

LE DUE MUSE

© Copyright 2012
by *il lavoro editoriale* (Progetti Editoriali srl)
casella postale 297 Ancona Italia
www.illavoroeditoriale.com

Isbn 9788876636981

LE DUE MUSE

Scritti d'arte, collezionismo e letteratura
in onore di Ranieri Varese

A cura di

Francesca Cappelletti, Anna Cerboni Baiardi,
Valter Curzi, Cecilia Prete

il lavoro editoriale

Di legno e d'oro, d'azzurrite e di cinabro: la romanica Madonna di Acuto e il suo statuto di oggetto di transizione

Grazia Maria Fachechi

Nell'ormai lontano 1996 fui invitata da Ranieri Varese, con il quale mi ero laureata qualche anno prima, a partecipare a un seminario-pilota su quello che sarebbe divenuto, per parecchi anni a seguire, il tema di lavoro privilegiato degli Istituti di storia dell'arte delle Università di Urbino e di Perugia, in collaborazione con le Soprintendenze delle Marche e dell'Umbria e con Enti e varie Istituzioni del territorio, e che si concretizzò in una serie notevole di convegni, mostre e pubblicazioni¹, nell'ambito di un articolato progetto di ricerca, che coinvolse in un secondo momento anche le Università di Chieti e della Basilicata, coordinato prima da Pietro Scarpellini, poi da Francesco Federico Mancini e finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica per tre bienni² perché giudicato di "rilevante interesse nazionale". È grazie a Ranieri Varese, dunque, se ho scoperto e poi coltivato l'interesse per la produzione artistica in legno, interesse che, negli ultimi anni, si è focalizzato sullo studio della più importante collezione di sculture lignee d'Italia, quella del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia: oltre centocinquanta pezzi, in parte schedati da Antonino Santangelo³, la maggior parte invece inedita, anche perché custodita nei depositi e dunque sostanzialmente celata, fino a quando, solo pochi mesi fa, è stato pubblicato il volume contenente la prima completa catalogazione scientifica dell'intera raccolta⁴, risultato di un lungo lavoro di ricerca, promosso dalla Soprintendenza SSPSAE e per il Polo Museale della città di Roma, diretto e coordinato da Maria Giulia Barberini e finanziato dalla Getty Foundation di Los Angeles⁵.

Provenienti da varie parti d'Europa, dalla Castiglia al Brabante, dalla Franconia alla Svevia, da Milano a Napoli e via dicendo, queste sculture sono confluite a Palazzo Venezia per cessioni, acquisti, donazioni, per lo più in un arco temporale che coincide con la nascita dell'interesse storico-critico verso questo tipo di produzione artistica⁶, di cui fu pionieristico studioso Federico Hermanin de Reichenfeld (1871-1953)⁷, primo direttore del Museo, aperto nel 1916⁸, e Soprintendente alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medievali e Moderne del Lazio. Si deve a lui se il Museo Nazionale del Palazzo di Venezia può vantare oggi la cosiddetta

Madonna di Acuto (Inv. 6964) una delle più interessanti sculture medievali che la storia ci ha consegnato e certamente "la più antica e la più bella fra le Madonne lignee del Lazio"⁹. Benché molto studiata dalla critica¹⁰, che ne ha tentato una collocazione cronologica e geografica e l'ha dunque analizzata dal punto di vista stilistico, questa affascinante e misteriosa scultura merita, a mio avviso, ancora un approfondimento soprattutto per ciò che riguarda i materiali, il valore storico-culturale, l'iconografia, i modelli di riferimento (fig. 1).

L'opera non è documentata; una tradizione orale la vuole dono del papa Bonifacio VIII alla chiesa di Santa Maria Assunta in Acuto (prov. di Frosinone) dove si è conservata *ab antiquo* fino al 1920, anno in cui venne ceduta allo Stato in seguito ad un accordo tra il parroco e, appunto, Federico Hermanin.

L'opera, intagliata in un unico blocco di legno di noce (*Juglans regia*, fig. 2)¹¹, risulta svuotata sul retro (fig. 3), secondo un procedimento assai noto, usato forse per alleggerire le sculture in previsione di frequenti spostamenti, sicuramente per limitare la fessurazione del massello di legno in cui sono ricavate e cioè per ridurre l'assestamento naturale del materiale per effetto termoigrometrico¹². Non è forse un caso, allora, che lo scultore della *Madonna di Acuto*, per non rischiare danni nelle parti che, evidentemente, voleva lasciare a tutto tondo, abbia fatto in modo che l'asse del tronco non passasse dalla testa della Madonna o da quella del Bambino, ma nello spazio tra di loro, come dimostra alla radiografia l'andamento delle fibre (fig. 4)¹³. Ora, sapendo che nel Medioevo si era soliti intagliare in un solo tronco di legno e che il diametro dei tronchi a maturità delle specie legnose più utilizzate, come noce, pioppo, tiglio, cirmolo, cipresso, è mediamente compreso tra i 40 e gli 80 cm¹⁴, insufficiente dunque per una convincente resa volumetrica della figura, soprattutto se seduta, comprendiamo perché la *Madonna di Acuto* ci appaia, come spesso le sculture lignee medievali¹⁵, un po' sproporzionata nel rapporto tra l'altezza e la profondità, che risulta troppo ridotta; cosa che in realtà non doveva disturbare l'artista del Medioevo, che privilegiava la visione frontale della figura e dunque dell'opera, e che non inseguiva esigenze di tipo mimetico, né di conseguenza rispettava parametri anatomici prefissati, almeno fino a quando non si imposero in modo significativo i concetti ritrovati di realismo e naturalismo (fig. 5).

Così come il legno utilizzato, ovvero il noce, come si è detto, anche gli altri materiali che compongono la scultura si possono definire comuni. La vivace e originaria policromia¹⁶ che caratterizza la Madonna in trono col Bambino si basa infatti su alcuni dei più diffusi pigmenti, quali il cinabro, l'azzurrite (anche mescolata con l'orpimento per ottenere il verde) e la biacca, stesi su una preparazione di gesso e colla animale. La foglia metallica del manto del Bambino è costituita di oro puro e poggia su uno strato preparatorio a calcite, molto grossolana, applicato a sua volta su un residuo di foglia d'oro steso su un bolo rosso arancio che poggia su una preparazione a gesso; si tratta dunque di una ridoratura non databile (fig. 6).

Meno comune, ma non estraneo alle istanze estetiche medievali, soprattutto la *varietas*, è l'aspetto polimaterico conferito all'opera dalla presenza di altri materiali decorativi¹⁷: nel diadema della Vergine, nell'orlo inferiore del velo, nella corona del Bambino, nel bordo della sua manica, nella legatura del Libro che ostenta, sono inseriti, a fingere pietre preziose, vetri di taglio *cabochon* sotto i quali traspaiono colori diversi, verde, rosso, bruno; e di vetro, questa volta opacizzato e colorato ora di rame ora di cobalto, sono anche le gemme disposte intorno al vetro centrale nel fermaglio del manto, fino ad ora erroneamente credute pietre preziose.

La scultura non è molto alta¹⁸: con i suoi 107 centimetri si colloca un poco al di sotto della media della tipica Madonna lignea pressoché immancabile nelle chiese, persino nelle più piccole parrocchie di campagna, dal Medioevo all'età moderna. Non che questa sia mai arrivata ad altezze esagerate come invece la figura di Cristo (basti pensare al *Volto Santo* di Lucca¹⁹, con i suoi 245 cm, a quello di Santa Croce del Corvo a Bocca di Magra²⁰, di 270 cm, o al sorprendente *Volto Santo* di Sansepolcro²¹ di 280 cm²²), che mirava a un preciso effetto: che il fedele/osservatore si sentisse piccolo e si ponesse con umiltà di fronte a un'immagine che poteva interpretare solo in base al messaggio trasmesso, ovvero vedendo rappresentata nella grandezza di Cristo l'onnipotenza di Dio, analogamente a quanto poteva essere suggerito, ad esempio, dall'originale crocifisso tunicato della chiesa di Santa Maria Maggiore di Sondalo, in Valtellina, il quale, sebbene di modeste dimensioni (138 cm), comunica una sensazione di piccolezza della condizione umana di fronte a Dio per via di una figurina rannicchiata scolpita sul *suppedaneum*²³. Forse fu dunque per mancanza di un simile contenuto se l'immagine della *Madonna* non raggiunse mai dimensioni colossali con le quali avrebbe assunto un'aria più minacciosa che protettiva.

Per quanto di dimensioni inferiori al naturale, la nostra *Madonna* non è però così piccola da far sospettare un uso devozionale privato. Dobbiamo dunque immaginarla entro una chiesa. Ma in quale punto della chiesa doveva trovarsi la statua nessuno può dirlo, né si può dire se davvero c'era un posto fisso dove venisse collocata. In effetti, a dirla tutta, più delle altre tipologie iconografiche, la *Madonna* lignea non sembra destinata a un'unica *location*. Del resto, come osserva Ilene Haring Forsyth, "were such peripatetics not desirable, the *Madonna* would more likely have been made of durable material such as stone"²⁴. La scultura era stata certamente pensata per una visione frontale (come suggerisce l'assenza di lavorazione del retro della testa, scolpita a tutto tondo, e del tergo, profondamente scavato, come si è visto) e non tanto, credo, per essere custodita in un 'armadio'²⁵, quanto, più probabilmente, per essere inserita entro una nicchia.

La Vergine è seduta sul trono, simbolo di sovranità, e si mostra al fedele con intransigente e dogmatica frontalità. Sul volto, risolto maggiormente con mezzi pittorici, dai tratti eccezionalmente regolari e dall'espressione serena e severa allo stesso tempo, spiccano gli occhi tagliati all'orientale, la cui vicinanza all'osserva-

tore è accentuata dal forte oggetto della testa. La posa ieratica sottolinea il suo statuto di figura regale e distante dalle cose. Pure il Bambino ha un aspetto astorico, metempirico. Egli siede di tre quarti rispetto all'osservatore, ha la testa sollevata in direzione della Madre ed è raffigurato come *Rex Mundi*, dunque con una corona crucifera, il braccio destro alzato in segno benedicente, quale *Redemptor Mundi*, a esprimere l'avvenuta riconciliazione del principio divino con l'umanità e la sua benevolenza verso gli uomini, mentre la mano sinistra mostra il Libro del Sapere, verso il quale anche la gestualità della Madre indirizza, ovvero la parola di Dio, che, in stretta relazione omologica col Bambino, Verbo fatto uomo, rappresenta il grande mistero cristiano dell'Incarnazione.

Questo schema compositivo induce a credere che si tratti di un'immagine 'focale', eletta cioè a 'centro' ovvero a oggetto di particolare venerazione all'interno del luogo che la custodiva, isolata e caricata di sacralità²⁶. L'impianto dell'opera spinge l'osservatore a dialogare separatamente con la Madre e col Bambino, ri-assestando ogni volta il proprio asse visivo, piuttosto che fargli cogliere il nesso unitario tra di loro. Vi troviamo poi alcuni dei più comuni mezzi retorici utilizzati nelle sculture lignee per arrivare a coinvolgere emotivamente il fedele conferendo loro una grande forza di suggestione²⁷: il *Blickappell*, ovvero 'il richiamo dello sguardo' dello spettatore, che doveva essere indirizzato e addirittura catturato, grazie agli occhi della Madonna che, appunto, invece di guardare il Bambino, sono rivolti all'osservatore, e l'*Epideixis*, la 'mostrazione', al servizio della quale sono i gesti dimostrativi, necessari per sviluppare il racconto e per sortire l'effetto della *captatio*, ovvero l'ostentazione del Libro e del Figlio.

Per garantire questo, ovvero il coinvolgimento emotivo del fedele/osservatore, viene data particolare importanza all'articolazione plastica e alla definizione pittorica, portati avanti non solo in direzione mimetica e simbolica: così per nulla casuali appaiono certi particolari iconografici e l'uso dei colori.

La Vergine indossa i tipici colori della Madre di Dio, ovvero il rosso della veste, simbolo di regalità, e il blu, simbolo di divinità, del manto e del velo sfrangiato, che le copre i capelli, trattenuto sul davanti da una sorta di fibula a disco, che non cela un vano portareliquie, come spesso si legge, ma è solo un elemento decorativo, e che si ritrova già in esemplari riferibili alla cultura alverniate del sec. XII, come quello di Notre Dame di Saint Flour, di cui la scultura di Palazzo Venezia sembra riverberare anche il sistema del panneggio. Il Bambino indossa una tunica verde, simbolo di rigenerazione, coperta da un manto dorato internamente rosso, in riferimento alla passione.

Dalla critica²⁸ è stato più volte sottolineato il senso di corporeità che riscatta la rigida impostazione della statua, come si vede dai profili pieni delle teste e dal movimento dato al Bambino, i quali indicherebbero appunto una volontà di salda impostazione delle forme nello spazio di carattere romanico con richiami lombardi. Il de Francovich per primo confronta questa scultura, inserita appieno nella "romanesque school of wood carvers", con la Madonna dall'*Adorazione dei*

Magi scolpita da Benedetto Antelami nel 1196 su uno dei portali del Battistero di Parma, giudicando simili i piani facciali essenziali, i modi delle pieghe laterali del velo che avvolge il capo della Vergine, le canne nasali, verticali e semplici, il taglio della bocca, il panneggio con la stessa caduta delle pieghe centrali e il movimento dell'orlo, per quanto la statua di Acuto presenti un rilievo in genere più somnesso e linearistico. Detto questo, però, non è facile spiegare in quale modo e per quali vie l'ignoto autore della scultura di Acuto sarebbe venuto a conoscenza di questo plasticismo padano. Sono stati dunque indicati alcuni raffronti con aree diverse nel tentativo di chiarire, se non altro, il cammino di tali formule dalla Lombardia al Lazio attraverso l'Emilia e la Toscana (la *Madonna in trono con Bambino* nella cattedrale di Fidenza, *l'Adorazione dei Magi* nella Pieve di Arezzo, la *Madonna in trono con Bambino* nella lunetta sul portale centrale della basilica di Santa Maria Maggiore a Tuscania ecc.). La Madonna di Acuto ha suscitato giudizi critici vari rispetto alla scuola di appartenenza: per Hermanin che data l'opera al XII secolo, il centro di irradiazione è Roma; per Toesca, de Francovich e Carli, i quali concordemente datano l'opera tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo, siamo di fronte ad un prodotto di intagliatore locale tra influenze lombarde, per la volumetria, e bizantine, per l'impostazione, suscitate da visioni dirette o da mediazione; per Santangelo, unico critico a datarla al 1220 circa, posteriormente alle due di Vico e della Mentorella, siamo in area dell'Italia centrale; per Ilaria Toesca, la quale accoglie la datazione fine XII – inizi XIII secolo, l'opera rappresenta, insieme con alcune altre sculture lignee, un momento di cultura ricca e complessa nel Lazio; per la Brugnoli, accanto ad influenze lombarde che giustificano una datazione ai primi anni del Duecento, vi sono affinità con alcuni modelli diffusi nella Francia centro-meridionale ed ispirati al raffinato gusto dell'oreficeria alverniate. Infine il Ticconi, seguendo il Rossi, riscontra influenze nordiche determinate da numerose colonie di monaci borgognoni nel Lazio.

In effetti si tratta di un'opera non facilmente valutabile, non solo ovviamente per assenza di testimonianze documentarie e di confronti diretti, ma anche per la compresenza di diversi linguaggi stilistici. Se infatti la posa ieratica, l'impasibilità dei volti, la compattezza dell'insieme, il limitato sviluppo in altezza e in profondità della parte bassa del corpo, hanno un sapore indubbiamente e volutamente arcaico, giustificabile di certo con il ricorso a un antico modello di riferimento, così autorevole da imporsi con l'avanzare dei secoli, alcuni momenti dell'opera tradiscono invece nuove inflessioni, come, appunto, la rotazione e l'inclinazione del busto della Vergine verso la sua sinistra con un quasi impercettibile movimento.

Al di là dei problemi stilistici e di appartenenza a un contesto, è da sottolineare però un aspetto finora mai accennato dai tanti studiosi che si sono occupati dell'enigmatica Madonna di Acuto: il suo statuto di 'oggetto di transizione', fondamentale per almeno due ragioni.

La prima è perché palesa quella 'volontà' dell'opera plastica di riconquistare una

sua autonomia rispetto all'architettura, dopo secoli di 'schiavitù', e di emergere gradualmente dal fondo verso una totale tridimensionalità, in un processo che Hans Belting riconduce largamente al culto delle reliquie e all'analogia che si impose tra reliquario e statua, entrambe prova della presenza fisica del santo nella forma dell'apparizione²⁹. Lo si vede chiaramente, guardando l'opera di profilo, dal forte aggetto della testa della Vergine, scolpita a tutto tondo, in palese contrasto col trattamento a bassorilievo del corpo.

La seconda è perché incarna quel momento di passaggio, che si definisce a partire dalla metà dell'XI secolo, tra la tipica immagine di culto, che era una pittura, dunque un'icona, di cui conserva il carattere ieratico, la tradizionale iconografia e l'astrazione del volto, e la scultura lignea policroma, che all'alba del XIII secolo, proprio in Italia, ancora secondo Belting, dove si stava operando il tentativo di una grande sintesi, associando all'arte plastica occidentale l'icona orientale, diventa la nuova immagine di culto, segnando la fine del processo di differenziazione della cristianità dell'Occidente da quella dell'Oriente³⁰. Lo si vede chiaramente guardando l'opera frontalmente: più icona nella parte alta, più scultura nella parte bassa.

Va da sé dunque che la Madonna di Acuto abbia intrattenuto rapporti con un'icona, probabilmente romana. Ma quale? Per tentare di dare un'ipotetica risposta a questa domanda difficile, conviene forse farsi guidare dall'iconografia. Si tratta, come è evidente, della Vergine *Odigitria*, Colei che mostra la Via, cioè il Cristo Bambino che tiene in braccio e indica con la mano. Ma, contrariamente alla maggior parte delle pitture di questo tipo e diversamente dalla sculture lignee culturalmente più o meno assimilabili alla Madonna di Acuto (come gli esemplari di Santa Maria in Vulturella a Tivoli, di Vico o di Subiaco e della Collegiata di Santa Maria Maggiore ad Alatri, la c.d. Madonna di Costantinopoli), il Bambino della Madonna di Acuto siede sul ginocchio destro, seguendo dunque la variante *dexiokratousa* non rara ma certamente meno diffusa a Roma tra XI e XII secolo; vi partecipano alcune opere affini al trittico del Salvatore del duomo di Tivoli e attinenti agli affreschi della basilica inferiore di San Clemente: l'icona della Vergine col Bambino della chiesa del Santissimo Nome di Maria³¹, il frammento della collezione Magnani Rocca di Parma³² e il dipinto già in Sant'Angelo in Pescheria, del primo ventennio del XII secolo (fig. 7), la cui collocazione originaria resta incerta, rubato poi nel 1988 e tuttora di ignota ubicazione, di ragguardevoli dimensioni (cm 127 x 85), ed eccezionalmente recante la firma dei suoi artisti: Petrus de Belizo e Presbiter Bellushomo³³.

Le similitudini con quest'ultima icona, in particolare, sono davvero stringenti: l'assoluta frontalità della Vergine, il bordo a zig zag del velo dorato intorno al suo viso³⁴, la forma del diadema impreziosito appoggiato sopra, il medaglione rotondo alla base del collo, la placca sulla spalla sinistra, la linea rossa che marca le palpebre sotto le curve scure delle sopracciglia, le punte delle dita della mano sinistra del Bambino impegnate a reggere il libro appoggiato sulle ginocchia, i

suoi piedi nudi che fuoriescono dalla tunichetta, la mano destra della Madre appoggiata sulla gamba del Figlio, i polsini dorati delle maniche sono elementi che, aggiunti alle note cromatiche, laddove si consideri che la *facies* della Vergine di Sant'Angelo è il frutto di diverse ridipinture³⁵, inducono a credere che le due opere discendano da un prototipo comune, però non ancora individuato, oppure che l'icona di Sant'Angelo in Pescheria possa essere addirittura il modello di riferimento per la nostra Madonna di Acuto, ora forse un po' meno ma pur sempre misteriosa.

NOTE

¹ Si ricordino i convegni e i relativi atti: *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria* (Pergola, 24-25 ottobre 1997), a cura di G. FIDANZA, Perugia 1999; *L'arte del legno tra Umbria e Marche dal manierismo al rococò* (Foligno, 2-3 giugno 2000), a cura di C. GALASSI, Perugia 2001; *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana* (Matelica, 20 novembre 1999), a cura di M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, A. IACOBINI, Sant'Angelo in Vado 2002; *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto* (Pergola-Frontone, 9-12 maggio 2002), a cura di G.B. FIDANZA, Perugia 2005. Si ricordino poi le mostre e i relativi cataloghi: *La cultura lignea nelle alte valli del Potenza e dell'Esino: sculture e arredi dal XII al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, Matelica, luglio-novembre 1999, Milano 1999; *I legni di Pergola. Guida alle opere*, catalogo della mostra a cura di B. MONTEVECCHI, Pergola, 27 marzo - 2 aprile 2000, Pergola 2000; *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, catalogo della mostra a cura di P. VENTUROLI, Matera, 1 giugno - 31 ottobre 2004, Torino 2004. Ulteriori pubblicazioni realizzate in quest'ambito sono: *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, a cura di G.M. FACHECHI, B. MONTEVECCHI, Pergola 1997; G.M. FACHECHI, *De lignamine laborato et depicto. Il problema critico della scultura lignea medievale nelle Marche*, Urbino 2001; *Legni marchigiani. Schede e materiali dal XIII al XIX secolo*, a cura di A. IACOBINI, G.M. FACHECHI, Urbino 2001; *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria. Documenti 2*, a cura di G.M. FACHECHI, Pergola 2002.

² 1998-1999, 2000-2001, 2003-2004.

³ *Il Museo di Palazzo Venezia. Catalogo delle sculture*, a cura di A. SANTANGELO, Roma 1954.

⁴ G.M. FACHECHI, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in legno*, Roma 2011.

⁵ I credits relativi al progetto sono consultabili nel sito: <http://museopalazzovenezia.beniculturali.it>

⁶ Sulla genesi della fortuna critica della scultura lignea in generale cfr. E. CASTELNUOVO, *I rozzi pastori delle montagne, in Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, a cura di E. CASTELNUOVO, Trento 1989, pp. 11-22 e, specificatamente per i secoli XVIII-XIX, E. SPALLETTI, *Fortuna critica e collezionismo dell'antica scultura lignea italiana nel Settecento e nell'Ottocento: un avvio di ricerca*, in *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, catalogo della mostra a cura di C. BARACCHINI, Lucca, 16 dicembre 1995 - 30 giugno 1996, Firenze 1995, pp. 9-30; per una storia degli studi sulla scultura lignea del periodo medievale (al quale, in particolare, era interessato Hermanin) si veda invece V. PACE, *Forma e funzione: gli studi sulla scultura lignea da Géza de Francovich a oggi*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G. SAPORI, B. TOSCANO, Milano 2004, pp. 355-359, e G.M. FACHECHI, *Lo studio della scultura lignea medievale: una traccia storiografica e un progetto di ricerca*, in *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, "Atti

del Convegno di Pergola, 9-12 maggio 2002", a cura di G.B. FIDANZA, Perugia 2005, pp. 265-271.

⁷ *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904 - 1974)*, Bologna 2007, pp. 304-316. Hermanin aveva già pubblicato all'inizio degli anni '20 alcuni articoli su "Dedalo" intorno ad alcune opere romane (*Sculture medievali romane*, in "Dedalo", 1, 1920-21, pp. 217-223) e alla celebre *Deposizione di Tivoli*, di cui illustra brevemente i risultati di un primo restauro e suggerisce anche una probabile disposizione originaria dei pezzi (*La Deposizione di Tivoli*, in "Dedalo", 2, 1921, pp. 78-89). Non a caso, ad ospitare questi interventi, è la rivista di Ugo Ojetti che si rivelerà tra le prime sedi scientifiche 'aperte' a un nuovo campo d'indagine come la produzione artistica in legno.

⁸ Sulla storia del Museo di Palazzo Venezia cfr.: L. CASANOVA, *Il Museo del Palazzo Venezia*, Roma 1994; *Guida al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, a cura di M.G. BARBERINI, M.S. SCONCI, Roma 2009; P. NICITA, *Musei e storia dell'arte a Roma: Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo*, Roma 2010.

⁹ E. CARLI, *Scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960, p. 22.

¹⁰ HERMANIN, *Sculture medievali*, cit., p. 217; IDEM, *Il Palazzo di Venezia. Mostre e grandi sale*, Bologna 1925, pp. 29-30; P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino 1927, p. 829; E. LAVAGNINO, *Storia dell'arte medioevale italiana*, Torino 1936, p. 345, fig. 394; G. DE FRANCOVICH, *A Romanesque School of Wood Carvers in Central Italy*, in "The Art Bulletin", XIX, 1937, pp. 30-31; F. HERMANIN, *L'Arte in Roma dal secolo VIII al XIV*, Bologna 1945, pp. 145-150, 230, 364, tav. LXI; *Il Museo di Palazzo Venezia. Catalogo delle sculture*, a cura di A. SANTANGELO, Roma 1954, p. 24, fig. 1; *Mostra di sculture lignee medioevali*, catalogo della mostra a cura di F. DE' MAFFEI, Milano, giugno-luglio 1957, Milano 1957, p. 21, n.4; E. CARLI, *Scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960, p. 29; I. TOESCA, *La Madonna di Santa Maria della Valle a Subiaco*, in "Bollettino d'Arte", XLIX, 1964, pp. 218-219; M.V. BRUGNOLI, *Museo di Palazzo Venezia. Prima metà sec. XIII: Madonna con bambino detta "di Acuto"*, in "Bollettino d'Arte", LII, 1967, p. 250; M.V. BRUGNOLI, in *Mostra di opere d'arte restaurate nel 1967. Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, catalogo della mostra, Roma 1968, Roma 1968, scheda I; M. TICCONI, *La Madonna di Acuto*, in "Terra Nostra", XVII, 11-12, pp. 27-2; M.G. BARBERINI, in *Imago Mariae. Tesori d'arte della civiltà cristiana*, catalogo della mostra a cura di P. Amato, Roma, 20 giugno - 2 ottobre 1988, Milano, pp. 79-80; P. NICITA, in *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra a cura di A. Donati, G. Gentile, Ravenna, 23 marzo - 24 giugno 2001, Milano, p. 206, cat. 1; *Guida al Museo Nazionale...* cit., p. 53, n. 46; FACHECHI, *Museo Nazionale di Palazzo Venezia...* cit., pp. 71-74.

¹¹ Le analisi per l'individuazione della specie legnosa sono state effettuate nel 2009 dall'Istituto per la Valorizzazione del Legno e delle Specie Arboree del Centro Nazionale delle Ricerche di Firenze (IVALSA - CNR); cfr. N. MACCHIONI, S. LAZZERI, L. SOZZI, in FACHECHI, *Museo Nazionale di Palazzo Venezia...* cit., pp. 59-61.

¹² Cfr. *Scultura lignea dipinta. I materiali e le tecniche*, catalogo della mostra a cura di C. BARACCHINI, G. PARMINI, Castelnuovo di Garfagnana, 21 dicembre 1996 - 1 marzo 1997, Firenze 1996.

¹³ L'analisi XRF, effettuata nel 2009 dal Laboratorio Metodologie d'Indagine per la Diagnostica Artistica di Roma (M.I.D.A.), ha altresì evidenziato un piccolo pezzo metallico inserito nel legno all'altezza degli occhi. Cfr. C. FALCUCCI, *Le indagini diagnostiche*, in FACHECHI, *Museo Nazionale di Palazzo Venezia...* cit., pp. 53-58.

¹⁴ N. MACCHIONI, S. LAZZERI, *L'identificazione delle specie legnose e la loro caratterizzazione tecnologica*, in *Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose*, a cura di G. B. FIDANZA, N. MACCHIONI, Roma 2008, pp. 19-31.

¹⁵ B. TOSCANO, G. SAPORI, *La Deposizione lignea: da una mostra a una 'summa'*, in *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, "Atti del convegno 'Attorno ai gruppi lignei della Deposizione' di Milano, 15 - 16 maggio 2003", a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2005, p. 17.

¹⁶ Le analisi sulle policromie (misura con fibre ottiche, ovvero FORS-Vis e indagini stratigrafiche) sono state condotte dal Laboratorio M.I.D.A. di Roma e dall'Istituto per la Conservazione

e la Valorizzazione dei Beni Culturali del Centro Nazionale delle Ricerche di Firenze (ICVBC - CNR); cfr. S. BRACCI, B. SACCHI, *Le analisi scientifiche sulle policromie*, in Fachechi, *Museo Nazionale di Palazzo Venezia...* cit., pp. 63-67.

¹⁷ G.M. FACHECHI, *Varietas delectat: Towards a classification of mixed-media sculpture in the Middle Ages*, in "Peregrinations: Journal of Medieval Art & Architecture", III, 2, 2011, pp. 162-177.

¹⁸ Le misure dell'opera sono: 107 x 45 x 24 cm.

¹⁹ Su questa notissima opera si citano qui solo: H. KURZ, *Der Volto Santo von Lucca. Ikonographie und Funktion des kruzifixus in der gegürteten Tunika im 11. Jahrhundert*, Regensburg 1997 e R. SAVIGNI, *Lucca e il Volto Santo nell'XI e XII secolo*, in *Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo* "Atti del Convegno internazionale, Engelberg, 13-16 settembre 2000", a cura di M. CAMILLO FERRARI, A. MEYE, Lucca 2005, pp. 407-497.

²⁰ F. CERVINI, *Volti santi in Liguria e in Lombardia*, in *Volto santo in Europa...* cit., pp. 41-66.

²¹ A.M. MAETZKE, *Il Volto Santo di Sansepolcro*, *ivi*, cit., pp. 193-207.

²² A.M. MAETZKE, *Il Volto Santo di Sansepolcro*, in *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra a cura di M. ARMANDI, G. CENTRODI, Arezzo, settembre 2002 – febbraio 2003, Arezzo 2002, p. 7.

²³ CERVINI, *Volti santi in Liguria...* cit., pp. 49 e seg., figg. 8-10.

²⁴ I. H. FORSYTH, *Magi and Majesty: a study of Romanesque sculpture and liturgical drama*, in "The Art Bulletin", L, 1968, pp. 215-222.

²⁵ Come scrive F. HERMANIN, *L'arte in Roma...* cit., p. 147, intendendo però un tabernacolo.

²⁶ M. BACCI, *Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni*, in *Scultura lignea...* cit., p. 34.

²⁷ Si veda a proposito l'interessante articolo di B. BRENK, *Narrazione o l'arte di raccontare*, in *Storia delle arti in Toscana, 2, Il Trecento*, a cura di M. SEIDEL, Firenze 2004, pp. 197-225.

²⁸ Per i riferimenti bibliografici precisi si veda la nota 10.

²⁹ H. BELTING, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, trad. it., *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2004, in part. pp. 361-379.

³⁰ M. COLLARETA, *Riflessioni sulla scultura dipinta nelle fonti letterarie*, in *Scultura lignea...* cit., p. 1.

³¹ Cfr. S. ROMANO, *La pittura medievale a Roma. Riforma e tradizione 1050-1198*, Milano 2006, pp. 262-264, cat. 42.

³² *Ivi*, pp. 265-266, cat. 43.

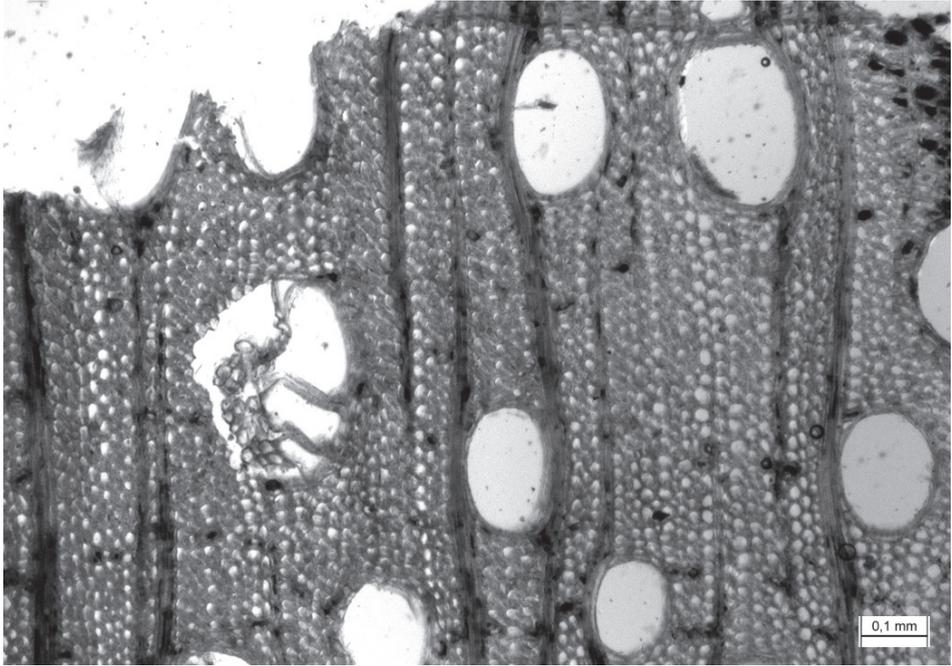
³³ *Ivi*, pp. 258-261, cat. 41.

³⁴ La doratura del velo non è oggi più visibile ma fu notata da Hermanin (*L'Arte in Roma...* cit., p. 146).

³⁵ La Vergine, ad esempio, era vestita di rosso e di blu. Cfr. ROMANO, *La pittura medievale...* cit.



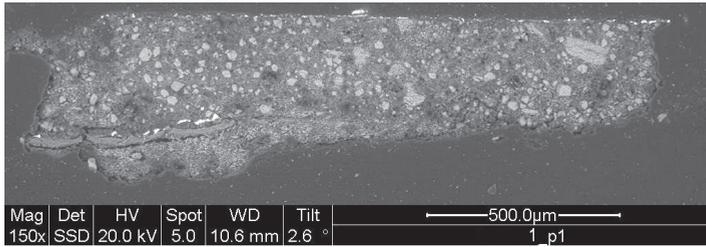
1. Ambito romano, *Madonna di Acuto*, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia



2. Sezione trasversale di legno di *Juglans regia*

3. Radiografia della *Madonna di Acuto*

4-5. Ambito romano, *Madonna di Acuto*, veduta posteriore laterale, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia



6. Immagine SEM-BS della sezione lucida del campione 1_pl (doratura) prelevato dalla *Madonna di Acuto*

7. Ambito romano, Icona mariana, già Roma, chiesa di Sant'Angelo in Pescheria, ubicazione ignota