo che tiene in mano la corona fosse ormai definito «Rex Erminie», re dell'Armenia, particolare questo assente nelle due più antiche redazioni della *Passio*,⁵⁴ e originato probabilmente dall'assonanza del nome Minias con Erminia, come veniva chiamata l'Armenia, da dove infatti le leggende più tarde fanno venire il fantomatico re. Per non incorrere in un analogo errore, dobbiamo dunque recuperare il senso originario dell'attributo della corona in

⁵¹ Questa iconografia compare ancora nelle Sante in stucco del sacello di Santa Maria in Valle (cosiddetto Tempio Longobardo) a Cividale del Friuli, di metà VIII secolo, e nei Santi dei mosaici del sacello di San Zenone a Santa Prassede a Roma, commissionati da Pasquale I (817-824). Il concetto è espresso chiaramente nell'affresco romanico della volta della cripta di Saint-Savin sur Gartempe, dove intorno alla mandorla della *Maiestas Domini* si legge DAT SANCTIS DIGNAS MIRABILI SORTE CORONAS. SIT CLARUS JUDEX MERITORUM SPLENDIDUS INDEX, mentre lateralmente coppie di Santi reggono con le mani velate le loro corone, simili non a caso a reliquiari, cfr. V. DEBIAIS, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, Paris, Les éditions du Cerf, 2017, pp. 222-223. Ringrazio Maria Villano per questa segnalazione.

⁵² TIGLER, *Toscana*, cit., p. 155.

⁵³ Cfr. M. BOSKOVITS, *The origins of Florentine painting: 1100-1270*, Firenze, Giunti, 1994 («A critical and historical corpus of Florentine painting, Section I: The thirteenth century, 1»), pp. 72, 778-781, che tende a datarlo ai primi del Duecento ma lo ritiene ormai ingiudicabile per i rifacimenti del 1861-1863 e del 1907; per i lavori del restauratore veneziano Antonio Gazzetta tanto al mosaico absidale (1860-1861) quanto a quello di facciata (1861-1863) cfr. ora G. C. ROMBY, *La nostalgia del Romanico. I restauri della Basilica di S. Miniato al Monte nell'Ottocento*, «De Strata Francigena», XXVI, 2018, 2: *Millenario dell'Abbazia di San Miniato al Monte 1018-2018*, pp. 145-172: 152-153.

⁵⁴ Per l'agiografia di san Miniato cfr. C. LEONARDI, *San Miniato: il martire e il suo culto sul Monte di Firenze*, in *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, a cura di F. Gurrieri, L. Berti, C. Leonardi, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1988, pp. 279-285. Per il mosaico absidale, pesantemente restaurato nel 1860 da Antonio Gazzetta, cfr. M. BOSKOVITS, *The mosaics of the Baptistery of Florence*, Firenze, Giunti, 2007 («A critical and historical corpus of Florentine painting, Section I: The thirteenth century, 2»), p. 603, che attribuisce il Cristo, secondo lui del 1270 circa, al Maestro di Sant'Agata e il resto ad un restauro del Penultimo Maestro del Battistero del 1297. Invece Ragghianti, seguito da Caleca e Monciatti, datano l'intero mosaico al 1297 e lo attribuiscono al maestro Francesco da Pisa, l'autore del Pantocratore del mosaico dell'abside Est del Duomo di Pisa del 1300.



21



22

Fig. 21. Firenze, San Miniato al Monte, facciata, mosaico con Cristo fra Maria e san Miniato, metà XII secolo ma rifatto nel 1861 e nel 1907. Fig. 22. Firenze, San Miniato al Monte, abside, mosaico con *Maiestas Domini* fra Maria e san Miniato, datato 1297, ma forse in parte del 1270 ca.

raffigurazioni di santi martiri, anche quando – come avviene nell'affresco di Ossuccio (Fig. 19) – siamo di fronte ad una *contaminatio* coll'iconografia imperiale.

La nuova soluzione iconografica del Cristoforo col Cristo in braccio, suggerita aitiologicamente dal nome stesso del santo, si diffuse esclusivamente in Occidente a partire forse dalla fine del XII secolo, ma più ampiamente e dimostrabilmente nel Duecento, anche se è solo alla fine del secolo che fu ufficializzata nella *Legende dorée* di Jacopo da Varagine (in Oriente invece prevale la leggenda che vuole Cristoforo un Cinocefalo che avrebbe poi assunto sembianze umane dopo la conversione). Buona parte della letteratura iconografica sul santo⁵⁵ dipende passivamente dal corposo volume di Hans-Friedrich Rosenfeld del 1937, perpetrandone anche gli errori, quando ad esempio data la più antica raffigurazione del santo, un affresco di Santa Maria Antiqua, al X anziché all'VIII secolo, non accorgendosi neppure del carattere bizantino di quell'opera, corroborato dal fatto che la chiesa apparteneva alla guarnigione greca di stanza a Roma.⁵⁶ Così va ricordato che gli affreschi di Castel d'Appiano e Tubre in Alto Adige, in cui appare per la prima volta la rara iconografia di san Cristoforo che porta il Cristo adulto, non sono della metà del XII secolo, come pensava Rosenfeld, bensì dei primi del Duecento, come fra gli altri scrive Helmut Stampfer.⁵⁷ Le più antiche rappresentazioni scultoree di Cristoforo col Bambino Gesù in braccio citate da Rosenfeld, che le data al 1150 circa,⁵⁸ sono un capitello del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, proveniente dalla chiesa di San

⁵⁵ G.D. GORDINI, voce *Cristoforo, santo, martire in Licia*, in *Bibliotheca sanctorum*, IV, Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1964, coll. 349-364; F. WERNER, voce *Christophorus Mart.*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, a cura di W. Braunsfels, V, *Ikonographie der Heiligen A-C*, Freiburg i.B., Herder, 1968, coll. 496-508; G. BENKER, *Christophorus. Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer. Legende, Verehrung, Symbol*, München, Callwey, 1975; G. KAFTAL, *Saints in Italian art. Iconography of the saints in the painting of North-West Italy*, Firenze, Le Lettere, 1985, pp. 197-200.

⁵⁶ H.-F. ROSENFELD, *Der HI. Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters*, Leipzig, Harrassowitz, 1937, pp. 378-387. Per Santa Maria Antiqua vedi qui nota 41. La parte più accurata ed utile del libro è l'elenco delle chiese intitolate a San Cristoforo, che ne attesta la diffusione del culto: per la Toscana alle pp. 155-166 con menzione di San Leonardo e Cristoforo a Monticchiello di Pienza.

⁵⁷ ROSENFELD, *Der HI. Christophorus*, cit., p. 392, con datazione al 1145, seguito da BENKER, *Christophorus*, cit., p. 46, con datazione di Castel d'Appiano/Hocheppan all'inizio del XII secolo e di Tubre/Taufers a poco dopo. Invece per H. Stampfer e T. Steppan (*Affreschi romanici in Tirolo e Trentino*, Milano, Jaca Book, 2008, pp. 205-206 cat. 8: *San Giovanni a Tubre/Taufers*, pp. 218-219 cat. 22: *Cappella di Castel d'Appiano*), gli affreschi di Castel d'Appiano – dove non menzionano il San Cristoforo – sarebbero tutti del 1200-1210 circa, e quelli di Tubre del 1218-1230 circa, dove il gigantesco San Cristoforo del fianco Nord sarebbe il primo del Tirolo.

⁵⁸ ROSENFELD, *Der HI. Christophorus*, cit., p. 392.

Jacopo in Orticaia,⁵⁹ che a me sembra piuttosto della fine del XII secolo (e la cui più precisa iconografia resta da chiarire, specie per quanto concerne le inquietanti scene raffigurate attorno al resto del capitello),⁶⁰ e un capitello della chiesa di San Cristoforo a Rio Mau in Portogallo,⁶¹ dove però il Cristo portato in braccio dal santo, il cui volto è cinto da un elmo, sembra adulto, e dove la datazione potrebbe tranquillamente slittare in avanti, a causa del ritardo provinciale che caratterizza il suo stile. Di conseguenza, allo stato attuale degli studi non abbiamo alcuna attestazione della nuova iconografia prima della fine del XII secolo, cosa che mi induce a rivedere l'ipotesi espressa nel 1990 che il frammentario busto di santo con bastone da me rinvenuto sotto un mucchio di pietre in San Jacopo e Cristoforo di Altopascio, attribuibile a Biduino e databile verso il 1180, rappresenti davvero San Cristoforo e non proprio San Giacomo Maggiore.⁶² Lo stato

⁵⁹ Cfr. A. MILONE, cat. 28, in *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, Catalogo della mostra (Pisa, Camposanto Monumentale, 30 luglio-31 ottobre 1993), a cura di C. Baracchini, Firenze, S.P.E.S., 1993, pp. 184-186, con datazione al terzo quarto del XII secolo; L. CARLETTI – C. GIOMETTI, *Pietre vecchie ma non antiche. Compendio di scultura medievale pisana fino all'età di Giotto*, Ospedaletto-Pisa, Pacini Editore, 2010, pp. 67-68, con datazione alla fine del XII secolo nel testo e alla seconda metà in didascalia.

⁶⁰ Mentre nello spigolo principale del capitello si vede una testa barbata identificabile con quella di Cristoforo, ai lati delle quali le braccia del gigante sostengono con la sinistra il bastone verdeggianti e con la destra Gesù Bambino che gli sussurra qualcosa nell'orecchio, attorno agli altri spigoli vi sono composizioni analoghe, ma di evidente significato negativo e contrapposto, con simili teste barbate, in posizioni sempre più stravolte, che subiscono tentazioni e aggressioni da parte di emissari di Satana: una testina capovolta dalla cui bocca escono tralci con rosette che si avvicinano seducenti alle orecchie della testa barbata; coppie di uomini che tirano i capelli, le barbe e in un caso un orecchio delle grandi teste dall'espressione sofferente, mentre uno dei torturatori sembra ispirato da un serpente che striscia dietro i suoi piedi. Per Milone il significato sarebbe salvifico-apatropaico: «Gli uomini in continua lotta con il male trovano una possibilità di salvezza solo grazie alla mediazione di un santo molto venerato nel Medioevo proprio perché la sua vista rendeva la vita» (ma la credenza che bastasse vedere un'immagine di San Cristoforo per essere al riparo quel giorno da incidenti mortali di viaggio è attestata nei secoli seguenti, quando si moltiplicavano gli affreschi ed i rilievi con giganteschi Santi Cristofori fuori dalle chiese alpine). Mi domando se nel programma del capitello pisano non si debba invece leggere un invito a comportarsi come Cristoforo, che si è salvato perché ha preso su di sé il peso di Gesù Bambino, il quale gli dà giusti consigli, invece che lasciarsi tentare dal Diavolo con le seduzioni della carne e le passioni viziose (il tirarsi la barba ricorre nell'iconografia dell'Ira), per poi finire vittima delle forze del Male che si impadroniscono di noi. Se questa fosse la corretta interpretazione, si potrebbe conferire un senso diverso al fatto che qui sembra comparire una delle prime volte la nuova iconografia del santo, intesa ancora allegoricamente come visualizzazione del concetto teologico espresso dal nome Cristoforo, e non come illustrazione di una leggenda, quella del santo traghettatore, forse non ancora nata. Può anche darsi che la leggenda sia poi sorta proprio sulla base di immagini come questa.

⁶¹ Cfr. BENKER, *Christophorus*, cit., p. 50 (fig.), che condivide la datazione al 1150 circa.

⁶² G. TIGLER, *Una statua romanica ad Altopascio (per il problema della scultura monumentale*

frammentario dell'opera non consente comunque di appurare se vi fosse un bambino sulla spalla destra, verso la quale si alza il braccio destro, oppure se questo terminasse semplicemente con una mano benedicente, come nel Redentore dello stesso Biduino nella facciata della chiesa.⁶³ Il passaggio dalla vecchia alla nuova iconografia di Cristoforo è efficacemente illustrato per la Toscana dal caso della Pieve, detta Duomo, di San Cristoforo a Barga, dove nel pulpito databile al 1256 compare – come sostegno del lettorile per le Epistole – un Cristoforo con bastone verdeggianti e rotolo di pergamena (Fig. 23),⁶⁴ mentre nell'abside si vede una grande scultura lignea policromata (Fig. 24), databile alla fine del Duecento o forse già all'inizio del Trecento,⁶⁵ dove il santo con corona in testa reca già Gesù Bambino

nel Medioevo), «Arte medievale», s. II, IV, 1990, 2, pp. 123-133: 123, 127-129, dove comunque non escludevo neppure l'identificazione con San Giacomo Maggiore.

⁶³ Cfr. TIGLER, *Toscana*, cit., p. 267 fig. 260.

⁶⁴ Cfr. G. TIGLER, “*Carfagnana bonum tibi Papa scito patronum*”. *Committenza e politica nella Lucchesia del Duecento. Pergami, cancelli, fonti battesimali e un'acquasantiera a Diecimo, Brancoli e Barga*, in *Lucca città d'arte e i suoi archivi. Opere d'arte e testimonianze documentarie dal Medioevo al Novecento*, Atti del convegno (Firenze-Lucca, 25-29 settembre 2000), a cura di M. Seidel, R. Silva, Venezia, Marsilio Editori, 2001, pp. 109-140: 129; Id., *Pulpiti romanici in Toscana: gli esemplari lombardo-lucchesi del Duecento*, in *E la Parola si fece bellezza*, Atti del convegno internazionale sugli amboni istoriati (Barga, Pisa, Siena, Pistoia, Firenze, 19-28 maggio 2016), a cura di T. Verdon, G. Serafini, Firenze, Mandragora, 2017, pp. 248-263: 257-259.

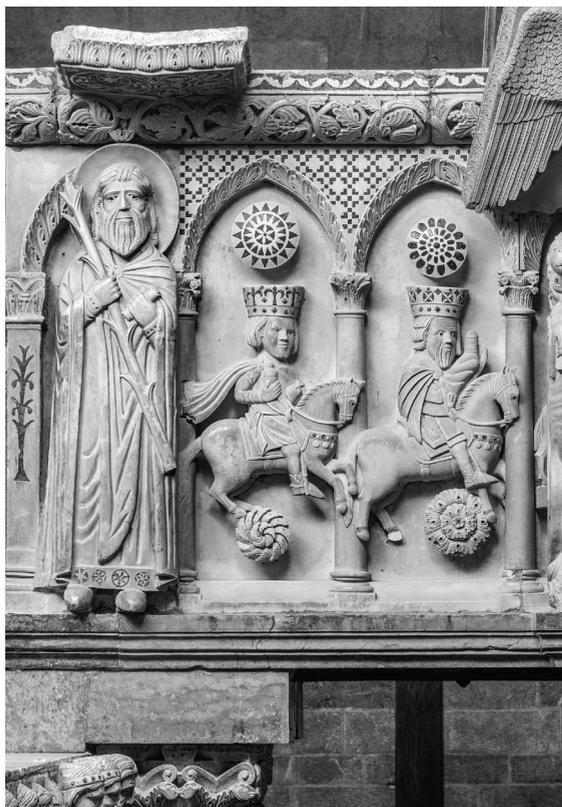
⁶⁵ Cfr. M. BACCI, cat. non num., in *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, Catalogo della mostra, (Lucca, Villa Guinigi e Palazzo Mansi, 16 dicembre 1995-30 giugno 1996), a cura di C. Baracchini, Firenze, Centro Di, 1995, I, pp. 45-47, con datazione all'ultimo quarto del XIII secolo; TIGLER, “*Carfagnana*”, cit., pp. 128-129 (fig.), 139 nota 105, con datazione al 1256 circa e spiegazione della corona come simbolo della sovranità del Comune di Barga, di cui Cristoforo era il santo patrono come il Volto Santo, pure coronato, lo è di Lucca. Tuttavia, alla luce dell'esame dell'iconografia del santo fra XII e XIII secolo, devo precisare che il significato primario della corona è indubbiamente religioso, come del resto quello della corona metallica, più volte sostituita, posta sulla testa del Volto Santo, cui veniva inoltre conferito il senso di allusione alla libertà di Lucca, cfr. M. SEIDEL – R. SILVA, *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia politica*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 251-266. Nei due casi un attributo diffuso veniva adottato con riferimento a situazioni politiche particolari, e la scelta dei Barghigiani va vista sicuramente come risposta a quella dei Lucchesi, che già dalla metà del Duecento coniarono grossi aurei con la testa del Volto Santo coronata (ivi, 253 fig. 251). La datazione più tarda per la quale propendo oggi per la statua barghigiana mi sembra corroborata anche dalla moda, cioè dal manto col vaio in alto e nell'interno esibito dalla policromatura, comunque ampiamente risarcita dai restauri. La scultura è posta a confronto – su mio suggerimento – con una testa lignea barbata, giunta come dono al Museo dell'Opera del Duomo di Prato, e che reca pure tracce di una corona, da A. LAI, cat. 19, in *Milleduecento. Civiltà figurativa tra Umbria e Marche al tramonto del Romano*, Catalogo della mostra (Matelica, Museo Piersanti, 9 giugno-4 novembre 2018), a cura di F. Cervini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018, pp. 152-155, che la attribuisce a scultore toscano del terzo quarto del XIII secolo, restando incerto nell'identificazione col Cristo o con un santo, possibilità quest'ultima che ritengo decisamente più plausibile. Potrebbe essere proprio il resto di un gigantesco Cristoforo simile a quello di Barga e databile più o meno allo stesso periodo, ma non escluderei neppure un Re Mago in un gruppo sul tipo di quello della Pinacoteca di Fabriano.

sulle spalle, come del resto avviene nei giganteschi affreschi della seconda metà del Duecento in San Miniato al Monte e nella Badia di Montepiano.⁶⁶

Tornando alla tecnica esecutiva della lastra di San Cristoforo di Santa Maria di Follonica (Fig. 15), è da ricordare che la Calamini vi coglieva – su mio suggerimento – affinità tipologiche e tecniche ma non stilistiche con i plutei del Duomo di San Ciriaco ad Ancona, oggi conservati in parte *in situ* in parte nell'annesso Museo Diocesano, eseguiti verso il 1170 (quelli del coro Ovest detto Cappella della Madonna) e nel 1189 (quelli firmati da maestro Leonardo del coro Est detto Cappella del Crocifisso), in alcuni dei quali, fra cui proprio quelli migliori ascrivibili a Leonardo in persona, compare la tecnica dell'incisione con incrostazione a mastice, qui eccezionalmente bicroma nero-rossa.⁶⁷ A ripensarci, mi sembra che le affinità dei plutei di Leonardo, con coppie di Santi in piedi entro arcate, col pluteo con San Cristoforo, che probabilmente faceva parte di una composizione analoga, siano stringenti anche sul piano formale, implicando una dipendenza stilistica di quest'ultimo dal cantiere anconetano, considerata pure l'assoluta rarità di plutei incisi con coppie di Santi entro arcate nella seconda metà del XII secolo, con incisioni elegantemente calligrafiche in cui si fondono suggestioni mediobizantine e linguaggio occidentale. Ma occorre una correzione di tiro anche sul ragionamento che con la Calamini facevamo

⁶⁶ Per l'affresco di San Miniato, riportato alla luce nel 1908, cfr. A. TARTUFERI, *Le opere d'arte e la decorazione pittorica della chiesa*, in *La Basilica*, cit., pp. 185-214: 191 (fig. 9), 206, con attribuzione a pittore fiorentino della seconda metà del Duecento; per l'affresco di Montepiano, sempre rimasto visibile, a differenza degli altri affreschi coevi rimessi in luce nel 1899, cfr. M. WEINBERGER, *Thirteenth century frescoes at Montepiano*, «Art in America», XXVII, 1939, 2, pp. 49-73: 51, 66, con datazione tra 1260 e 1270 dell'opera eponima del Maestro di Montepiano creato dallo studioso e confronto iconografico col San Cristoforo di Biasca nel Canton Ticino, che datava al 1230 circa (per il quale cfr. GLARDONI, *Il Romanico*, cit., pp. 216-217); A. TARTUFERI, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze, Bruschi, 1990, p. 45; M.A. DI PEDE, *L'abbazia di Montepiano. Un'architettura vallombrosana sull'Appennino pratese*, Reggello, FirenzeLibri, 2006, pp. 171-173, che conferma la datazione stilistica di Weinberger in base alle attestazioni documentarie del 1270 e 1274 del monaco Giovanni e del converso Gottolo menzionati nell'iscrizione sottostante come committenti dell'affresco, proponendone un'esecuzione nel 1271, quando l'abbazia ottenne una concessione di indulgenze.

⁶⁷ CALAMINI, *Reperti*, cit., pp. 18-19 fig. 17; EAD., *Sculture*, cit., pp. 44 (fig. 18), 46-48. Per le recinzioni presbiteriali dei due bracci del transetto di San Ciriaco cfr. U. SCHNEIDER, *Zwei mittelalterliche Chorschranken im Dom San Ciriaco von Ancona. Beiträge zur Geschichte der Inkrustationskunst in Byzanz und Italien*, «Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae», XXVII, 1981, 1-2, pp. 129-186, ed. it.: *Due recinzioni liturgiche medievali nel Duomo di San Ciriaco di Ancona. Contributo alla storia dell'arte dell'incrostazione a Bisanzio e in Italia*, in *San Ciriaco. La cattedrale di Ancona. Genesi e sviluppo*, a cura di M.L. Polichetti, Milano, Motta, 2003, pp. 253-283. La lastra illustrata dalla Calamini si trova nel coro Est, detto Cappella del Crocifisso, decorato nel 1189 da maestro Leonardo per volere del vescovo Beraldo, come si leggeva in un'epigrafe scomparsa, e fa parte dei plutei più raffinati ascrivibili a Leonardo in persona.



23



24

Fig. 23. Barga, San Cristoforo, pulpito, particolare, San Cristoforo e Cavalcata dei Magi, 1256 ca. Fig. 24. Barga, San Cristoforo, statua lignea di San Cristoforo, fine XIII-inizio XIV secolo.

nel 2014 sull'assenza di riempimento a mastice nella lastra toscana, che interpretavamo come rinuncia involontaria, imputabile a imperizia tecnica o comunque come una scelta di ripiego, che implicherebbe una valutazione piuttosto riduttiva dell'opera in confronto a quelle anconetane. L'esemplare corpus delle sculture italiane con incisioni riempite a mastice pubblicato nel 2006 da Fabio Coden,⁶⁸ libro al cui prestigio si deve anche l'abbandono del

⁶⁸ F. CODEN, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova, Il Poligrafo, 2006, per i plutei di San Ciriaco, in parte oggi conservati nel Museo Diocesano, cfr. pp. 95-97, 374-392, 730-738 (tavole), U. Schneider (*Zwei mittelalterliche Chorschranken*, cit.) e Coden sottolineano le discrepanze formali e tecniche fra le lastre, in cui si passa dall'eccezionale incrostazione bicroma, nera e rossa – non solo nera – nei plutei più raffinati,



Fig. 25. Ancona, Museo Diocesano, pluteo inciso con i Santi Palazia e Tiberio, proveniente da San Ciriaco, fine XII secolo, bottega di Leonardo.

termine ‘a niello’ impiegato relativamente a tale tecnica dagli studi precedenti che ne accentuavano l’analogia con le tecniche orafe, ha portato me ed altri a sottovalutare invece il graffito ovvero l’incisione su pietra pura e semplice, che è assai più antica ma su cui non disponiamo di alcuno studio complessivo. Per assicurarne una migliore visibilità, le linee incise venivano generalmente colorate o riempite, nei limiti del possibile, da pece o impasti colorati; l’uso dell’incrostazione con mastice nero non rappresenta dunque una traduzione del niello in scultura ma è solo una variante esecutiva della tecnica dell’incisione lapidea. Se si osserva che in molti complessi monumentali in cui compare l’incisione con incro-

stazione a mastice vi sono anche incisioni pure e semplici, destinate forse in parte ad ottenere dei riempimenti neri o colorati che o sono andati perduti o non sono mai stati applicati, ci si accorge che per il ‘pubblico’ medievale italiano la presenza effettiva del riempimento a mastice doveva essere sentita come di secondaria importanza, visto che analoghi effetti di chiaroscuro potevano essere ottenuti anche in altro modo, fra cui proprio sfruttando il contrasto fra parti lisce e parti ruvide, atte idealmente ad ottenere un riempimento di mastice. Fra gli stessi plutei di San Ciriaco ad Ancona ve ne sono alcuni, come quelli zoomorfi e quello con i Santi Liberio e Palazia (Fig. 25), semplicemente incisi ma privi di mastice – per la cui applicazione vi è stato predisposto il fondo non liscio entro le due arcate ed i due nimbi –, i quali ripetono lo stesso modulo di quelli di maestro Leonardo;⁶⁹ così

all’assenza totale di mastice in molti altri, per i quali si può solo supporre che fossero destinati a ricevere un’analoga incrostazione, e alla rinuncia dell’uso del trapano.

⁶⁹ Cfr. M. MASSA, *Capitelli e portali del Protoromanico*, in *Scultura nelle Marche dalle origini all’età contemporanea*, a cura di P. Zampetti, Firenze, Nardini, 1993, pp. 119-153: 142 fig. 24; SCHNEIDER, *Zwei mittelalterliche Chorschranken*, cit., pp. 137, 184 nota 10; CODEN, *Corpus*, cit., pp. 95,

come è priva *ab origine* di mastice la lunetta del Duomo di San Leopardo della vicina Osimo, proveniente dal Battistero, con mezza figura di San Giovanni Battista e ghiera con tralci, attribuibile alla maestranza di Leonardo, il cui sfondo grezzo avrebbe permesso l'immissione del mastice;⁷⁰ mentre nella confrontabile lunetta del Museo Diocesano di Ancona, proveniente dal portale della chiesa di San Pietro, con il Cristo in trono fra i Santi Pietro e Paolo, e ghiera con tralci, lo sfondo non solo è stato lasciato ruvido ma vi sono poi stati praticati numerosi fori di trapano, finalizzati all'applicazione del mastice, di cui Coden ha rinvenuto tracce nere e rosse nei fori, assicurandoci dunque del fatto che qui l'incrostazione è stata davvero aggiunta ma è poi andata perduta.⁷¹ L'autore del pluteo col San Cristoforo può quindi essersi ispirato ad analoghe lastre anconetane della maestranza di Leonardo – cosa che fornisce un *terminus post quem*¹¹⁸⁹ – prive *ab origine* di incrostazione a mastice, nelle quali l'aggiunta del mastice veniva vista come un *optional* di prestigio ma non essenziale. In Toscana, con maestro Guglielmo, attivo con la bottega fra Pisa, Pistoia, e Volterra negli anni Cinquanta-Sessanta del XII secolo, quando anche Gruamonte ne fa uso a Pistoia, la tecnica dell'incrostazione a mastice era conosciuta, ma verso la fine del secolo, con Biduino e Buonamico, se ne perde del tutto l'uso, comunque mai penetrato nelle parti meridionali ed orientali della regione, per cui non stupisce che le superfici ruvide degli incavi della ghiera fogliacea dell'arcata sopra al San Cristoforo ne siano prive, visto che non c'erano *in loco* competenze tecniche per la realizzazione dell'impasto né sarebbe stato economico importarlo appositamente da Ancona.⁷²

389-390 cat. VI.3-18, con datazione al 1270, che mi sembra decisamente troppo tarda. La lastra, conservata al Museo Diocesano, viene dal coro Ovest, detto Cappella della Madonna, decorato verso la fine del terzo quarto del XII secolo per volere del vescovo Lamberto, ma presenta uno stile diverso dalle altre, più simile a quello dei plutei di Leonardo nella Cappella del Crocifisso, ma con esecuzione più sommaria.

⁷⁰ Cfr. M. MASSA, *Le prime identità del XIII secolo: "Magister Philippus" e gli altri*, in *Scultura nelle Marche*, cit., pp. 154-185: 157, 172 fig. 20; CODEN, *Corpus*, cit., pp. 97, 392-393 cat. VI.4, 737 (tavole).

⁷¹ Cfr. MASSA, *Le prime identità*, cit., pp. 157, 165 fig. 7; CODEN, *Corpus*, cit., pp. 97, 392 cat. VI.4-22, 736 (tavole), che rinviene tracce di amalgama rosso e nero all'interno di alcuni dei fori di trapano.

⁷² Cfr. CODEN, *Corpus*, cit., pp. 98-101, 347-373, 711-729 (tavole). Oltre che a Pisa, questa tecnica veniva usata qualche volta in ambito fiorentino (fonte battesimale della Pieve di Santa Felicità di Faltona datato 1157, resti del pulpito della Pieve di Sant'Agata del Mugello datato 1175/76) e poi più diffusamente dai maestri lombardo-lucchesi della prima metà del Duecento. In tutti i casi il mastice sembra essere stato usato in alternativa all'intarsiatura con marmo nero o serpentino verde e non come variante dell'incisione lapidea, come avveniva invece in ambito bizantino, veneziano e marchigiano. Inoltre a differenza dell'area adriatica d'influsso bizantino in Toscana occidentale l'incrostazione a mastice non viene mai applicata a lastre del tutto lisce

Quello delle lastre semplicemente incise è un fenomeno d'ampia diffusione lungo le due sponde del medio Adriatico, come dimostra fra l'altro una cimasa di *pergula* con mezza figura di Maria, dagli evidenti caratteri bizantineggianti, conservata nel Museo Archeologico Paleocroato di Spalato e proveniente dalla chiesa di Biskupija presso Knin, consacrata nel 1078, epoca cui Nikola Jaksić assegna plausibilmente l'opera.⁷³ A prescindere dalle testimonianze più remote, come la protostorica stele con navi del VI secolo a.C. proveniente da Novilara al Museo Oliveriano di Pesaro,⁷⁴ la tecnica delle lapidi incise sia con epigrafi che con disegni godette di grande successo nell'arte paleocristiana, sia negli epitaffi delle catacombe romane⁷⁵ che in quelli di Aquileia.⁷⁶ In tutta l'area culturale bizantina le lastre incise ebbero ampia diffusione dall'età posticonoclastica al XV secolo,⁷⁷

o a figure umane, bensì ai piani di fondo di plutei e specchiature di fonti battesimali e pulpiti ornati anche da elementi scultorei, dove è alla scultura che vengono eventualmente riservate le figure umane mentre l'intarsiatura o l'incrostazione a mastice rimane confinata ad elementi geometrici e vegetali e qualche volta a figurazioni zoomorfe ispirate alle stoffe islamiche. Anche gli scultori toscani rinunciarono talvolta all'applicazione del mastice, dopo aver predisposto gli sfondi dei loro rilievi per riceverlo, come si vede nel portale centrale della facciata di Sant'Andrea a Pistoia, datato 1166 e firmato da Enrico per i capitelli e da Gruamonte e dal fratello Adeodato per l'architrave (cfr. *ivi*, pp. 371-372 cat. V.10, per il quale Coden sostiene infondatamente che il mastice, di cui non riscontra alcuna traccia, sia stato accuratamente eliminato da un «recente restauro», che però non è documentato, mentre non include nel corpus i due capitelli istoriati di Enrico, che pure presentano la stessa lavorazione del fondo a tralci). Un caso isolato è la ghiera del portale di Badia a Coneo presso Colle Val d'Elsa, nell'antica diocesi di Volterra, databile alla metà del XII secolo o poco dopo (*ivi*, pp. 372-373 cat. V.11), nei cui elementari ornati geometrici restano tracce di mastice grigio con frammenti di pietra nera: si tratta dell'unico caso dell'uso, peraltro piuttosto inesperto, di tale tecnica nella Toscana più interna del XII secolo.

⁷³ N. JAKSIĆ, cat. 78, in *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, Catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 25 marzo-24 giugno 2001), a cura di A. Donati, G. Gentili, Milano, Electa, 2001, pp. 219-220.

⁷⁴ Cfr. M. LANDOLFI, *Dalle prime esperienze protostoriche ai bronzi romani di Cartoceto*, in *Scultura nelle Marche*, cit., pp. 28-57: 40 fig. 2; A. PISANI, *Novilara: tremila anni di storia, arte, cultura*, Pesaro, Metauro, 2015, pp. 22-35.

⁷⁵ Ad esempio si vedano la lastra con Daniele nella fossa dei leoni della catacomba di Priscilla, databile alla prima metà del IV secolo (cfr. R. GIULIANI, cat. 48, in *Deomene*, cit., p. 213), e l'epitaffio di Bessula del Museo Pio Cristiano ai Musei Vaticani, databile alla prima metà del V secolo (cfr. G. SPINOLA, cat. 57, *ivi*, p. 215).

⁷⁶ Cfr. F. BISCONTI, *Le rappresentazioni dei defunti nelle incisioni sulle lastre funerarie paleocristiane aquileiesi e romane*, in *Aquileia e Roma*, «Antichità altoadriatiche», XXX, 1987, pp. 289-308.

⁷⁷ Cfr. R. LANGE, *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen, Bongers, 1964, p. 15. Fra gli esemplari più tardi si possono ricordare la lastra col Pantocratore in trono del Museo di Mithrā, con resti di policromatura (*ivi*, pp. 129-130 cat. 55, con datazione al XV secolo, quando la città peloponnesiaca era sede del Despotato di Morea, poi conquistato dai Turchi nel 1460), e la lastra con la Madonna Odeghitria fra Santi del Museo Archeologico di Istanbul (*ivi*, p. 130 cat. 56, con datazione al XV secolo, poiché la posa della Vergine col Bambino nudo rifletterebbe già quella delle *Schöne Madonnen* del Gotico internazionale tedesco).

predilezione che si spiega probabilmente col rifiuto da parte della Chiesa ortodossa della scultura tridimensionale, o peggio a tutto-tondo, associata coll'idolatria. Le stesse tipologie iconografico-compositive che incontriamo nelle *Reliefikonen* mediobizantine le troviamo pure nelle icone incise su pietra, la cui parentela con le icone dipinte su tavola doveva essere accentuata dalla policromatura poi andata perduta, come può dimostrare a titolo di esempio il confronto fra la *Blachernitissa* del Museo di Salonicco dell'XI secolo incisa e scolpita a bassissimo rilievo e quella scolpita a più alto rilievo riusata nella facciata di Santa Maria in Piazza ad Ancona (datata 1210 e firmata dai maestri Filippo e Leonardo), giudicabile sicuramente importata da Costantinopoli a seguito della conquista del 1204 e databile al XII secolo.⁷⁸ Nella stessa San Ciriaco ad Ancona vi erano ben due icone a rilievo piuttosto basso con rappresentazioni della Madonna in trono col Bambino, una delle quali ridotta a frammento, conservate oggi nel Museo Diocesano, entrambe databili al XII secolo bizantino,⁷⁹ che possono aver influito tanto sulle opere della cerchia di maestro Leonardo quanto sulla successiva pittura centroitaliana, fra cui Simeone e Machilone da Spoleto. Penso dunque che l'affinità tecnica e per certi versi pure stilistica del San Cristoforo (Fig. 15) con la vasta produzione bizantina e marchigiana di lastre incise, con o senza mastice, e a bassissimo rilievo (dove i plutei eccezionalmente ornati con figure di santi in piedi prendono in prestito una tipologia pertinente al mondo delle icone), sia altamente significativa sul piano della geografia storico-artistica, confermando l'orientamento culturale della diocesi di Arezzo, cui Montefollonico apparteneva, verso l'area esarcale e l'Adriatico, a sua volta d'influsso bizantino, anche se con ciò non intendo negare il carattere sostanzialmente occidentale del San Cristoforo, come del resto più occidentali che bizantini sono i plutei di San Ciriaco e le lunette di Osimo e San Pietro ad Ancona. Non è certo un caso che questa tecnica delle lastre incise non abbia, allo stato attuale delle nostre conoscenze, alcuna ulteriore attestazione in Toscana (se si prescinde appunto dall'incisione, con eventuale riempimento a mastice, dei piani di fondo dei rilievi di Guglielmo e Gruamonte) o comunque nel versante tirrenico della penisola appenninica in età romanica, mentre vi arriverà d'Oltralpe in età gotica.⁸⁰

⁷⁸ Cfr. LANGE, *Die byzantinische Reliefikone*, cit., pp. 33, 63-64 cat. 11 (Madonna di Salonicco, all'epoca conservata al Museo Bizantino di Atene, posta a confronto col mosaico della Madonna orante dell'abside di Santa Sofia a Kiev, di metà XI secolo), 75 cat. 19 (Ancona, Santa Maria in Piazza); MASSA, *Capitelli*, cit., p. 143 fig. 26 (Ancona, Santa Maria in Piazza).

⁷⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 123, 139 figg. 20-21.

⁸⁰ In ambito gotico tale tecnica verrà usata in Francia e poi anche in Italia in lastre funeree terragne per la raffigurazione del *gisant* in alternativa al rilievo bassissimo. Un caso par-



Fig. 26. Montefollonico, proprietà privata, croce viaria, fine XII-inizio XIII secolo, lapicida di area aretina.

Una croce viaria recentemente ritrovata a Montefollonico (Fig. 26) è stata pubblicata nel 2017 da Silvia De Luca,⁸¹ che la data correttamente fra XII e XIII secolo, soffermandosi su un attento studio tipologico di tutte le croci viarie lapidee superstiti fra l'Emilia-Romagna e la Toscana, per le quali l'area aretina (un altro esemplare pure studiato di recente dalla De Luca si trova infatti a Cortona)⁸² vanta dopo Bologna⁸³ la concentrazione maggiore, cosa che dimostra ancora una volta l'influsso culturale dell'area esarcale sulla

diocesi di Arezzo (riscontrabile fino dall'inizio dell'XI secolo, quando Maginardo costruiva il Duomo Vecchio di San Donato sul modello di San Vitale di Ravenna e quando sorgevano nell'antica diocesi aretina campanili cilindrici come quello di Pàcina, ispirati ai campanili di Ravenna), confermando quanto si è appena detto sul San Cristoforo ed i suoi modelli marchigiani. La sagoma circolare con crocifisso inscritto – che fa venire in mente le croci funerarie irlandesi altomedievali – è tuttavia anomala rispetto al diradato panorama superstite, tanto è vero che la De Luca individua come unico esemplare confrontabile quello di Sant'Angelo a Pesco nel Molise, che data

ticolare è la lastra con la Crocifissione della Pinacoteca di Siena proveniente da San Pellegrino alla Sapienza, attribuita da Irene Hueck all'orafo Guccio di Mannaia e da Giulietta Chelazzi Dini creduta incisa da ignoto senese su disegno di Pietro Lorenzetti, ipotesi questa cautamente condivisa da E. CIONI, cat. 84, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di A. Bagnoli *et alii*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 482-485. Qui le linee incise sono riempite da impasti cerei colorati.

⁸¹ S. DE LUCA, *Una croce viaria a Montefollonico*, «Torrita, storia, arte, paesaggio», VIII, 2017, pp. 8-15.

⁸² S. DE LUCA, *Ubertus: il ritratto di un artista medievale e qualche considerazione sulla sua officina*, «Studi di storia dell'arte», XXVIII, 2017, pp. 9-26.

⁸³ Cfr. *1143: la croce ritrovata di Santa Maria Maggiore*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 23 giugno 2017-7 gennaio 2018), a cura di M. Medica, Bologna, Museo Civico Medievale, 2017.

all'inizio del Trecento,⁸⁴ mentre secondo me si tratta di arte popolare del Seicento (come fanno pensare le ingenuie testine di Cherubini del piedistallo sottostante e alle estremità del braccio orizzontale della croce, traduzioni in forme arcaizzanti di modelli già barocchi), che comunque sembra attestare il tenace permanere di una tradizione legata a prototipi ben più antichi, a quanto sembra andati perduti. Mi domando se il curioso supporto lapideo entro cui sembra essere stata ritagliata in un secondo tempo la croce di Montefollonico non fosse una stele funeraria etrusca della fase orientalizzante del VII secolo a.C.;⁸⁵ in tal caso la conversione ad uso cristiano del pezzo di spoglio, ricostruibile come un rettangolo verticale tendente a forma trapezoidale con cimasa rotonda, che potrebbe aver già contrassegnato un crocicchio campestre, avrebbe potuto forse significare l'esorcizzazione di un simbolo pagano ancora sentito come vitale e pericoloso. Ma mi rendo ben conto della forte incertezza di questa suggestiva ipotesi, anche perché non ho trovato cippi del genere in area chiusina.

Per finire, tratto del crocifisso detto del beato Brandano, come riferito da Andreucci e Pecci,⁸⁶ in quanto si crede che davanti ad esso pregasse il mistico predicatore Bartolomeo Carosi detto il Brandano, nato a Petroio vicino a Montefollonico nel 1486 e morto nel 1566 dopo essere sopravvissuto al tentativo di condanna a morte da parte dell'inquisizione, che lo aveva fatto gettare nel Tevere, per punire le sue profezie eterodosse. L'opera (Fig. 28) si presenta oggi sull'altare della cappella, che sembra il braccio sinistro di un transetto, della chiesa di San Leonardo al centro di una tela, eseguita appositamente nel Seicento da Girolamo Cerretelli, della quale in questa sede tratta Laura Martini, correggendo la sua precedente attribuzione a Giovanni Antonio Cerretelli. Condivido in pieno l'attribuzione proposta nel 2011 dalla Martini del crocifisso ad uno scultore dell'ambito del Maestro del Crocifisso di Camaiore,⁸⁷ cui la studiosa assegna giustamente anche il cro-

⁸⁴ Cfr. DE LUCA, *Una croce*, cit., p. 12.

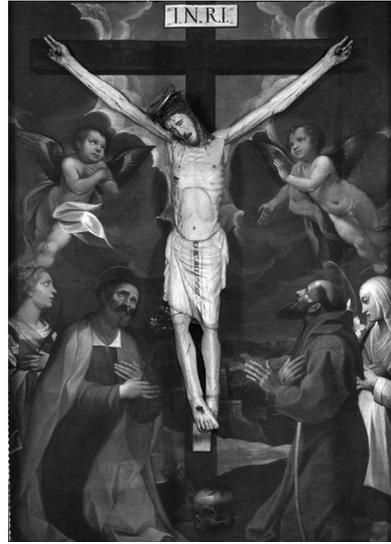
⁸⁵ Penso alle stele dette proto-felsinee, come quella del Museo Civico Archeologico di Bologna, rinvenuta a Saletto di Bentivoglio presso San Giorgio al Piano, databile all'inizio del terzo quarto del VII secolo a.C., con cippo rettangolare sormontato da disco ornati da rilievi con albero della vita e animali disposti araldicamente, cfr. *Guida al Museo Civico Archeologico di Bologna*, a cura di C. Morigi Govi, Bologna, Editrice Compositori, 2009, p. 75.

⁸⁶ ANDREUCCI, *Descrizione*, cit., c. 229v: «Conservasi in essa [nella chiesa di San Leonardo] un Crocifisso spirante molto miracoloso, volgarmente detto il Crocifisso di Brandano»; G.A. PECCI, *Lo Stato*, cit., Parte VII, c. 22: «in questa chiesa conservasi un Crocifisso spirante, chiamato il Crocifisso di Brandano» (rispettivamente in DAVITTI – ANDREUCCI – PECCI, *Torrta*, cit., pp. 80, 103; cfr. anche PECCI, *Memorie*, cit., c. 397). Brogi (*Inventario*, cit., p. 604) lo data al XIII secolo.

⁸⁷ L. MARTINI, *Il crocifisso ligneo della Pieve di Corsignano. Storia e restauro*, «Quaderni della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Siena e



27



28

Fig. 27. Montecatini Alto (Montecatini Terme), San Pietro, crocifisso, seconda metà anni Venti del Trecento, Maestro del Crocifisso di Camaioere. Fig. 28. Montefollonico, San Leonardo, crocifisso, anni Trenta del Trecento, Maestro del Crocifisso di Corsignano, seguace del Maestro del Crocifisso di Camaioere attivo nel Senese.

cifisso – già riconosciuto di tale scuola da Michele Tomasi e da altri – della Pieve di San Vito e Modesto a Corsignano presso Pienza (Fig. 29),⁸⁸ proponendo per entrambi un illuminante confronto col crocifisso di San Pietro a Montecatini Alto, già assegnato al Maestro di Camaioere in persona da Ga-

Grosseto», X, 2011, pp. 36-47: 45-47, che riferisce del restauro ad opera di Mariano Marziali nel 2003.

⁸⁸ MARTINI, *Il crocifisso*, cit., pp. 37-45, che riferisce del restauro ad opera di Silvia Bensi nel 2010. L'opera, catalogata come settecentesca, da Brogi (*Inventario*, cit., p. 401), è stata considerata derivazione semiartigianale da crocifissi gotico-dolorosi tedeschi, assieme ad altri crocifissi poi attribuiti al Maestro di Camaioere e al suo seguito, da M. Lisner (*Holzkrufixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München, F. Bruckmann K.G., 1970, pp. 51-52 nota 164), che implicitamente sembrava considerarla della seconda metà del Trecento, mentre per P. Torriti (*Pienza, la città del Rinascimento*, Genova, SAGEP, 1979, p. 57) si tratterebbe di opera senese «non di pregevole qualità» del Trecento. L'avvicinamento al Maestro di Camaioere è stato proposto da M. Tomasi (*Il crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del 'crocifisso doloroso'*, in *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*,

briale Marangoni nel 1997 e 2003 e da me nel 2001 e 2010 (Fig. 27),⁸⁹ mentre riconosce allo stesso Maestro di Camaiole il crocifisso della Pieve di Santa Maria a Pacina ora nella Raccolta d'Arte Sala San Sebastiano presso la Venerabile Compagnia Laicale di Maria SS. del Patrocinio e Glorioso San Sebastiano Martire di Castelnuovo Berardenga (Figg. 31, 36), che per me è pure del

Catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000-8 aprile 2001), a cura di M. Burrelli, Milano, Federico Motta Editore, 2000, pp. 57-76: 70), che lo menziona con quelli di Santa Fiora e Massa Martana, i quali «condividono [...] soltanto alcune caratteristiche» con quelli fino ad allora attribuiti all'anonimo lucchese. L'opinione è confermata da G. Marangoni (*I crocifissi lignei: spostamenti di artisti e modelli tipologici nella scultura sacra tardomedievale tra Lucca e la Valdiniievole*, in *Guadi della Cassia. Terre di confine tra Lucca e il Granducato di Toscana*, Atti del convegno (Pescia-Uzzano, 25 ottobre, 8 novembre 1997), a cura di A. Spicciani, Pisa, Edizioni ETS, 2003, pp. 215-258: 221-224), che tuttavia si domanda se queste ed altre opere dislocate lontano da Lucca non siano proprio ascrivibili al Maestro di Camaiole in persona, che potrebbe essere stato un artista itinerante o potrebbe aver fatto spedire a destinazione da Lucca i suoi crocifissi, ed istituisce un più stretto collegamento col crocifisso della Prepositura dei Santi Ippolito e Donato a Bibbiena. Nel 2001 anch'io ribadivo la relativa affinità fra i crocifissi assegnabili al Maestro di Camaiole in persona, ubicati nell'antica diocesi di Lucca, ed i molti altri del resto dell'Italia centrale, fra cui quello di Corsignano, ascrivibili però a diverse mani di analogo cultura figurativa: G. TIGLER, cat. 22, *Castelfranco, Collegiata dei Santi Pietro e Paolo Apostoli, Crocifisso*, in *Visibile pregare. Arte sacra nella diocesi di San Miniato*, a cura di R.P. Ciardi, II, Ospedaletto-Pisa, Pacini Editore, 2001, pp. 60-62: 61. Tuttavia ponevo l'accento sull'autonomia di questi intagliatori dal Maestro di Camaiole, confrontando gli esemplari di Corsignano e Santa Fiora con i crocifissi senesi di Monteoliveto Maggiore (che ritenevo databile fra 1319 e 1348), della Madonna di Vitaleta a San Quirico d'Orcia e del Museo d'Arte Sacra di Montalcino proveniente dalla chiesa del Corpus Domini, attribuito ad Angelo di Nalduccio. Includevo nella lista anche il crocifisso della Santissima Annunziata di Arezzo, che è in realtà un'opera fiorentina. Fra le opere senesi confrontabili va incluso invece il crocifisso detto di Montaperti nel Duomo di Siena, in realtà successivo alla battaglia del 1260 e pienamente trecentesco, per il quale cfr. S. COLUCCI, *Il cosiddetto 'Crocifisso di Montaperti', dall'altare di Sant'Jacopo Interciso a quello della Congregazione di San Pietro*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 144-145. Va comunque precisato che gli esemplari di Monteoliveto, San Quirico e Montalcino sono successivi e di cultura più moderna, rispetto a quelli imparentati con i crocifissi del Maestro di Camaiole, pur condividendone certi elementi arcaizzanti. Nel 2010 illustravo il crocifisso di Corsignano fra quelli «particolarmente confrontabili con quelli del Maestro di Camaiole», attribuendolo ad un maestro senese e datandolo agli anni Venti del Trecento (G. TIGLER, *Il Maestro del Crocifisso di Camaiole e la scultura lignea dell'antica diocesi di Lucca nella prima metà del XIV secolo*, in L. MOR – G. TIGLER, *Un crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, Torino et alibi, Umberto Allemandi & C., 2010, pp. 53-100: 56, 65-67, 70, 95 nota 105, tavv. 47a-b). L. MOR (*Il crocifisso ligneo della collezione Longari. Argomenti e note tecniche per un'inedita scultura gotica*, in MOR – TIGLER, *Un crocifisso*, cit., pp. 8-36: 21, 23 fig. 30) attribuiva il crocifisso di Corsignano a maestranza della Toscana occidentale, datandolo fra lo scorcio degli anni Venti e gli anni Trenta del Trecento ed inserendolo in un raggruppamento caratterizzato rispetto ai crocifissi del Maestro di Camaiole da maggior «ricerca di vibrazione plastica» ma semplificazione della tecnica esecutiva, opere la cui «premissa nodale» sarebbe stata costituita proprio dal crocifisso Longari, creduto di provenienza lucchese e datato agli anni Venti del secolo.

⁸⁹ Ritenuto copia devozionale del Crocifisso dei Bianchi di Borgo a Buggiano, il crocifisso di Montecatini Alto è stato datato a dopo il 1399, e quindi alla prima metà del Quattrocento,



Fig. 29. Pienza, San Vito e Modesto a Corsignano, crocifisso, anni Trenta del Trecento, Maestro del Crocifisso di Corsignano (come sopra).

e 1329 in base alla tormentata situazione politica del luogo. MARTINI (*Il crocifisso*, cit., pp. 40 fig. 5, 44) propone per il crocifisso di Corsignano – e quindi implicitamente anche per quello di Montefollonico da lei attribuito alla stessa mano – confronti con i crocifissi di Borgo a Buggiano, Montecatini Alto e Cozzile, di cui però illustra solo quello di Montecatini Alto, che in effetti costituisce il confronto più efficace.

⁹⁰ MARTINI, *Il crocifisso*, cit., p. 47, che rimanda alla scheda di Soprintendenza OA 09/00368156. L'opera, non menzionata nella Pieve di Pacina da Brogi (*Inventario*, cit., pp. 82-83), si trova oggi a Castelnuovo Berardenga, per cui sorge qualche dubbio sulla sua reale provenienza. Il perizoma presenta ancora una vecchia doratura mentre la policromatura del corpo è piuttosto recente.

⁹¹ MARTINI, *Il crocifisso*, cit. p. 47. L'opera è inclusa fra quelle che condividono solo «alcune caratteristiche» con i crocifissi del Maestro di Camaiore da M. Tomasi (*Il crocifisso*, cit., p. 70), assieme con alcuni crocifissi del Valdarno Inferiore e quelli di Corsignano e Massa Martana; nel 2001 la inserivo in un gruppo, che ora giudico piuttosto eterogeneo, di crocifissi senesi i cui intagliatori avrebbero ottenuto esiti paralleli ma autonomi rispetto a quelli del Maestro di Camaiore (vedi qui nota 88), come sostanzialmente ribadivo – dopo aver epurato questo raggruppamento dei pezzi diversamente inquadrabili – nel 2010, in TIGLER, *Il Maestro*, cit., pp. 65, 69-70,

Maestro del Crocifisso di Corsignano (anche se forse di una fase precedente ancora legata ai modelli del Maestro di Camaiore),⁹⁰ e ad un altro suo seguace quello più rigido di Sant'Agostino a Santa Fiora.⁹¹ All'autore

da B. Giannessi e L. Pruneti (*La Valdinevole. Storia arte architettura*, Pistoia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1997, pp. 67, 178-179). L'attribuzione al Maestro di Camaiore risale alla tesi di laurea di Gabriele Marangoni sulla *Scultura lignea medievale in Valdinevole* discussa nel 1997 all'Università di Bologna, relatore M. Ferretti, da me non vista, e fu resa nota da lui nel 2003 in *I crocifissi*, cit., pp. 221-224. All'attribuzione al Maestro di Camaiore e bottega ero giunto indipendentemente nel 2001 in G. TIGLER, cat. 87, *Santa Maria a Monte, La Rocca, Maestro del Crocifisso di Camaiore, Crocifisso*, in *Visibile pregare*, cit., II, pp. 224-226: 226, come poi confermato in *Id.*, *Il Maestro*, cit., pp. 69, 77, 94 nota 80, tavv. 34a-b (dove sono state pubblicate per la prima volta buone foto dell'opera), con datazione fra 1324

dei crocifissi di Corsignano, Pacina e Montefollonico – da tenere distinto da quello di Santa Fiora – credo spetti anche il consimile crocifisso della Collegiata di San Michele di Lucignano, già nella chiesa del Santissimo Crocifisso, che nel 2006 Aldo Galli ha bene attribuito ad un allievo del Maestro di Camaiore (Fig. 30),⁹² mentre di un'altra mano è quello di San Leonardo e Cristoforo di Monticchiello di Pienza, riconosciuto appartenente all'ambito degli intagliatori influenzati dal Maestro di Camaiore da Luca Mor nel 2010 (Fig. 32).⁹³ L'opera sembra in effetti rientrare, come già riconosciuto da Mor, nella produzione della bottega influenzata dal Maestro di Camaiore attiva nel Valdarno Inferiore ed è attribuibile all'autore del crocifisso di San Pietro a Castelfranco di Sotto



Fig. 30. Lucignano in Val di Chiana, Collegiata di San Michele, crocifisso, anni Trenta del Trecento, Maestro del Crocifisso di Corsignano (come sopra).

95 nota 105. Mor (*Il crocifisso*, cit., pp. 18 (fig. 19), 19, 35 nota 37), che lo ha osservato più attentamente, ritiene «evidente che la struttura dell'intaglio, benché più rilassata realisticamente, risenta ancora dell'eco formale del Maestro di Camaiore» e propone una datazione agli anni Trenta, esprimendo dubbi sull'autenticità delle braccia.

⁹² A. GALLI, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Trecento*, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze, Edifir Edizioni, 2005, pp. 113-137: 125-126 fig. 152, con assegnazione a «scultore della prima metà del Trecento» in didascalia, ma con chiarimento nel testo, dove si riscontra la ripresa della «tipologia cara al Maestro di Camaiore» in questo crocifisso ed in quello della cripta di Santa Maria in Gradi ad Arezzo nonché in quello di Santa Maria a Terranuova Bracciolini. Gli esemplari di Arezzo e Terranuova Bracciolini sono poi stati attribuiti proprio alla bottega del Maestro di Camaiore da TIGLER, *Il Maestro*, cit., tavv. 37a-b, 38a-b.

⁹³ L'opera, sfuggita stranamente al Brogi e al Mannucci, è discussa da Mor (*Il crocifisso*, cit., p. 18 fig. 20, p. 35 nota 37), che la data agli anni Trenta e la pone giustamente a confronto con i crocifissi di San Pietro a Castelfranco di Sotto e San Michele e Stefano a San Miniato e con quello del convento di Santa Maria Novella a Firenze (per la cui illustrazione vedi TIGLER, *Il Maestro*, cit., tav. 48).

(che presenta peculiarità esecutive diverse rispetto a quello di San Michele e Stefano a San Miniato), dove pure è evidenziata la lingua, come nei crocifissi gotici ‘dolorosi’, e dove il corto perizoma presenta lo stesso gioco di pieghe. La presenza nel Senese di un crocifisso di questa bottega, di cui sono stati individuati – come vedremo – riflessi nei crocifissi di Sant’Andrea a Perugia

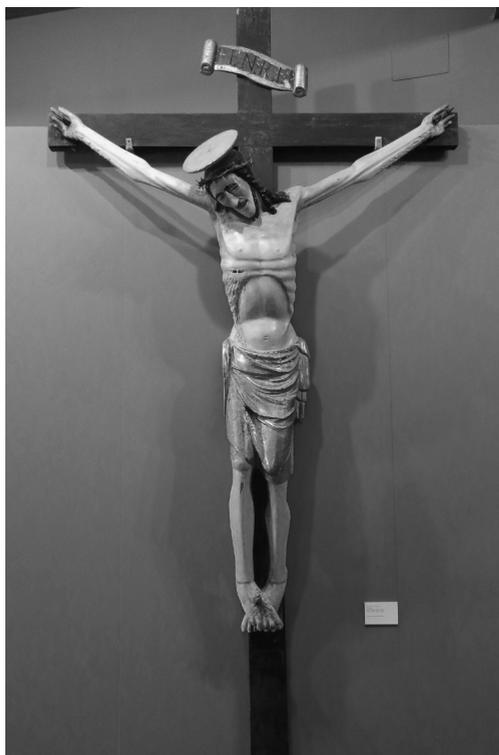


Fig. 31. Castelnovo Berardenga, Raccolta d’Arte Sala San Sebastiano, crocifisso, proveniente da Santa Maria di Pacina, 1330 circa, Maestro del Crocifisso di Corsignano (come sopra).

simo Crocifisso, 5 ottobre-24 novembre 2013), a cura di A. De Marchi, Firenze, Edifir Edizioni, 2013, pp. 40-43: 40, dove all’interno del gruppo del Valdarno Inferiore (già individuato da Michele Tomasi nel 2000), differenziavo i tre crocifissi di San Giovanni e Stefano di Montopoli, San Michele e Stefano di San Miniato e San Salvatore di Fucecchio, con capelli intagliati, da quello di Castelfranco, con parrucca di stoppa. Per i crocifissi umbri imparentati vedi qui nota 104.

⁹⁵ Il documento del 1326, pubblicato da Alberto Maria Onori nel 1999, è stato sfruttato per la sua valenza storico-artistica da MARANGONI, *I crocifissi*, cit., p. 251 nota 50, seguito da TIGLER, *Il Maestro*, cit., p. 67 e da altri. Ho argomentato l’attribuzione del crocifisso di Cozzile, di

e Sant’Andrea a Cascia, si rivela altamente significativa per la ricostruzione della sua migrazione dalla Lucchesia all’Umbria negli anni Trenta del Trecento.⁹⁴ Per la datazione di questi crocifissi è importante che quello di San Jacopo a Cozzile, in genere ritenuto autografo del Maestro di Camaiore ma per me opera della sua immediata bottega, sia stato commissionato nel 1326, data che dunque costituisce l’unico appiglio documentario non tanto per il Maestro di Camaiore ma per la sua scuola, come confermano i confronti istituibili fra quel crocifisso e quelli d’area senese qui esaminati, databili probabilmente alla fine degli anni Venti o meglio agli anni Trenta.⁹⁵ Vorrei pro-

⁹⁴ Per il crocifisso di Castelfranco cfr. G. TIGLER, cat. 22, in *Visibile pregare*, cit., II, pp. 60-62; Id., *Il Maestro*, cit., p. 70, tav. 42a-b; Id., cat. 7, in *La gloria della croce. Crocifissi medioevali nella diocesi di San Miniato*, Catalogo della mostra (San Miniato, Santuario del Santissimo

porre cautamente l'aggiunta a tale insieme di crocifissi della Val d'Orcia e della Val di Chiana influenzati dal Maestro di Camaiore e databili sul 1330 di quello finora sostanzialmente inedito di San Francesco a Sarteano (Fig. 33), recentemente restaurato e ritenuto in tale occasione quattrocentesco dalla Martini,⁹⁶

quello dell'oratorio del Santissimo Crocifisso di Pescia e di quello di San Leonardo di Cerreto Guidi alla bottega del Maestro di Camaiore – ma con possibile intervento del maestro stesso nella testa del Cristo di Cerreto – in quanto ripetizioni seriali di uno stesso prototipo del maestro principale, ma con rinuncia alle sue più peculiari tecniche esecutive, *ivi*, p. 84, tavv. 24a-b, 26a-b, 33a-d. Quest'idea non ha convinto A. De Marchi (*Crocifissi medievali nella diocesi di San Miniato: un percorso, alcuni spunti*, in *La gloria*, cit., pp. 7-13: 9), secondo il quale la qualità del crocifisso di Cerreto, a suo dire emersa solo dal restauro promosso da lui stesso nel 2011, costringerebbe a vedervi un capolavoro giovanile del Maestro di Camaiore in persona, che precederebbe di «almeno 15-20 anni il Crocifisso così diverso di Cozzile», opinione fedelmente riecheggiata da M. Campigli (cat. 4, in *La gloria*, cit., pp. 28-31), che ancora nel 2000 datava l'opera alla seconda metà del Trecento (*Id.*, cat. 3, in *Visibile Pregare*, cit., I, 2000, p. 61). A parte il soggettivo giudizio sull'autografia, devo ribadire che una datazione delle opere del Maestro di Camaiore ai primi del Trecento è resa impossibile dalla loro dipendenza stilistica ed esecutiva da crocifissi lignei 'dolorosi' tedeschi come quelli di San Giorgio ai Teutonici a Pisa e San Paolino a Lucca, proveniente da Santa Maria Filicorbi, sicuramente databili a non prima del 1315-16, cioè alla battaglia di Montecatini e alla conquista di Lucca da parte di Ugucione della Faggiola, come ho argomentato in TIGLER, *Il Maestro*, cit., pp. 72-73, 82. Più in generale ritengo ingenuo gridare al miracolo ogni volta che un restauro restituisce un po' di leggibilità ad un'opera, facendone un capolavoro assoluto ed annullando così la gerarchia fra i veri rari prodotti del tutto autografi dei grandi maestri e le tante opere di collaborazione, tipiche della prassi delle botteghe medievali.

⁹⁶ Come riferito nella *Relazione di restauro* di Mariano Marziali, restauratore di Acquapendente, del 2018, che Laura Martini mi ha cortesemente inviato. Il crocifisso è identificabile con quello menzionato come «Gesù in croce. Figura maggiore del vero scolpita in legno» sul primo altare destro della chiesa da BROGI, *Inventario*, cit., p. 544. L'origine di San Francesco a Sarteano

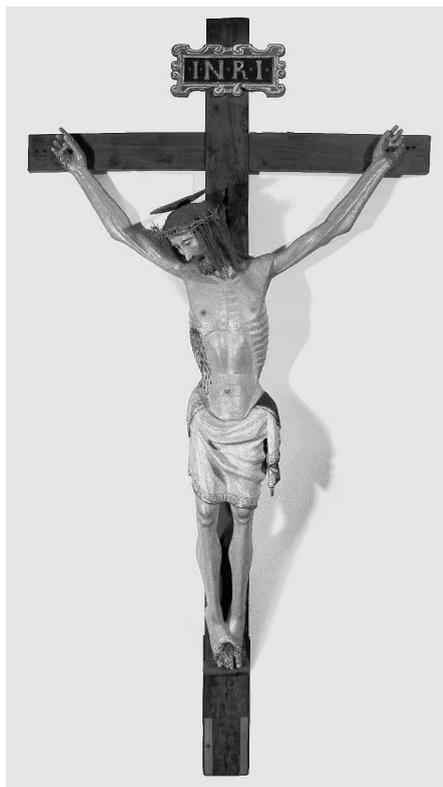


Fig. 32. Monticchiello (Pienza), San Leonardo e Cristoforo, crocifisso, anni Trenta del Trecento, Maestro del Crocifisso di Castelfranco di Sotto (bottega del Maestro del Valdarno Inferiore, seguace del Maestro del Crocifisso di Camaiore).



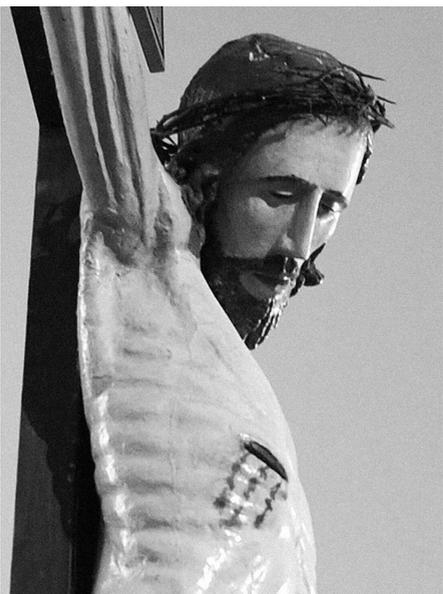
Fig. 33. Sarteano, San Francesco, crocifisso, anni Trenta del Trecento, Maestro del Crocifisso di Corsignano (come sopra), rilavorato in parte nel XV secolo.

mentre mi domando se il corto perizoma di stoffa ingessata e la capigliatura – che a me non sembra tutta intagliata nel legno ma in gran parte di canapa rivestita di gesso e dipinta a finto legno⁹⁷ – non siano frutto di ammodernamento di un crocifisso trecentesco che doveva avere il perizoma intagliato più lungo e la testa in gran parte calva, da rivestire con parrucca di stoppa, come avviene nei crocifissi del gruppo di Camaiore (Fig. 35), le cui particolarità tecniche sono state chiarite nel 1999 da Clara Baracchini, dopo che proprio gli arbitrari restauri diretti dalla Soprintendenza di Pisa avevano privato molte di queste opere delle loro parrucche e corone di spine, ovviamente non originali ma previste *ab origine* e destinate a periodica sostituzione.⁹⁸ Ti-

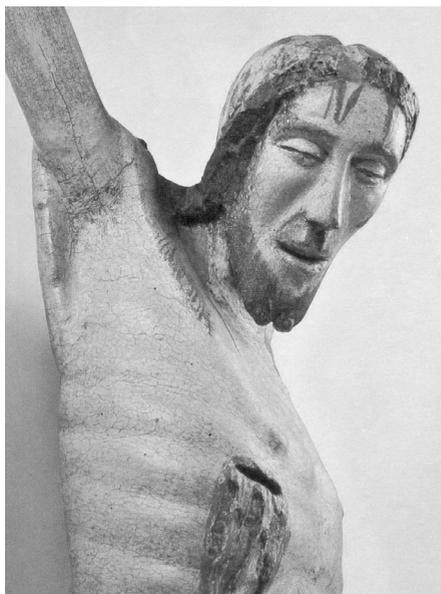
è oscura e tradizionalmente datata al 1341 (data di un capitello del chiostro) oppure collegata al beato Alberto morto nel 1450, come riferiscono F. FANELLI (*Memorie storiche del Comune di Sarteano*, Perugia, Privata Stamperia L'Astrone, 1892, pp. 80-83), F. e G. Fanelli (*Il Castello Fanelli a Sarteano*, «Bollettino dell'Istituto Storico di Cultura dell'Arma del Genio», XCIII-XCV, 1967, pp. 1-72: 62-63) e M. Marrochi (*Sarteano. Tra Val d'Orcia e Val di Chiana. Itinerari scelti*, Roma, Pieraldo, 1996, pp. 29-30), che concordano comunque sul fatto che i Frati sarebbero venuti dal romitorio di San Bartolomeo su un prolungamento del Monte Cetona, fondato dai primi seguaci di san Francesco, dove poi dal 1595 sorse un convento di Cappuccini soppresso nel 1789. È proprio la databilità del crocifisso al 1330 circa, in accordo con le forme architettoniche della chiesa, a costringere di retrodatare la fondazione del convento almeno a quel periodo, cosa che dovrebbe essere ulteriormente controllata in base allo studio dei lacerti di affresco conservati sulle pareti.

⁹⁷ Nella sua *Relazione di restauro* Mariano Marziali scrive poco chiaramente che «per ottenere un modellato migliore in alcune zone sono stati applicati dei fili di canapa».

⁹⁸ C. BARACCHINI, *Crocifissi dolorosi: un caso italiano*, in *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, Atti del primo convegno (Pergola, 24-25 ottobre 1997), a cura di G.B. Fidanza, Perugia, Quattroemme, 1999, pp. 217-224: 221-224, dove inoltre si chiarisce la tecnica dell'assemblaggio dei crocifissi del Maestro di Camaiore consistenti in pezzi separati, come già avveniva in alcuni di quelli 'dolorosi' tedeschi. Tale tecnica non veniva praticata dagli allievi, che preferivano in-



34



35



36

Fig. 34. Sarteano, San Francesco, crocifisso, particolare. Fig. 35. San Miniato, San Domenico (San Jacopo e Lucia), crocifisso, particolare, seconda metà anni Venti del Trecento, Maestro del Crocifisso di Camaiore. Fig. 36. Castelnuovo Berardenga, Raccolta d'Arte Sala San Sebastiano, crocifisso proveniente da Santa Maria di Pacina (come sopra), particolare.

pico del Maestro di Camaiore e dei suoi seguaci è il volto geometrizzato dal naso triangolare e il curioso errore anatomico delle costole che salgono fino dentro alle ascelle. La visione d'insieme del crocifisso di Sarteano, le proporzioni, l'inclinazione della testa e la posa delle braccia (che varia fortemente anche all'interno delle opere ormai concordemente attribuite al Maestro di Camaiore e alla sua cerchia), confermano la sua parentela con i migliori esemplari del corpus qui ricostruito attorno al crocifisso di Corsignano (Figg. 28-30), anche se non meno probanti risultano i confronti con opere del caposcuola in persona (Fig. 27) o di altri suoi dotati allievi (Figg. 31-32). Ad ulteriore riprova pongo a confronto un particolare del crocifisso di Sarteano (Fig. 34) con uno analogo di quello di San Domenico (o San Jacopo e Lucia) di San Miniato al Tedesco (Fig. 35), opera concordemente attribuita proprio al Maestro di Camaiore di cui sembra rappresentare l'ultimo e più alto raggiungimento, dove la testa è in gran parte calva dopo che il restauro ne ha eliminato la parrucca di stoppa,⁹⁹ nonché con un particolare del crocifisso di Pacina (Fig. 36). Altrimenti dovremmo pensare che l'esemplare di Sarteano appartenga ad un intagliatore singolarmente arcaizzante, che nella prima metà del Quattrocento si sarebbe mantenuto fedele a sigle formali di un secolo prima, secondo quanto del resto veniva sostenuto per un gruppo di crocifissi della Valdinievole creduti repliche devozionali di quello di Borgo a Buggiano venerato dai Bianchi nel 1399 e da allora considerato miracoloso,¹⁰⁰ prima che Marangoni si accorgesse che si trattava proprio di opere

tagliare l'intera parte verticale del corpo del Cristo (escluse ovviamente le braccia) in un solo massello. Significativamente la tecnica dell'assemblaggio non è stata riscontrata nel restauro del 2011 di Gabriella Forcucci al crocifisso di Cerreto Guidi, sul quale vedi qui nota 95, né lo è stata nei recenti restauri dei crocifissi di Montefollonico, Corsignano e Sarteano, sui quali vedi qui note 87, 88, 96.

⁹⁹ Cfr. S. RUSSO, *Nuove acquisizioni per il Maestro del Crocifisso di Camaiore*, in *Scultura lignea*, cit., I, pp. 109-118: 115 nota 5, che assegna al Maestro di Camaiore i crocifissi di San Domenico a San Miniato e di Cerreto Guidi; TOMASI, *Il crocifisso*, cit., p. 64 fig. 10, p. 65 fig. 11, p. 67, che pubblica foto del crocifisso dopo il restauro e ne ribadisce l'attribuzione al Maestro del Crocifisso di Camaiore, con datazione al primo quarto del Trecento, seguito da G. TIGLER, cat. 87, in *Visibile pregare*, cit., II, p. 225; ID., *Il Maestro*, cit., pp. 61, 63, 65, 78-79, 92-93 nota 64, con datazione fra 1324 e 1329; DE MARCHI, *Crocifissi*, cit., p. 11, e M. CAMPIGLI, cat. 5, in *La gloria*, cit., pp. 32-35, condividono la datazione da me proposta agli anni Venti, anche se De Marchi (ivi, p. 9) contesta le argomentazioni «congetturali» basate sulla storia politica e militare che avevo proposto nel 2010, sottacendo però che tali indizi esterni erano stati da me adottati contestualmente alla datazione stilistica delle opere, che so bene essere prioritaria.

¹⁰⁰ Cfr. GIANNESI – PRUNETI, *La Valdinievole*, cit., pp. 67, 178-179; P. VITALI, *Iconografia del crocifisso ligneo della chiesa di San Pietro Apostolo di Borgo a Buggiano*, in *La devozione dei Bianchi del 1399. Il miracolo del crocifisso di Borgo a Buggiano*, a cura di A. Spicciani, Pisa, ETS, 1998, pp. 153-194, che alle pp. 177 e sgg. si mostra informato delle recenti attribuzioni di queste opere all'ambito del Maestro di Camaiore e della loro datazione alla prima metà del Trecento, ma non si distacca del tutto dalla tradizione che vi vedeva copie devozionali dell'esemplare di Borgo a Buggiano.

del Maestro di Camaioire, cui del resto spetta anche il crocifisso di Borgo a Buggiano, e della sua scuola, come è stato confermato dalle splendide foto che ho fatto fare a Cristian Ceccanti e ho pubblicato nel 2010.¹⁰¹ Un tale arcaismo appare tuttavia poco plausibile per un'area artisticamente vivace come quella del contado senese, per il quale nella prima metà del Quattrocento operavano assiduamente Domenico di Niccolò dei Cori, Francesco del Valdambriano, Jacopo della Quercia e altri.¹⁰²

L'accrescimento numerico pressoché esponenziale del corpus dei crocifissi riferibili al Maestro di Camaioire e alla sua cerchia, incentrato nel 1981 attorno all'esemplare della Collegiata di Santa Maria Assunta di Camaioire da Giovanni Previtali,¹⁰³ e poi ampliatosi a crocifissi strettamente affini sul piano formale e tecnico-esecutivo in Versilia e Garfagnana e poi in Valdarno Inferiore e Valdinievole, dove tuttavia si incontrano anche sigle formali e modalità esecutive sensibilmente diverse che permettono di individuare ulteriori non meno raffinate mani, impone ormai una prospettiva centro-italiana e non più circoscritta ai territori dell'antica diocesi lucchese o al dominio di Castruccio, come lo era quella del mio saggio del 2010. Infatti gli studi degli anni 1998-2000 di Alessia Ludovisi, Corrado Fratini (che sarebbe tornato sull'argomento nel 2009) ed Elvio Lunghi, poi di Aldo Galli (2005), Luca Mor (2010) ed ora di Alessandro Delpriori (2016) – che però va controcorrente – hanno individuato un gran numero di crocifissi più o meno simili, di volta in volta attribuiti allo stesso Maestro di Camaioire, a suoi allievi o fiancheggiatori o anche a scultori locali da lui influenzati, nel resto della Toscana, nel Lazio settentrionale, in Umbria e nelle Marche.¹⁰⁴

¹⁰¹ MARANGONI, *I crocifissi*, cit., pp. 221-224; TIGLER, *Il Maestro*, cit., tavv. 26-35.

¹⁰² Per una panoramica della scultura lignea quattrocentesca senese cfr. *Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento*, Catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo-11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, Milano, Federico Motta Editore, 2010.

¹⁰³ G. PREVITALI, *Il crocifisso di Camaioire*, «Bollettino d'arte», s. VI, LXVI, 1981, 11, pp. 119-122, riedito in ID., *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 100-102.

¹⁰⁴ A. LUDOVISI, *Il crocifisso ligneo della Collegiata di Canino*, «Arte medievale», s. II, XII-XIII, 1998-1999, pp. 231-238; C. FRATINI, *Nuove acquisizioni per la scultura 'umbra' trecentesca*, in *Scultura e arredo*, cit., pp. 43-56: 53-55; E. LUNGI, *La passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno, Orfini Numeister, 2000, pp. 108-110; GALLI, *Appunti*, cit., pp. 124-126; C. FRATINI, *Trecento anni di sculture a Perugia: una breve rassegna*, in *All'ombra di Sant'Ercolano: sculture lignee tra Medioevo e Rinascimento nella diocesi di Perugia*, Catalogo della mostra (Perugia, Museo del Capitolo di San Lorenzo, 8 ottobre-8 dicembre 2009), a cura di C. Fratini, Perugia, Futura, 2009, pp. 21-44: 27-28; F. DI BRISCO, cat. 5 [crocifisso di San Francesco a Preggio], in *All'ombra*, cit., pp. 98-99; MOR, *Il crocifisso*, cit., pp. 21-32; A. DELPRIORI, cat. 15, *Maestro del Crocifisso di Fabriano, Vergine e San Giovanni Evangelista dolenti*, in *La Collezione Salini, III: Addenda pittura e scultura (secoli XIV-XVI)*, a cura di A. De Marchi, G. Fattorini, Firenze, Magaza, 2015, pp. 122-129; ID., *Per la scultura lignea del Trecento tra Umbria e Marche: il Maestro*

Per la Toscana si tratta, oltre ai già menzionati crocifissi del Senese, di quello del Conservatorio di San Niccolò a Prato, di quelli di Campi Bisenzio e del convento di Santa Maria Novella a Firenze, di quelli di Bibbiena (forse del Maestro di Camaiore stesso o comunque a lui molto vicino), Terranuova Bracciolini nel Valdarno Superiore, Santa Maria in Gradi ad Arezzo e Sant'Antonio Abate a Sansepolcro, di quelli di Santa Fiora sull'Amiata e di Suvereto e Castagneto Carducci nella Maremma livornese. Nel Viterbese di quello di San Giovanni ed Andrea a Canino. In Umbria di quelli di Sant'Andrea a Perugia, San Francesco a Preggio (Umbertide), del Museo Capitolare di Foligno, del Museo Diocesano di Gubbio proveniente da San Giovanni Battista, di Sant'Anna e della Pinacoteca di Spello, di Santa Maria in Pantano a Massa Martana, San Francesco ad Acquasparta, Sant'Agostino a Cascia e San Nicolò a Stroncone. Nelle Marche di quelli di San Venanzio a Fabriano, San Silvestro a Montefano proveniente da San Benedetto a Fabriano e Santa Maria del Pianto al Piano a Sassoferrato, ai quali Delpriori (2015) lega i Dolenti della Collezione Salini al castello di Gallico. La monografia pubblicata assieme a Mor nel 2010 era incentrata attorno ad un inedito notevolissimo crocifisso della Galleria Nella Longari a Milano, di cui – dopo che già Mor l'aveva riconosciuto affine a quelli del Maestro di Camaiore – ci fu assicurata una provenienza da Lucca o dintorni, come riferito da Mor, anche se i Longari l'avevano acquistato in una villa sul Lago di Garda.¹⁰⁵ Basandomi su tale informazione, ho intrapreso una sistematica ricognizione nel territorio dell'antica diocesi di Lucca, dove tuttavia non ho trovato confronti davvero stringenti nelle opere del Maestro di Camaiore e della sua immediata bottega, bensì in crocifissi periferici solo per certi aspetti avvicinabili a tale ambito, cioè in quelli di San Lorenzo a Colle di Buggiano e San Nicolao di Monsummano Alto in Valdinievole, ma anche in quelli del convento di Santa Maria Novella a Firenze, di San Francesco a Suvereto e dell'Oratorio del Santissimo Crocifisso di Castagneto Carducci,

del Crocifisso di Fabriano e una novità del Maestro dei Magi, «Arte marchigiana», IV, 2016, pp. 11-33: 11-27. Una variante di tale problematica è l'opinione di chi fa dipendere singoli crocifissi umbri dal Maestro del Valdarno Inferiore (per il quale cfr. G. TIGLER, catt. 6-7 [crocifissi di Montopoli e Fucecchio], in *La gloria*, cit., pp. 36-43), a sua volta influenzato fra l'altro anche dal Maestro di Camaiore, cfr. F. DI BRISCO, cat. 4 [crocifisso di Sant'Andrea a Perugia], in *All'ombra*, cit., pp. 95-97; D. MATTEI, *La scultura in Valnerina tra i secoli XIV e XVI. Scoperte e nuove proposte*, Foligno, Il Formichiere, 2015, cat. 2 [crocifisso di Sant'Agostino a Cascia] pp. 44-46.

¹⁰⁵ MOR, *Il crocifisso*, cit., p. 17: «La problematicità dell'esatta provenienza geo-culturale del crocifisso Longari rimane nondimeno una questione in parte aperta, ma le coordinate del riferimento proposto [al crocifisso gotico 'doloroso' di San Paolino a Lucca] possono già trovare qualche spunto nella notizia tramandata dalla precedente proprietaria dell'opera – una raccolta storica sul Lago di Garda –, poiché quale remota circostanza di acquisizione verrebbe adottata proprio una sconosciuta località della Lucchesia».

opere tutte connotate da maggior movimento e proporzioni più slanciate rispetto ai Cristi del Maestro di Camaiore.¹⁰⁶ Mor, che ha iniziato a lavorare al suo saggio quando il mio era già in bozze, facendo tesoro di tali confronti, che di fatto indirizzavano la ricerca fuori dal territorio propriamente lucchese, ha aggiunto per il crocifisso Longari i confronti con quelli di Canino, di Corsignano, Acquasparta, Spello, Poggio e del Duomo di Fabriano, ma soprattutto con quello di Massa Martana, la cui straordinaria somiglianza al crocifisso Longari è emersa grazie alle inedite foto di quello umbro generosamente messe a disposizione da Lunghi, sulle quali evidentemente Mor non ha avuto il tempo di meditare abbastanza. Tratto in inganno dall'asserita provenienza lucchese del crocifisso Longari, Mor è così giunto alla conclusione che il Maestro del Crocifisso Longari, operoso a Lucca negli anni Venti accanto al Maestro di Camaiore, di cui potrebbe essere stato allievo, fosse stato il protagonista di una svolta verso una resa più dinamica e vibrante del corpo umano –assieme alla semplificazione tecnica, consistente nell'intagliare tutto il corpo salvo le braccia in un solo massello –, svolta poi recepita negli anni Trenta dalla diaspora, fra cui appunto l'autore del così simile crocifisso di Massa Martana, che lo studioso chiamava Collaboratore toscano del Maestro del Crocifisso Longari.¹⁰⁷ Durante la presentazione del libro nel Museo Diocesano di Milano, cui ero arrivato già furibondo perché a libro stampato vedevo per la prima volta il fulminante confronto fotografico fra il crocifisso Longari e quello di Massa Martana, il vecchio proprietario, che era fra il pubblico, si alzò a sorpresa e si congratulò con noi autori, perché saremmo riusciti grazie ai confronti stilistici a scoprire una provenienza lucchese di cui lui non sapeva nulla, affermazione che dimostrava platealmente l'infondatezza dell'informazione attribuita dai Longari alla precedente proprietaria del pezzo di una sua origine lucchese assicurata dalla tradizione familiare.¹⁰⁸ La strettissima affinità del crocifisso Longari con quello di Massa Martana fa pensare che si tratti proprio di un'opera umbra, da attribuire allo stesso maestro, per cui cade l'ipotesi di Mor che la svolta formale percepibile in questi più slanciati e movimen-

¹⁰⁶ TIGLER, *Il Maestro*, cit., pp. 87-89, tavv. 31a-d, 35a-b, 39a-d, 40a-d, 48.

¹⁰⁷ MOR, *Il crocifisso*, cit., pp. 21 sgg., figg. 25-42, specialmente 33-37, tavv. I-XIV.

¹⁰⁸ I Longari e Mor hanno subito tentato di tranquillizzarmi, affermando che la provenienza lucchese, tramandata dalla proprietaria, fosse ignota al marito. Ho poi raccontato questa per me così sconcertante avventura al collega Andrea De Marchi, che nel 2013 dimostra di essere al corrente della scarsa affidabilità della notizia della provenienza lucchese del crocifisso, scrivendo: «Il crocifisso che ha dato lo spunto per la pubblicazione [Mor-Tigler 2010], di proprietà Longari, non sembra peraltro lucchese, viene giustamente avvicinato da Luca Mor ad una Croce in Santa Maria in Pantano a Massa Martana, e ad altre opere umbre» (DE MARCHI, *Crocifissi*, cit., p. 13 nota 3).

tati crocifissi fosse avvenuta a Lucca nell'immediata cerchia del Maestro di Camaiore. Tale svolta, avvenuta con ogni probabilità negli anni Trenta, si spiega grazie all'incontro fra il linguaggio del Maestro di Camaiore e quelli più moderni di Giovanni Pisano, Marco Romano e del Maestro Sottile (in genere identificato con Lorenzo Maitani, ma per me il figlio Vitale), i cui influssi si devono essere irradiati da Pisa, Siena e Orvieto verso le aree più periferiche dell'Italia centrale parallelamente a quelli dell'anonimo lucchese, fondendosi in un tutt'uno. Non a caso in alcuni di questi crocifissi i capelli sono intagliati, come facevano quei maestri, e non sostituiti da parrucche di stoppa. La vicenda critica del crocifisso Longari, che ho voluto esporre con onestà, dimostra quanto sia facile prendere per lucchese un crocifisso dell'Umbria, tanto alla destra quanto alla sinistra del Tevere (la regione artistica in cui Previtali includeva anche parte delle Marche e dell'Abruzzo); viceversa in pittura il Maestro del 1310 era stato preso per umbro prima che si scoprisse la sua attività pistoiese.¹⁰⁹ La conclusione che ne traggo è che la parentela formale fra i crocifissi toscani della cerchia del Maestro di Camaiore e quelli umbro-marchigiani loro avvicinati da Fratini, Lunghi e Mor è effettivamente innegabile e non può essere sminuita sostenendo che si tratti di esiti paralleli in base ad analoghe premesse, come pensavo nel 2001 e nel 2010 e come hanno ripetuto De Marchi e Delpriori.¹¹⁰ In tali relazioni dovrà anzi essere inserito anche il Maestro del Crocifisso di Visso, cioè il protagonista stesso della Scuola di Spoleto del 1330 circa nel campo dei crocifissi,¹¹¹ caratterizzato sì da sigle espressive del tut-

¹⁰⁹ L'errore di Roberto Longhi è stato corretto da M. BOSKOVITS (*Ipotesi su un pittore umbro del primo Trecento*, «Arte antica e moderna», XXX, 1965, pp. 113-123) e P.P. DONATI (*Per la pittura pistoiese del Trecento, I: Il Maestro del 1310*, «Paragone arte», XXV, 1974, 295, pp. 4-26). Significativamente il pittore spoletino confuso con quello pistoiese era proprio quel Maestro del dittico Poldi Pezzoli ovvero della Croce di Trevi che ora Delpriori vorrebbe identificare col Maestro del Crocifisso di Visso; invece il Maestro del 1310 è stato evocato come parallelo pittorico del Maestro di Camaiore da Previtali nel 1981 e da chi lo ha seguito. Come è piccolo il mondo!

¹¹⁰ G. TIGLER, cat. 22, in *Visibile pregare*, cit., II, pp. 60-61 (dove ricordavo oltre ai crocifissi di Massa Martana, Spello e Acquasparta, anche quelli tipologicamente simili di San Salvatore a Spoleto e San Pietro ad Assisi); Id., *Il Maestro*, cit., pp. 62-63 (dove ponevo a confronto i crocifissi umbri attribuiti da Fratini alla bottega del Maestro di Camaiore con quelli di San Ponziano di Spoleto, Sant'Antonio a Forsivo e della parrocchiale di Rocchetta oltre che con quelli del Maestro del Crocifisso di Visso in San Domenico a Spoleto e nel Duomo di Ascoli Piceno, contraddicendo pure l'avvicinamento al Maestro di Camaiore dei crocifissi di Santa Chiara a Napoli e del Duomo di Caserta Vecchia proposto nel 1999 dalla Baracchini); DE MARCHI, *Crocifissi*, cit., pp. 8, 11, 13 nota 17; DELPRIORI, *Per la scultura*, cit., pp. 11-27. De Marchi e Delpriori omettono di dichiarare di seguire questa mia opinione, che comunque ritengo ormai superata.

¹¹¹ Cfr. G. PREVITALI, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento, II: L'Umbria alla sinistra del Tevere*; 3. *Tra Spoleto e L'Aquila: il Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto e quello del Crocifisso di Visso*, «Prospettiva», 44, 1986, pp. 9-15, riedito in Id., *Studi*, cit., pp. 76-82: 77-80; C. FRA-

to peculiari nei volti ma anche da proporzioni, resa anatomica e fattura semplificata dei perizomi perfettamente in linea con gli altri intagliatori avvicinati in vario modo al Maestro di Camaio. Come spiegare queste relazioni non è ancora facile: forse per una emigrazione di intagliatori di crocifissi dalla Lucchesia verso il resto dell'Italia centrale (ma significativamente non a Pisa e Orvieto e solo sporadicamente a Firenze e Siena) a causa della concorrenza di maestranze più moderne o anche a causa della crisi politica ed economica che colpì Lucca con la perdita dell'indipendenza negli anni Trenta?¹¹² Non escluderei neppure la possibilità, tutta da verificare con un attento studio documentario, che nelle più remote aree appenniniche dell'Umbria e delle Marche vi fossero intagliatori usi ad emigrare nelle città della Toscana occidentale per perfezionarvi l'apprendistato ed in cerca di occasioni di lavoro, e che ad un certo momento essi fossero ritornati nelle località d'origine, ormai avviate ad un discreto benessere, importandovi le nuove modalità nella resa del crocifisso che avevano appreso in Lucchesia e che là erano già superate da ancor più moderne tendenze artistiche. Sta di fatto che per circa un decennio quel tipo di Cristo, non eroico né bellissimo, non grondante di sangue né troppo emaciato, sembra aver corrisposto perfettamente alle attese della committenza 'borgnese' di gran parte dell'Italia centrale, in quanto esprimeva una religiosità mite ed umana ma non per questo meno profondamente sentita, che chiedeva al Cristo di chinarsi con mesta compassione sulle miserie del mondo che lo ha crocifisso.

TINI, *Scultura lignea policroma e pittura nell'Umbria del Trecento*, «Commentari d'arte», IV, 1998, 9-11, pp. 37-44: 38; ID., *Nuove acquisizioni*, cit., p. 52 (che lo avvicinava al Maestro della Croce di Trevi); A. DELPRIORI, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia, Quattroemme, 2015, pp. 183-218 (che, oltre ad espandere troppo generosamente il corpus dello scultore, ne fa definitivamente una sola persona col pittore cui l'aveva accostato Fratini). Non è questa la sede opportuna per tentare di confutare la tesi portante della – per altri versi utile – monografia di Delpriori, che estremizza una suggestione esternata da Fratini, identificando i pittori e policromatori spoletini del Due e Trecento con i contemporanei scultori lignei. Mi limito ad osservare che se si accettasse tale indimostrabile teoria l'Umbria alla sinistra del Tevere apparirebbe in effetti come un mondo totalmente estraneo alla Toscana e all'Umbria alla destra del Tevere, dove le competenze di pittori e scultori sono dimostrabilmente sempre state separate. Una tale anomalia risulta però in aperta contraddizione con le strette relazioni stilistiche che si sono qui osservate fra i crocifissi delle due aree, non così impermeabili come si pensava.

¹¹² Analogamente i tessitori di seta lucchesi di parte guelfa emigrarono negli anni di Castruccio a Venezia, dove resta a loro ricordo la corte e la Scuola del Volto Santo presso l'ex chiesa di Santa Maria dei Servi, cfr. L. MOLÀ, *La comunità dei Lucchesi a Venezia. Immigrazione e industria della seta nel tardo Medioevo*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994 («Memorie, LIII»).