

CLARIO DI FABIO

SCULTURA LIGNEA MEDIEVALE A GENOVA
E IN AREA GENOVESE

Appunti per un bilancio e nuove riflessioni

Redigere una rassegna degli studi critici sulla scultura in legno in area genovese fra XII e XIV secolo limitata a quanto prodotto fra il secondo dopoguerra e il 1987 sarebbe compito agevole. Di un argomento del genere, infatti, fino a quella data, ci si era occupati ben poco, a tal punto che il patrimonio scultoreo medievale figurava, in termini di mere presenze più o meno individuali, piuttosto nelle pubblicazioni a carattere locale, o parrocchiale (quando non addirittura sulle immagini votive), che non in sedi scientifiche. Dal 1987 ad oggi, invece, le cose stanno altrimenti, visto che un'intensa e pluriennale attività di tutela, di restauro, curata dalla Soprintendenza, e di studio, da parte di alcuni specialisti, ha rivelato (soprattutto nella parte occidentale di una regione che, diversamente da altre, già nel Medioevo aveva un'estensione territoriale paragonabile all'attuale, andava cioè da Monaco a Capo Corvo) un patrimonio ancora ricco. Cospicuo soprattutto a partire dal Quattrocento, com'è normale, ma significativo, seppur eterogeneo in massima parte, con diverse presenze notevoli anche più antiche. Così, la mia incombenza s'è fatta più scomoda, per quanto mi sia limitato ad affrontare solo i documenti del XII-XIV secolo e abbia per giunta operato una selezione spietata anche in chiave tematica.

* Per l'invito a partecipare a questo convegno e l'amichevole accoglienza, ringrazio Alessandro Tomei e Gaetano Curzi; un grazie speciale a Costantino Gilardi, dei Padri Domenicani di Santa Maria di Castello di Genova, per l'aiuto, come sempre prontissimo e generoso, e a Piero Donati, con cui ho discusso alcuni dei problemi qui esaminati.

CLARIO DI FABIO

Appunti per una storia degli studi

I primi due contributi notevoli sono di Pasquale Rotondi e hanno la stessa data, il 1952: vedono la luce - è significativo - solo due anni dopo la mostra napoletana con cui Ferdinando Bologna e Raffaello Causa riavviarono studi specialistici a coronare e segnalare, dopo la guerra, la rilanciata attività di tutela e restauro¹.

Sono pubblicazioni che hanno la medesima radice e che sono evidente conseguenza diretta l'una dell'altra. Si riferiscono a due mostre, quella genovese, dedicata alla *Madonna nell'arte in Liguria. Dipinti e le sculture dal sec. XIII al XVII*, e quella savonese, sull'*Antica arte lignea in Liguria*². Nel catalogo della prima, nessun pezzo che oggi si direbbe anteriore al XV secolo era rubricato come tale. I più antichi schedati erano tre. Illustrata solo la coppia di statue - una *Madonna* e un *San Giovanni* - della chiesa di Santa Maria della Cella a Sampierdarena, riferite a un artefice della seconda metà del Quattrocento, nordico, forse tedesco, influenzato dalla cultura borgognona³; ricordata era anche una *Madonna col Bambino* dell'Oratorio dei Bianchi di Rapallo, assegnata a un seguace di Nino Pisano, tanto attardato da essere creduto attivo nel primo XV secolo⁴.

Nel 1955, Hugh Honour si occupò del *Volto Santo* del monastero di Santa Croce e San Nicodemo del Corvo, presso Bocca di Magra. Il nome dello studioso e la sede in cui pubblicava, "The Connoisseur", conferirono subito a quest'opera - a differenza di quasi tutte le altre che si sono citate o si citeranno - una buona notorietà, inserendola nel circuito internazionale degli studi⁵, anche se in prevalenza dal punto di vista iconografico e storico⁶.

¹ *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli 1950), a cura di F. Bologna, R. Causa, Napoli, Stabilimento Tipografico Montanino, 1950.

² *La Madonna nell'arte in Liguria. Dipinti e sculture dal sec. XIII al XVIII*, catalogo della mostra (Genova 1952), a cura di P. Rotondi, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1952; *Antica arte lignea in Liguria*, catalogo della mostra (Savona 1952), a cura di P. Rotondi, Savona, Casa Editrice Liguria, 1952.

³ *La Madonna* cit., scheda, nn. 25-26, p. 22 (h. cm 147 e 146), tavv. 20-21. In realtà, vi è schedata e illustrata anche una *Vergine in trono* di collezione privata, attribuita a Silvestro dell'Aquila, il cui legame col territorio regionale, però, non fu indicato, né ipotizzato (scheda n. 35, ivi, p. 25, tav. 26).

⁴ *Ibidem*, scheda n. 15, p. 19 (h. cm 94). Per mancanza di spazio, si rinvia a un successivo contributo un punto di vista argomentato su quest'opera.

⁵ H. HONOUR, *An Unpublished Romanesque Crucifix*, in «The Connoisseur», a. CXXXI, 1955, 549, pp. 151-154.

⁶ A. PERTUSI, F. PERTUSI PUCCI, *Il Crocifisso ligneo del Monastero di S. Croce e S. Nicodemo di Bocca di Magra*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, a. II, 1978, pp. 31-51 (poi sviluppato in F. PERTUSI PUCCI, *I crocifissi lignei in abito regale e sacerdotale. Ipotesi sulla ori-*

Nel frattempo, a Genova, era stato acquistato (1953) per la Galleria di Palazzo Bianco (fig. 1) per volontà di Caterina Marcenaro presso un noto antiquario locale un bel *Crocifisso triumphans*, apoditticamente assegnato a «Scuola francese del sec. XI/XII»⁷; solo nel 1975, dopo il restauro, fu oggetto di una mostra didattica e di una pubblicazione curata da Ida Maria Botto, che lo accredittò invece a un «Ignoto scultore romanico - secc. XII/XIII» (con preferenza per la cronologia seriore) e «all'ambito della scultura romanica toscana, più precisamente alla corrente di cultura lucchese». Nessun cenno sulla sua provenienza⁸. L'iniziativa poteva vantare aspetti innovativi, per l'epoca - una precisa e documentata relazione tecnica di Andrea Fedeli occupa la maggior parte dell'opuscolo -, ma il fatto che il suo titolo (*Mostra didattica di un restauro*), quanto mai anodino, non lasciasse nemmeno sospettare a che genere di manufatto fosse dedicata, non procurò a quest'opera alcuna risonanza critica. L'unica voce entrata brevemente nel merito rimase a lungo quella di chi scrive, confinata però nella nota di un volumetto del 1984, che, consacrato alla *Scultura romanica a Genova*, lo poteva ricordare solo in margine (come della seconda metà del XII secolo, in rapporto con cose d'area germanica), per la mancanza di certezze sulla provenienza⁹.

Dopo il restauro, fu pubblicato nel 1982 da Anna De Floriani il *Crocifisso* di Santa Maria di Nazareth a Sestri Levante, proveniente dalla romanica San Nicolò dell'Isola, con una cronologia al XIII secolo¹⁰. Fu questo, probabilmente, il primo vero e proprio contributo monografico su un'opera lignea medievale ligure che manifestasse un reale impegno di esegesi storico-critica. Ma non ebbe quasi discendenza, almeno non nel breve periodo.

gine e diffusione di un culto, in *Santa croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, a cura di G. Rossetti, Pisa, Gisem, 2002, pp. 253-262.

⁷ *Catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Bianco*, Genova, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1953, p. 5.

⁸ *Mostra didattica di un restauro*, catalogo della mostra (Genova 1975), a cura di I. M. Botto, Genova, Comune di Genova, 1975, (con relazioni tecniche di Andrea Fedeli, pp. 11-55). La studiosa riprese, in sostanza, i medesimi punti di vista in ID., *Proposta di una lettura storico-critica del Museo di Sant'Agostino con schede delle opere esposte e notizie dei monumenti di provenienza*, in *Museo di Sant'Agostino*, a cura di I. M. Botto, Genova, Comune di Genova, 1984, p. 73.

⁹ C. DI FABIO, *Scultura romanica a Genova*, Genova, Comune di Genova, 1984, p. 184, nota 8.

¹⁰ A. DE FLORIANI, *Il Crocifisso ligneo di S. Maria di Nazareth a Sestri Levante*, in «Quaderni del Centro Studi Lunensi», 1981-1982, 6-7, pp. 63-76. Cfr., in seguito, sull'opera: P. DONATI, *Per un atlante dell'antica scultura lignea in Liguria*, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova 2004), a cura di F. Boggero, P. Donati, Milano, Skira, 2004, pp. 25-45: 26; F. CERVINI, *Immagini mariane, 1200-1400*, ivi, pp. 47-53: 50, 53, nota 16; non ho potuto consultare P. SMERALDI, *Il Santo Cristo di Sestri Levante*, Milano, Lampi di stampa, 2006. Il contributo più recente è: L. MOR, scheda in *Scultura lignea dal Medioevo al Rinascimento. Aggiunte al catalogo di antichi maestri e nuove proposte*, a cura di V. Natale, Biella, Flavio Pozzallo Antiquario, pp. 18-25.

CLARIO DI FABIO

Nel 1982, nella mostra dedicata alle confraternite liguri, i manufatti in legno erano ovviamente numerosi, ma di medievale vi figurava una sola statua: era sempre la solita, però, quella di Rapallo, già nota da trent'anni, alla cui comprensione storica non si recò allora alcun apporto innovativo¹¹.

Nel frattempo, come un filo rosso, le guide regionali del Touring Club Italiano, nelle loro diverse edizioni, pur meritoriamente segnalando le presenze figurative lignee visibili al pubblico sul territorio, non contribuivano certo a far chiarezza, qualificando questi manufatti di aggettivi - «bizantino», «bizantineggiante», «di tipo bizantino», «antichissimo», «romanico» - impiegati senza criterio, con disinvolta intercambiabilità.

Un lustro più tardi, nell'87, vide la luce il primo volume della *Scultura a Genova e in Liguria*, un'opera che fece registrare un sensibile progresso negli studi sulla scultura in area regionale fra antichità e Novecento. Non così nel campo e per il periodo in esame: in un breve paragrafo, curato da chi scrive, sotto forma di *Appunti per un primo censimento*, accanto alla petizione di principio sulla necessità di un *corpus* topografico per far giustizia della babele tassonomica e dell'afasia storico-critica passate, v'era spazio solo per qualche fulminea segnalazione: il già citato *Crocifisso* policromo di Palazzo Bianco (trasferito, nel frattempo, nel neonato Museo di Sant'Agostino); quello di Santa Maria di Castello, datato ante 1282 - quando un documento ricorda la veste argentea *pro festis principalibus* di cui era dotato un crocifisso lì venerato - e sottratto un po' alla generica dimensione "mitica" cui lo innalzava, o relegava, la miracolistica tradizione devota; quello di Sestri Levante, già menzionato, per cui - ignorando lo studio della De Florian - si proponeva una cronologia duecentesca, che oggi sembra opportuno ritardare al primo Trecento; il *Volto Santo* di Bocca di Magra, posto verso il 1176 e ritenuto, con Honour, d'area ispanica¹²; citato era anche l'esemplare di San Paragorio di Noli, già ricordato da Toesca nel '27, rivelatosi, purtroppo, col restauro, nulla più che un «venerabile pupazzo in legno e cartapesta» ottocentesco, che solo alludeva all'iconografia dell'originale, divorato dagli insetti xilofagi¹³; si

¹¹ *La Liguria delle casacce. Devozione, arte e storia delle confraternite liguri*, catalogo della mostra (Genova 1982), a cura di F. Franchini Guelfi, II, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1982; sull'opera: F. FRANCHINI GUELF, scheda n. 19, ivi, pp. 34-35, fig. 79 p. 253.

¹² C. DI FABIO, *Geografia e forme della scultura in Liguria*, in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova, Pagano, 1987, pp. 87-129: 113; per un esame più approfondito: C. DI FABIO, scheda n. 1, in *La Sacra Selva* cit., pp. 106-109.

¹³ Cfr. P. TOESCA, *Il Medioevo*, II, Torino, UTET, 1927, p. 904, nota 60; F. SIMONETTI, *Il Crocifisso di S. Paragorio di Noli: note di restauro*, in «Rivista di Studi Liguri», n. LI, 1985, 1-3, Atti del convegno *I Liguri dall'Arno all'Ebro*, IV, (Albenga 1982), pp. 82-85; R. COLLU, scheda n. 42, *Crocifisso, detto "Volto Santo"*, in *L'antica diocesi di Noli. Aspetti storici e artistici*, Genova, Sagep, 1986, pp. 45-46; F.

ribadiva, infine, la cronologia tardo-duecentesca (appena asserita nella produzione guidistica) della *Madonna col Bambino* in trono di Santa Maria della Castagna¹⁴, esempio di una tipologia di manufatti di cui nessun esemplare del XII secolo ritenevo sopravvissuto in area regionale¹⁵. Costatazione, purtroppo, non ancora smentita.

Nel medesimo volume, il capitolo sul Trecento, curato da Ida Maria Botto, menzionava addirittura un'opera sola, il *Crocifisso doloroso* (anch'esso dal 1984 al Museo di Sant'Agostino) proveniente dall'altare che la Compagnia dei Caravana dal 1340 aveva nella chiesa di Nostra Signora del Carmine, da lei ritenuto dei primi decenni del XIV secolo e di mano d'uno scultore della «corrente renano-vestfalica»¹⁶. È tra le rarissime statue lignee del Medioevo genovese ad aver suscitato attenzione: nel 1939 era stato presentato da Orlando Grosso alla mostra de *Le Casacce e la scultura lignea sacra genovese del Seicento e del Settecento*¹⁷ e, comunque, la si poteva agevolmente riallacciare a un filone dissodato da importanti contributi critici, a cominciare da quello, poderoso, offerto già nel 1938 da Géza De Francovich, seguito nei decenni successivi da alcuni studiosi tedeschi¹⁸.

Non servì a ricomporre - né poteva - un panorama tanto frammentario la pubblicazione, nel 1994, ancora da parte di Ida Maria Botto, del catalogo delle sculture lignee e dei dipinti su tavola del Museo di Sant'Agostino, piuttosto stravagante nei criteri, visto che i due tipi di manufatti erano mescolati e disposti in sequenza cronologica, ma senza distinguere tra quelli di origi-

SIMONETTI, *Volto Santo*, in *San Paragorio di Noli. Scavi e restauri*, a cura di A. Frondoni, Genova, Tormenta, 1988, pp. 173-175 (con bibliografia ulteriore); C. DI FABIO, *Geografia* cit., p. 115; C. DI FABIO, scheda n. 1, in *La Sacra Selva* cit., p. 109 anche per la citazione.

¹⁴ E. PARMA ARMANI, *Chiesa di Santa Maria della Castagna (Guide di Genova, 83)*, Genova, Sagep, 1979, p. 13 (quattrocentesca); G. ROMANO, *La pittura in Italia. Le origini*, Milano, Electa, 1985, n. ed. 1986, p. 9 (duecentesca).

¹⁵ C. DI FABIO, *Geografia* cit., p. 115; da ultimo cfr. F. CERVINI, *op. cit.*, p. 50, che la inserisce entro un quadro convincente di riferimenti.

¹⁶ I. M. BOTTO, *Una ricostruzione ipotetica: il Trecento*, in *La Scultura a Genova* cit., pp. 179-213: 202, 212-213.

¹⁷ *Le Casacce e la scultura lignea sacra genovese del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra (Genova 1939), a cura di O. Grosso, Genova, Goffi, 1939.

¹⁸ G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», a. II, 1938, pp. 143-261; F. MÜHLBERG, *Crucifixus dolorosus. Über der Bedeutung und Herkunft des gothischen Galbelkruzifixes*, in «Wallraf-Richartz Jahrbuch», a. XXII, 1960, pp. 69-86; M. LISNER, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München, Bruckmann, 1970; M. VON ALEMANN-SCHWARTZ, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Bonn, Ph. D. Dissertation an der Universität Bonn, 1976; *Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters. Die gothischen Kruzifixe Dolorosi*, a cura di U. Bergmann, München, Siegl, 2001.

CLARIO DI FABIO

ne genovese o ligure e quelli di provenienza ignota, acquisiti sul mercato antiquario¹⁹. Qui, ai due crocifissi appena citati - il *Triumphans* e quello "dei Caravana"²⁰ - si aggiungevano una *Madonna col Bambino* assisa, proposta come di «Artista umbro francesizzante (?)» dei primi decenni del XIV secolo, un *Crocifisso* mutilo delle braccia, riferito al medesimo ambito ma datato nel «primo trentennio del secolo XIV», e un frammentario *Cristo deposto*, accreditato ad «Artista della Spagna del Nord (?) fine secolo XIV-inizi secolo XV»²¹. Di nessuno dei tre, però, era dato accertare la provenienza.

Presenze anche interessanti, ma ognuna in sé isolata; inservibili, per la maggior parte, a consentire la valutazione storica del patrimonio ligure, in quanto ad esso non pertinenti. Restava in gioco un mazzetto di opere, enumerabili sulle dita d'una mano sola. Non emergeva, insomma, l'essenziale: l'esistenza di un "tessuto" vero e proprio, più o meno spesso, più o meno articolato.

Avere identificato, raccolto, schedato, restaurato e valorizzato anche in forma espositiva, i documenti figurativi di questo tessuto è stato il merito storico della mostra che, per cura di Franco Boggero e Piero Donati, è stata allestita nel 2004, con proprietà ed emozionante rigore, dallo studio Tortelli & Frassoni di Brescia nella duecentesca chiesa di Sant'Agostino, annessa al museo omonimo²². È stata l'occasione per diverse messe a punto critiche di contesto e di dettaglio, approdo d'un percorso più che decennale d'indagine territoriale sistematica, e ciò ha consentito per la prima volta una valutazione in prospettiva storica dei manufatti reperiti e recuperati.

Edito dopo questa data (per quanto elaborato alcuni anni prima), si segnala specialmente il contributo di Fulvio Cervini sui *Volti Santi in Liguria e in Lombardia*²³, che si può solo citare per evitare digressioni.

¹⁹ Museo di Sant'Agostino. *Sculture lignee e dipinti su tavola*, a cura di I. M. Botto, Bologna, Nuova Alfa, 1994.

²⁰ I. M. BOTTO, *Per una lettura delle opere lignee del Museo di Sant'Agostino*, ivi, pp. 8-14, 19; EAD., schede nn. 1, 5, ivi, pp. 41, 45.

²¹ ID., schede nn. 3, 4, 7, ivi, pp. 43, 44, 47.

²² *La Sacra Selva* cit.

²³ F. CERVINI, *Volti Santi in Liguria e in Lombardia*, in *Der Volto Santo in Europa. Kult und Bilder des Kruzifixes im Mittelalter*, Atti del convegno (Engelberg 2000), a cura di M. C. Ferrari, A. Meyer, Lucca, Istituto Storico Lucchese, 2005, pp. 41-66. In tema anche C. DI FABIO, scheda n. 1, in *La Sacra Selva* cit., pp. 106-109.

Una potatura definitiva

Il documento di statuaria lignea (fig. 1) più antico fra quelli oggi conser-

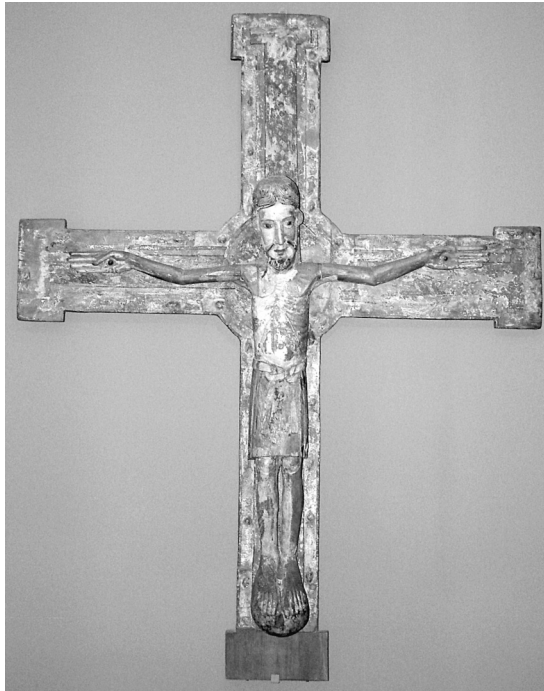


Fig. 1: Genova, Museo di Sant'Agostino, scultore "comasco", metà XII secolo, Crocifisso .

vati in Liguria, il *Crocifisso* romanico del Museo di Sant'Agostino - ironia della storia (dell'arte) - non è affatto ligure²⁴. Lo si deve escludere in via definitiva. Finora, l'unico argomento a favore dell'espunzione era che fosse stato comprato sul mercato; il che non escludeva *ipso facto* che provenisse da una chiesa ligure, poiché l'antiquario che lo possedeva fino al 1953 era appunto genovese²⁵. Una pallida possibilità, quindi, restava. A rendere la situazione ancora più incerta, due intoppi: non vi era (e non vi è) possibilità alcuna di confronto sul territorio, ma con numeri così limitati, ipotizzare cosa vi fosse, o escludere a priori che qualcosa non vi fosse (anche qualcosa di tanto diverso da ciò che oggi vi è), sarebbe comunque errato, sul piano

del metodo; nessuno tra i confronti che avevo finora proposti per coonestarne l'assegnazione al XII secolo, poi, soddisfaceva sotto ogni aspetto²⁶, per

²⁴ Legno di pioppo policromato, cm 110 x 105,5 x 16 (Cristo); cm 166,5 x 131,5 x 5 (croce); inv. PB 1570; acquisto, 1953.

²⁵ Si tratta di Costantino Nigro (1894-1967). Sulla sua figura, cfr. P. BOCCARDO, *Costantino Nigro, antiquario e mecenate, e i suoi rapporti con Roberto Longhi, Caterina Marcenaro e Angelo Costa*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa*, a cura di A. Orlando, Torino, Allemandi, 2001, pp. 80-91; su questi acquisti, voluti da Caterina Marcenaro, cfr. poi C. DI FABIO, *Una protagonista della scena culturale genovese fra 1950 e 1970: Caterina Marcenaro fra casa e musei*, ivi, pp. 92-106.

²⁶ La datazione al 1150 circa è stata proposta da chi scrive (C. DI FABIO, *Scultura* cit., p. 189, nota 8; ID., *Geografia* cit., p. 113) con confronti di area germanica e alpina. Per una precisazione cronologica, si veda qui oltre, nel testo.

CLARIO DI FABIO



Fig. 2: Gravedona, Santa Maria del Tiglio, scultore "comasco", metà XII secolo, Crocifisso.

opere lignee - la cui datazione al secondo quarto del XII secolo appare assai convincente. Si dichiarano prodotte, non certo da un'unica mano, ma da intagliatori che, operanti in un'area geografica ristretta, appartenevano comunque a botteghe tra loro collegate, o che avevano identiche ascendenze formative; sono il *Crocifisso* di Santa Maria del Tiglio a Gravedona²⁸ (fig. 2)

²⁷ In *Mostra didattica* cit., p. 8, Ida Maria Botto menzionava quest'opera di oreficeria, ma per dichiarare i legami col Crocifisso in esame solo esteriori «in quanto lo spirito che informa queste due opere è sostanzialmente diverso».

²⁸ Anche per la bibliografia specifica, cfr. *La croce lignea di Gravedona. Storia e restauro del Crocifisso romanico di Santa Maria del Tiglio*, a cura di D. Pescarmona, Milano, Edlin, 2002; e, in particolare, D. PESCARMONA, *Il Crocifisso*, ivi, pp. 19-26, e F. TASSO, *Sulle orme del Crocifisso*, ivi, pp. 45-49, i quali insistono - correttamente, a mio modo di vedere - sui nessi che vincolano l'opera lariana (e quella valtellinese) alla cultura tardo-ottoniana tedesca, con la produzione dei crocifissi bronzei di grandi e piccole dimensioni; assai diffusi, questi ultimi, proprio in area comasca (cfr., tra l'altro, O. ZASTROW, S. DE MEIS, *Oreficeria in Lombardia dal VI al XIII secolo. Croci e crocifissi*, Como, Cairoli, 1975; O. ZASTROW, *Capolavori di oreficeria sacra nel Comasco*, Como, Cairoli, 1984; G. A. VERGANI, schede nn. 105-107, in *Milano e la Lombardia nell'età comunale. Secoli XI-XIII*, catalogo della mostra (Milano

SCULTURA LIGNEA MEDIEVALE A GENOVA E IN AREA GENOVESE



Fig. 3: Sondalo, San Francesco (già Sondalo, Sant'Agnese), scultore "comasco", metà XII secolo, Crocifisso tunicato.

e quello, tunicato, già nella chiesa di Sant'Agnese (oggi in San Francesco) a Sondalo²⁹ (fig. 3). Due parcelle dell'antica diocesi di Como: la prima sulla sponda nord-occidentale del lago, la seconda in Valtellina, situate lungo un significativo asse di percorrenza nord-sud. Letti in sequenza, i due manufatti "comaschi" e quello "genovese", aldilà della familiarità, denunciano altrettanti stadi qualitativi nella concezione generale e nelle proporzioni, nell'impostazione del corpo, nella maggiore o minore rigidità e consistenza plastica delle forme, nell'accuratezza dell'intaglio. Quello di Sondalo³⁰ e quello di Genova - concepiti in base a un modulo quadrato in pratica identico, nel rapporto fra altezza della figura e larghezza delle braccia - sono fra loro più direttamente connessi, per la caratteristica bordura della croce e per la forma delle mani, dei piedi, delle orecchie, del nodo della cintola, del suppedaneo. Il secondo ha forme più aggraziate e modulate rispetto al primo, ma anche per effetto dello spessore della preparazione che rivestiva tutte le superficie

1993), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1993, pp. 313-316; Tasso 2002). Che è poi il filone culturale in cui, del tutto indipendentemente e in tempi assai precedenti, chi scrive aveva ritenuto plausibile inserire il pezzo genovese.

²⁹ *Mostra del restauro di opere artistiche valtellinesi*, catalogo della mostra (Sondrio 1976), Sondrio, Edizioni del Museo valtellinese di storia ed Arte, 1976; P. VENTUROLI, scheda, ivi, pp. 9-11; E. GRITTI, scheda di restauro, ivi, pp. 11-12; G. A. VERGANI, scheda n. 110, in *Milano e la Lombardia* cit., pp. 318-319; M. ARMANDI, «*Regnavit a ligno Deus*»: il Crocifisso tunicato di proporzioni monumentali, in *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, a cura di A. M. Maetzke, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1994, pp. 124-135; O. ZASTROW, *Il Crocifisso altomedievale di Sondalo: la innovativa attribuzione culturale e una scoperta straordinaria*, in «*Bollettino Storico Alta Valtellina*», 2004, 7, pp. 1-11.

³⁰ Legno di larice (croce, cm. 138 x 127) e di ontano (crocifisso) policromi; nella chiesa di Sant'Agnese è stato reperito anche un braccio coperto in parte da una manica di veste, in legno dipinto e policromo, in tutto simile a quelli del Crocifisso in esame, ma di minori dimensioni, che hanno fatto ipotizzare (cfr. O. ZASTROW, *Il crocifisso* cit., p. 17) l'esistenza di una sorta di Calvario, con la croce di Cristo affiancata da quelle, più piccole, dei due ladroni.

CLARIO DI FABIO

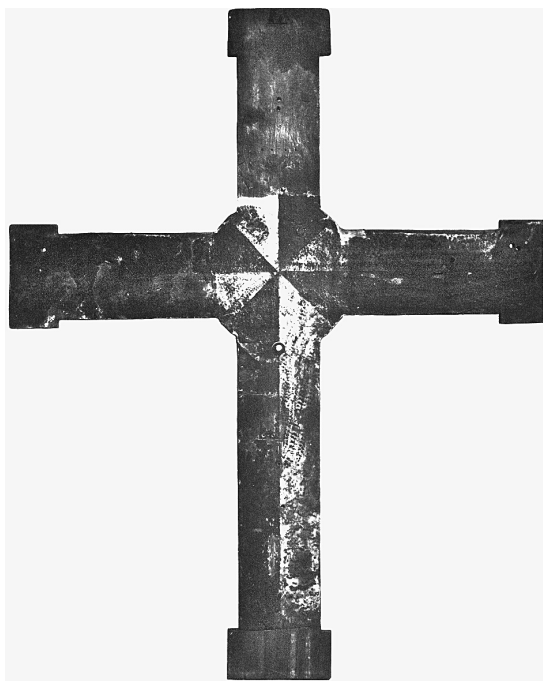


Fig. 4: Genova, Museo di Sant'Agostino, scultore "comasco", metà XII secolo, Crocifisso, retro.

lignee, interamente policrome. Dell'antica, vivace coloritura conserva, infatti, larghe tracce: rosa per gli incarnati, nero per la barba, le pupille e il perizoma; giallo-crema, rosso e verde per la croce, il cui bordo esterno è costellato a intervalli regolari di finte gemme in pastiglia collegate da un motivo geometrico a rilievo e il cui retro è completamente dipinto, fino a presentare, all'incrocio dei bracci un elemento decorativo singolare, un tondo a spicchi bianco-grigi e rossi alternati (fig. 4). Segno - s'è già ipotizzato³¹ - che, nella situazione originaria, la croce doveva risultare visibile da ambo i lati e che la sua funzione era quella di

sovrastare l'architrave di una chiusura presbiteriale.

Riscontri che mi paiono sufficienti a consigliare di potare questo ramo dal già non troppo fronzuto albero della "Sacra selva" ligure e di metterlo da parte per passare all'esame di alcune opere che, invece, ne fanno parte.

Una prima riflessione

Come probabilmente non si dovrebbe fare, si partirà dalle conclusioni, o, meglio, da qualche riflessione di ordine generale, riferendosi agli unici contributi critici utili a questo scopo³². La prima impressione che si ricava è che - del XII, XIII e XIV secolo - ciò che è davvero ligure in senso stretto ancora ci sfugga. Conosciamo, cioè, meglio le testimonianze che - per effetto di circostanze storiche e di un ruolo consolidato di territorio di confine fra

³¹ I. M. BOTTO, scheda n. 1, in *Museo di Sant'Agostino* cit., p. 41, che però non collega a questo il dato di fatto della decorazione postica.

³² P. DONATI, *Per un atlante* cit.; F. CERVINI, *Immagini mariane* cit.

Europa, Italia e Mediterraneo - si possono leggere come frutto di importazione o di presenza di artefici stranieri (o della volontà di riprendere modelli allogeni), piuttosto che quanto a Genova e in Liguria davvero si produceva. Così fino al XIV secolo. Dopo, le cose migliorano sensibilmente: col XV secolo un tessuto emerge, con caratteri distinguibili, con un suo retroterra sociale e perfino con uno spessore quantitativo e un'articolazione di "varianti" sui temi iconografici suscettibili di una "cuvieriana", ma ben storicizzata, disamina tassonomica³³.

Si è detto altrove che il carattere più profondo e durevole della cultura artistica del Medioevo in area genovese (un Medioevo protratto, fino a comprendere tutto il Quattrocento) risiede nella sua strutturale identità relazionale³⁴. Ciò nonostante, non è credibile che, nel campo della scultura in legno, tutto ciò che caratterizzava il territorio potesse limitarsi a questo; il problema è, tuttavia, che le scarse opere del XIII-XIV secolo (perché di più antiche, come s'è detto, finora non ne sono riaffiorate) che non c'è ragione per non ritenere di produzione locale hanno una connotazione formale piuttosto debole, incerta: tanto poco "personale" (se posso esprimermi così; se no, si potrebbe dire: tanto poco "territoriale") che, se le reperissimo altrove, sarebbe difficile ricondurle proprio all'area genovese. Per dirla in altro modo: non si riesce, leggendo i documenti primari - le sculture - a dire cosa davvero sia di produzione locale e, di essa, quali fossero il carattere e le linee di tendenza. A capirlo, i documenti secondari - quelli d'archivio - non aiutano troppo, registrando - le rare volte in cui sono disponibili - più gli arrivi e gli acquisti di opere giunte da fuori che la *routine* produttiva delle botteghe. Cioè, più le eccezioni che la regola. Almeno a quanto si conosce finora. Ma si deve dire che, dopo il lavoro monumentale di Federico Alizeri, nessuno ha più esaminato con sistema la documentazione notarile dei secoli XIII e XIV, edita solo in minima parte, e forse giacciono sommersi in archivio molti capitoli di una storia potenziale che attende di trasformarsi in atto.

In assenza di un quadro, perciò, sarà giocoforza proporre alcuni esempi che illuminano qualche problema di fondo.

³³ Il rimando è ancora ai contributi in *La Sacra Selva* cit. (in particolare a M. BARTOLETTI, F. BOGGERO, F. CERVINI, *La selva dei Cristi feriti. Crocifissi quattrocenteschi nel Ponente*, ivi, pp. 55-93).

³⁴ C. DI FABIO, *Mercato suntuario e committenza artistica tra Genova, Lombardia, Francia, Borgogna e Inghilterra nell'autunno del Medioevo. "Spie" e tipologie*, in *Entre l'Empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques dans la région alpine (Moyen Age - Renaissance)*, Actes du colloque (Lausanne-Genève 2002), 3e Cycle Romand des Lettres, a cura di M. Natale e S. Romano, Roma, Viella, 2007, pp. 11-40.

CLARIO DI FABIO

Crocifissi, più o meno *dolorosi*. Import-export e produzione locale

Nella chiesa di San Domenico prende sede nel 1308 una *Societas disciplinantium*, che si raccoglieva in precedenza “*ob reverentiam dominicae passionis, in quadam domo seu oratorio constructo extra muros civitatis Januae in contrada Aquaçole*” e della quale proprio allora si elaborano gli statuti. In quell’oratorio si conservava un *Crocifisso* di legno



Fig. 5: Genova, San Francesco di Castelletto, ex-chiostro, bottega campionesa del “Maestro di Giano”, 1310-20, lunetta con Crocifisso doloroso.

che sarebbe stato trasferito a Genova da Sarzana nel 1262, pur rimanendo di proprietà della diocesi di Luni, un cui vescovo, secondo la tradizione, l’avrebbe scolpito in un passato non si sa quanto lontano³⁵. Trasferito ai primi del XIX secolo, dopo la demolizione dell’edificio che lo accoglieva, nella non lontana chiesa di Santo Stefano, vi si trovava ancora nel 1884³⁶. Forse,

proprio a quest’immagine allude il *Crocifisso* affisso a una croce a tronchi nodosi (o “*gemmata*”) scolpito in marmo (fig. 5) in un’inedita lunetta databile entro il secondo decennio del Trecento, proveniente appunto dal complesso di San Domenico e reimpiegata nel XIX secolo, dopo la distruzione di quest’ultimo, in un settore superstite del chiostro di San Francesco di Castelletto.

Una vicenda con aspetti singolari - e perfino esemplare, sotto taluni punti di vista - che qui non è possibile sottoporre a un vaglio puntuale, ma che

³⁵ Per le fonti cfr. D. CAMBIASO, *Casacce e confraternite medioevali in Genova e Liguria*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», a. LXXI, 1948, pp. 81-110.

³⁶ G. B. PEDEMONTE, *Breve monografia della Chiesa di S. Stefano in Genova e Storia dell’Immagine di N.S. della Guardia in essa conservata*, Genova, Tipografia Arcivescovile, 1884, p. 34, precisa che era stato collocato in «Un’apposita nicchia in fondo della chiesa a mano sinistra entrando»; un primo sondaggio sulle guide cittadine ottocentesche non ha per ora dato risultati; cfr. G. ODICINI, *L’Abbazia di Santo Stefano. 1000 anni dalla ricostruzione a oggi*, Genova, Pagano, 1974, pp. 83-84, che ne constata la dispersione.

SCULTURA LIGNEA MEDIEVALE A GENOVA E IN AREA GENOVESE

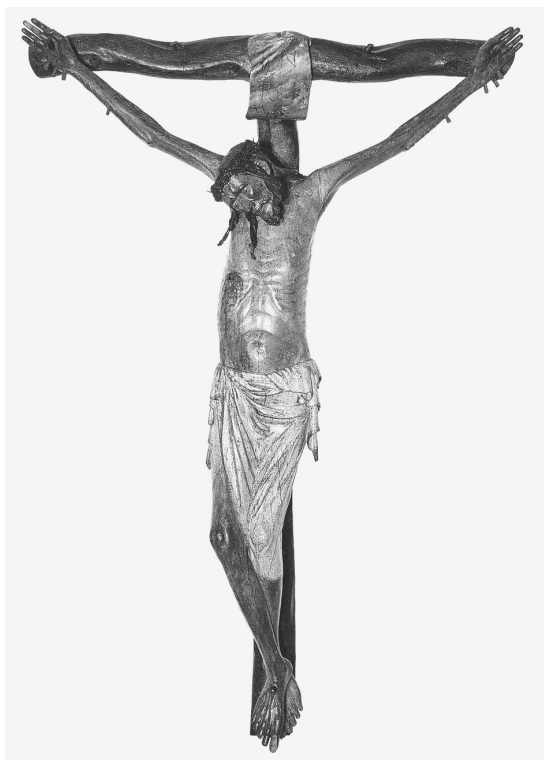


Fig. 6: Genova, chiesa della Maddalena, scultore tedesco, 1310-15, Crocifisso doloroso.

testimonia la precoce connessione fra il divulgarsi del fenomeno dei Disciplinanti, e, più in generale delle confraternite laicali, e il culto del crocifisso, ovvero - per quel che ci concerne - la committenza di manufatti di questa classe miranti a manifestare il sembiante umano, martirizzato e doloroso del Cristo. Rilevante è che l'ambito di riferimento sia quello domenicano³⁷. In effetti, si sa che quella confraternita, vecchia solo di due anni perché fondata nel 1306, era, a Genova, la prima in assoluto, tra quelle che vengono definite dei Flagellanti, Battuti o Disciplinati, frutto di un movimento nato - come si sa - intorno al 1260³⁸. La coincidenza con la data 1262, citata in precedenza, colpisce.

Non vi sono opere con provenienze simili accertate, ma ne esiste una che per cronologia e connotati iconografici avrebbe avuto le carte in regola per essere scelta da devoti di quel genere. Mi riferisco al magnifico e terribile *Crocifisso doloroso* in legno di faggio (fig. 6) che si conserva da epoca imprecisata nella chiesa della Maddalena³⁹. Lo ha studiato Aldo Galli, che lo ritiene del 1310-1315 e lo giudica dello stesso scultore germanico che avrebbe scolpito (in noce) l'esemplare di San Lamberto di Coesfeld, in Vestfalia (in pioppo) e quello pisano di San Giorgio dei Teutonici. Il primo è anteriore per certo al 1312, e una serie di circostanze storiche fa pensare che si possa datare appena prima del 1300, o subito dopo; il secondo ha una data ultima nel

³⁷ Cfr. le argomentazioni di P. KALINA, *Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origin of the crucifixi dolorosi*, in «Artibus et historiae», a. XXIV, 2003, 27, pp. 81-101.

³⁸ G. M. MONTI, *Le confraternite medioevali nell'altra e media Italia*, II, Venezia, La Nuova Italia, 1927.

³⁹ Non era sfuggito a P. ROTONDI (*Antica arte lignea* cit., pp. 18, 48, tav. 37), che lo aveva notato per la «rara bellezza» ma lo giudicava opera catalana del primo Quattrocento.

CLARIO DI FABIO

1315, quando i membri della confraternita tedesca del Crocifisso fondarono l'oratorio in cui è ancora conservato⁴⁰, ma nulla esclude che non lo possedessero già da qualche anno⁴¹.

La relazione fra queste tre opere è più che plausibile, in termini stilistici, anche se non mancano differenze di rilievo: gli esemplari di Coesfeld e Pisa, che coincidono in quanto allo schema del corpo, incurvato verso la destra di chi guarda, si differenziano da quello genovese, il cui tronco s'inarca, ma senza accentuazioni, sul lato opposto; ognuno di essi, poi, presenta un perizoma con caratteristiche non solo tipologiche, ma di fattura e di consistenza plastica, diverse. E quello del pezzo genovese è dei tre forse il più solenne, elegante, raffinato e complesso: "neo-classico", lo si direbbe, o "neo-romanico", anche se termini del genere stridono, riferiti a un'immagine tanto arcigna. L'altra differenza fra questo e quelli è nella resa della regione epigastrica, non incavata per l'ultima, drammatica ispirazione, ma convessa e rilasciata, come se la morte, più serena, fosse intervenuta dopo l'espiazione. Le tre figure hanno lo stesso volto, ma con le loro fattezze corporee esprimono due idee (o "poetiche", se si vuole) della morte opposte - aspra, contratta e crudele l'una, l'altra cruda sì, ma placata -, che potrebbero interpretarsi come risposta reattiva e coerente dello scultore alle sue le esperienze italiane, pisane, nella fattispecie.

Considerata la diversità delle essenze lignee, sembra sensato pensare che sia stato l'artefice a muoversi, non le opere; più aleatoria appare invece la possibilità di spiegare l'eziologia del pezzo genovese con le vicende (disgraziate in termini personali, trionfali da quello artistico) della venuta a Genova di Enrico VII e Margherita di Brabante, nel 1311. Che al seguito del sovrano vi fosse anche uno scultore in legno, più che inammissibile, è indimostrabile. Un dettaglio, poi, ne fa dubitare e induce a pensare che quest'oggetto possa venire da una confraternita di Flagellanti, o Battuti: il fatto che, seppur scoloriti, ancora si leggano, su tutto il corpo del Cristo, i segni in rilievo del rosso che rendeva più vivide e più truci le piaghettoni circolari inferte dalle sferule del flagello. Come si vede ancora nell'esemplare (coevo, ma non certo della stessa mano o bottega) di Sankt Maria im Kapitol a Colonia (circa 1307) al quale anche il cercine di corda e chiodi lo avvicina⁴².

Possibilità da verificare è se anche presso la chiesa genovese della Maddalena sorgesse una confraternita del genere, visto anche che l'intitola-

⁴⁰ Su quest'opera, cfr. 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*, catalogo della mostra (Pisa 2000-2001), a cura di M. Burrelli, Milano, Motta, 2000, pp. 57-76.

⁴¹ Così M. LISNER, *op. cit.*, p. 43.

⁴² Per la bibliografia, cfr. note 18, 37.

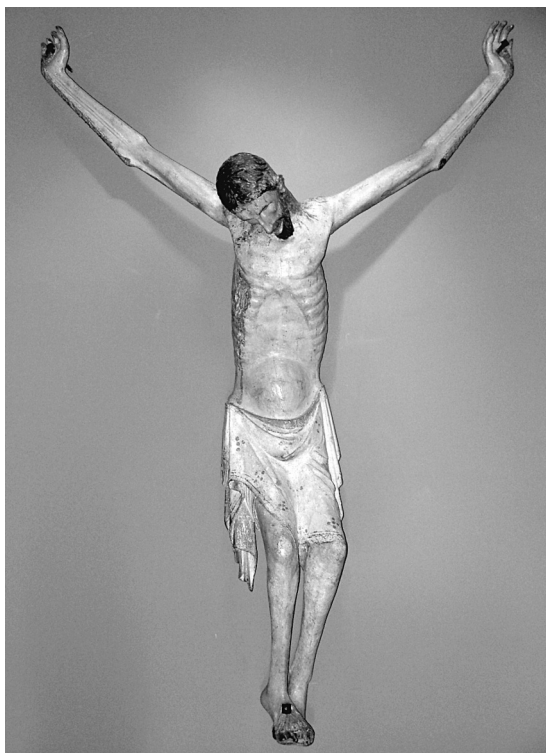


Fig. 7: Genova, Museo di Sant'Agostino (già, Genova, Nostra Signora del Carmine), scultore tedesco, circa 1340, Crocifisso doloroso ("dei Caravana").

fraternita (che fosse flagellante è ipotesi di secondo grado) può fornire la controprova un'altra opera insigne, il già menzionato *Crocifisso doloroso*, oggi al Museo di Sant'Agostino (fig. 7). È detto "*Crocifisso dei Caravana*" poiché fu l'associazione corporativa degli scaricatori del porto (accomunati anche dalla provenienza dalle valli bergamasche), detta appunto "Compagnia dei Caravana", ad installarlo sull'altare della cappella in cui aveva sede, intitolata proprio al Crocifisso, che essa fondò nella chiesa di Nostra Signora del Carmine nel 1340, trascrivendo al contempo i propri statuti in un codice con frontespizio figurato⁴⁴.

⁴³ Come rimarca P. KALINA (*op. cit.*, p. 94), non è finora possibile «to connect any crucifixus dolorosus directly to one of the flagellant brotherhood of the first half of the trecento».

⁴⁴ C. DI FABIO, scheda n. 8, in *La Sacra Selva* cit., pp. 124-125. Fondamentali: F. ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, I, Genova, Grondona, 1846, p. 576, dove, peraltro, la si giudica negativamente antica e deforme; ID., *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova, Sambolino, 1875, pp. 370-380.

zione dell'edificio sembrerebbe di per sé adeguata a una scelta siffatta.

L'ipotesi che l'opera esistente sia da identificare con quella citata nel documento del 1308 - per quanto un suo leggero arretramento si possa ammettere, in termini di stile - non è, comunque, credibile: l'immagine dei Flagellanti di San Domenico finì dopo il 1797 in Santo Stefano - come s'è detto - e alla Maddalena la presenza di questo capolavoro è attestata dal 1585. Se nella sopraccitata lunetta marmorea si deve davvero ravvisare l'immagine di quel perduto *Crocifisso*, che esso appartenesse al filone "teutonico" dei *dolorosi* si dovrebbe escludere⁴³.

Della plausibilità dell'ipotesi della provenienza di un crocifisso siffatto da una con-

CLARIO DI FABIO

Si trattava di un nuovo tipo di committenza laicale - di estrazione sociale operaia, diremmo, o, al massimo, piccolo-borghese - alle cui specifiche esigenze devozionali un crocifisso siffatto ben si adeguava, in termini figurativi. Immagine quanto mai dolorosa (la devastante ferita del fianco, da cui, più che sangue misto ad acqua, pare uscire un grumo di carne macerata, o un flusso di sangue all'istante coagulato; o il dettaglio crudissimo del chiodo piantato fra i tendini del piede destro, sopra il quale un arco di carne e pelle generato dal peso del corpo suggerisce lo strazio mortale del martirizzato), ma non esasperata quanto potrebbe essere (e quanto sono, in effetti, altri esemplari consimili). Il volto è rigido, ossuto, cadaverico, la bocca è dischiusa, ma la faccia non è una maschera sfigurata stillante sangue, né il corpo è costellato dalle piaghe del flagello, e tali assenze potrebbero credersi il segno, in negativo, di esigenze devozionali meno esasperate e di attese figurative meno estreme rispetto a quelle d'una comunità di battuti. Le attese, appunto, di un'associazione di mestiere, di gente che aspirava a cose ben concrete, a un miglioramento di condizione sociale, e non alla sublimazione attraverso la sofferenza.

Che la difformità stia nella qualità della committenza, e non tanto nella *Kunstlerische Wille* dell'artefice, in questo caso specifico, è dimostrato. Di questo stesso autore - che si continua a ritenere germanico, piuttosto che spagnolo, e che non era comunque per nulla ignaro di riferimenti culturali "meridionali", ovvero senesi ed umbri, più che pisani⁴⁵ - si conservano almeno altri due crocifissi⁴⁶; in San Pietro di San Gimignano, nel Senese, e in area umbra, in Santa Margherita di Cortona. Quest'ultimo proviene dall'oratorio, sottostante la chiesa stessa, in cui si riuniva una congregazione di Laudesi e, secondo la tradizione (non si sa quanto comprovata da fonti documentarie), sarebbe stato oggetto, quando si trovava ancora nella chiesa di San Francesco, della speciale devozione della santa (1248-1297).

Lo scultore replica per Cortona lo schema dell'opera genovese (ma potrebbe anche darsi il contrario: dati positivi per risolvere il dilemma non vi sono); con variazioni significative ma sottili nella forma del perizoma, deri-

⁴⁵ È questo secondo il punto di vista di A. M. MAETZKE, *Il Crocifisso detto di Santa Margherita. Un Crocifisso gotico-doloroso nella città di Cortona*, in *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra (Arezzo 2002), a cura di A. M. Maetzke, Arezzo, Provincia di Arezzo, 2002, pp. 61-65.

⁴⁶ C. DI FABIO, scheda n. 8, in *La Sacra Selva* cit., pp. 124-125, dove si propone il riferimento a una sola mano delle tre croci. P. DONATI (*Per un atlante* cit., p. 43, nota 10) asserisce che il nesso Genova-Cortona è colto - nel catalogo de *La Sacra Selva* cit. - da Aldo Galli. Ho controllato, ma l'unico riferimento alla questione in quella sede mi pare quello che faccio io nella scheda sopra citata. Credo, dunque, che si tratti di un refuso o di un mero *qui pro quo*.

vanti da una postura del corpo che, nella seconda, accenna un ancheggiamento verso la sinistra del riguardante che non trova riscontro nell'altra, pure identica nella foggia di tronco, petto, braccia, mani e testa, bocca esclusa. Ma il *Crocifisso di santa Margherita* è costellato di piaghe da flagello ben evidenti e ha il volto puntinato di goccioline di sangue essudato: dettagli prescritti, forse, da chi lo pagava.

Questo intagliatore non ripete stereotipate formule teutoniche; il soggiorno italiano - come s'è accennato - gli fa accogliere le suggestioni di un gotico più sottile, modulato, composto: altrettanto drammatico ma intonato a un registro di comunicazione diverso. Qualcosa di simile sembra accadere in un'altra immagine lignea di questo stesso tipo, il *Crocifisso detto della beata Villana* in Santa Maria Novella, a Firenze⁴⁷. Inchiodato a una croce più antica (1270-1280) - che non prevedeva un Cristo a tutto tondo, vivacemente dipinta e decorata da quattro quadrilobi istoriati, e quasi miniati, da un cortese *magister anglicus* - è coevo a quelli fin qui esaminati e ne costituisce un parallelo in quanto a integrazione dei modelli, ma, in termini specifici di stile è diverso, opera evidente di un altro scultore. Le doppie rughe parallele tra il naso e gli zigomi sono un retaggio del suo retroterra, ma sono spianate, come lo è, nel complesso, il viso; il tronco è disseminato di piaghe rilevate, ma non ha accenti espressionistici nel modellato; e il perizoma, infine, ha un rilievo plastico e, nelle pieghe, una libertà di disegno e una consistenza che dichiarano il debito verso esempi italiani di date appena precedenti. Non certo i nove finora riferiti a Giovanni Pisano⁴⁸, che hanno caratteri ben diversi, ma opere che si pongono, già esse, come frutto di una mediazione: mi riferisco al *Crocifisso doloroso* di San Domenico di Siena, databile sul 1310, che qualcuno vuole di un italiano ispirato a quello di Santa Maria Novella e che altri crede reinterpreti modelli giovannei⁴⁹.

⁴⁷ Su quest'opera, cfr. G. DE FRANCOVICH, *op. cit.*, pp. 208-209; M. LISNER, *op. cit.*, p. 31; M. VON ALEMANN SCHWARTZ, *op. cit.*, pp. 386-387; P. KALINA, *op. cit.*, pp. 88-89. Cfr. anche A. GIUSTI, scheda n. 41, in *L'arte a Firenze al tempo di Dante (1250-1300)*, catalogo della mostra (Firenze 2004), a cura di A. Tartuferi, M. Scalini, Firenze, Giunti, 2004, pp. 150-151. Su altre opere collegate: A. PALA, *Il crocifisso ligneo di Nicodemo a Oristano: un modello di iconografia francescana in Sardegna*, in «Ikon. Časopis za Ikonografische Studije/Journal of Iconographic Studies», 2010, 3, pp. 125-136 (con bibliografia ulteriore).

⁴⁸ Cfr. M. SEIDEL, *La scultura lignea di Giovanni Pisano*, Firenze, Edam, 1974; P. KALINA, *op. cit.*. Aggiornamenti, anche bibliografici, in G. AMERI, scheda n. 101, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, *Le opere*, catalogo della mostra (Roma 2009), a cura di A. Tomei, Milano, Skira, 2009, pp. 259-261.

⁴⁹ Cfr. G. DE FRANCOVICH, *op. cit.*, p. 210; M. LISNER, *op. cit.*, p. 31; P. KALINA, *op. cit.*, pp. 86, 88-89 (con altra bibliografia).

CLARIO DI FABIO

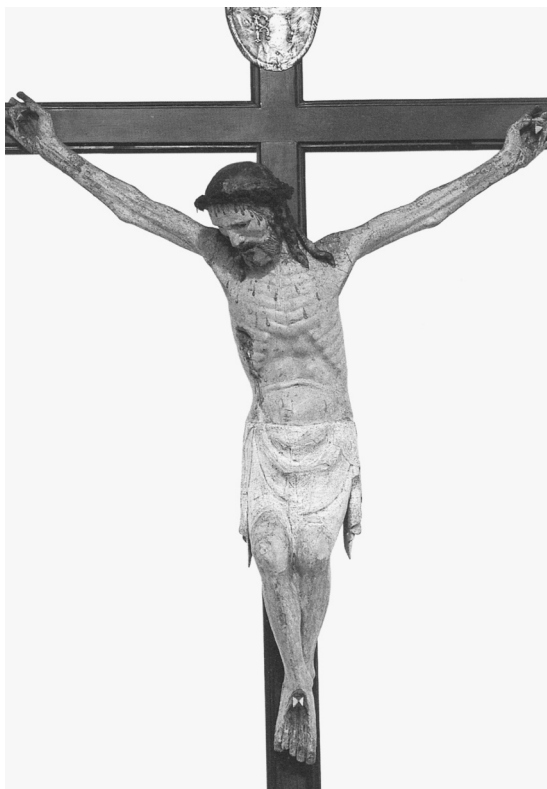


Fig. 8: Levanto, Sant'Andrea, scultore ligure (?), circa 1350, Crocifisso.

Con la premessa di questo gruppo di crocifissi dolorosi tedeschi - genovese, cortonese e sangimignanese - si deve leggere una coppia di opere che ne derivano. Uno (fig. 8) si trova in Liguria, a Levanto, nella chiesa di Sant'Andrea (dove fosse in origine, s'ignora) e uno a Sasso d'Ombrone, presso Siena, nella chiesa di San Michele. Creduti dapprima del XV secolo, sono stati ricondotti al XIV da Aldo Galli e da Massimo Bartoletti. Quest'ultimo ne ha parlato proprio come d'un caso di "rivisitazione meno aspra di modelli nordici sul tipo del *Crocifisso dei Caravana*"⁵⁰. Un giudizio esatto ed acuto, anche se la loro datazione, piuttosto che posta nella seconda metà del secolo, potrebbe credersi contenuta entro il 1350, tanta è la loro sintonia con quei modelli, cui l'esemplare

genovese provvede un perno cronologico piuttosto solido al 1340.

Vi fu quindi almeno un artefice che tenne conto in modo preciso di questi tipi specifici, che ne fu - come, in questo caso, è esatto dire - influenzato. Più arduo accertare se si sia trattato dell'impatto dell'opera in quanto tale sull'immaginazione creativa di un più giovane scultore, o di un vero nesso di bottega fra uno dei vari *magistri vagantes* stranieri e un artefice italiano. E poi si affaccia un altro problema, quale sia stata la direzione dell'influsso: dalla Toscana alla Liguria, oppure il contrario? Non disporre di dati che consentano di accertarlo è un peccato, perché nel primo caso saremmo davanti a una vicenda allogena, nel secondo endogena, e, se l'esportazione di manufatti artistici toscani è fenomeno ben attestato, quasi risaputo, così non sarebbe, se Genova fosse stata l'ultima tappa del maestro tedesco e se qui fosse nato il suo

⁵⁰ Cfr. M. BARTOLETTI, scheda n. 12, in *La Sacra Selva* cit., pp. 132-133 (con bibliografia relativa alla croce di Sasso d'Ombrone e citazione del parere di A. Galli).

SCULTURA LIGNEA MEDIEVALE A GENOVA E IN AREA GENOVESE



Fig. 9: Genova, Santa Maria di Castello, ignoto scultore italiano (?), 1310-1320, Crocifisso.

coonestato forse perfino da un documento d'archivio, nel *Crocifisso* di Santa Maria di Castello, il cosiddetto "Cristo Moro"⁵³ (fig. 9).

Terribilmente deperito anche per il suo intenso uso devozionale non è troppo agevolmente leggibile, almeno negli aspetti di forma e di fattura, nonostante un recente restauro conservativo⁵⁴. Io ritenevo - s'è detto - che potesse datar-

rapporto con un allievo locale. La croce di Sasso d'Ombone documenterebbe così, eccezionalmente, il contrario.

Forse, la direzione fu proprio quest'ultima. Come Piero Donati ha intuito, il *Crocifisso* dall'aureo perizoma dell'oratorio di San Pietro al Parasio di Porto Maurizio⁵¹ è un'altra derivazione di quell'esempio straniero, più tarda (situabile nel terzo quarto del Trecento), assai più indiretta e lavorata da uno scultore che, mantenendo del modello le braccia sottili e ossute (anzi, ancora irrigidendole), incastra gli stretti pettorali che già conosciamo in una cassa toracica di nuova concezione, geometrizzata, prismatica⁵².

Della fortuna genovese di questi soggetti dolorosi nei primissimi anni del XIV secolo si può oggi avere ulteriore docu-

⁵¹ P. DONATI, *Per un atlante* cit., p. 27.

⁵² Cfr. M. BAROLETTI, scheda n. 10, in *La Sacra Selva* cit., pp. 128-129.

⁵³ Cfr. R. A. VIGNA, *Illustrazione storica artistica ed epigrafica dell'antichissima chiesa di S.M. di Castello in Genova*, Genova, Lanata, 1864, pp. 134-137 (sul crocifisso e i documenti che lo concernono, e sulle diverse ipotesi circa la sua origine, analizzate le quali lo studioso ritiene di poter concludere che l'opera esistesse già in chiesa prima che, a metà del XV secolo, vi si insediassero i frati domenicani), 188-191 (sulla cappella che accoglieva il crocifisso).

⁵⁴ Il restauro è stato eseguito in anni ancora recenti dalla Coo.Be.C. a.r.l. di Spoleto, diretta da Bruno Roberto Bruni.

CLARIO DI FABIO



Fig. 10: Genova, Santa Maria di Castello, ignoto scultore italiano (?), 1310-1320, Crocifisso, particolare.

prossima a quella di Castello, Santa Croce di Sarzano. In realtà, è assai più logico pensare che i Lucchesi vi venerassero un simulacro del loro *Volto Santo*, ben diverso per tipologia quello in esame.

Se la testa di quest'ultimo è deperita e mal giudicabile, anche per l'eliminazione delle chiome intagliate, sostituite in età postmedievale con una capigliatura vera, ben percepibili sono, invece, da un canto, la conformazione "spezzata" della figura, vista di profilo e, dall'altro, le due cascatelle di pieghe sovrapposte (fig. 10) che ricadono lungo i fianchi, dettagli ben difficili ad ammettersi in un'immagine duecentesca.

Esiste una tradizione erudita che lo vorrebbe posto, da e fino ad epoca imprecisata, in una cappelletta sottostante il monastero di San Silvestro, anch'esso non distante da Castello; dopo una controversia fra le monache e i domenicani, che, rispettivamente, officiavano le due fondazioni, sarebbe stato recato nella sede attuale. Il che vorrebbe dire solo dopo la metà del XV secolo. La collocazione all'aperto avrebbe causato i gravi danni⁵⁷.

A spiegare quest'opera, in termini di cronologia e di stile, però, potrebbe servire, in alternativa, un altro documento, finora mai tenuto in considera-

si un po' prima del 1282, quando un documento ricorda in questa chiesa un crocifisso dotato di una speciale veste argentea *pro festis principalibus*⁵⁵. Una lettura più attenta della fonte ha però rivelato tale nesso improponibile, visto che essa menziona non un grande manufatto, ma un arredo liturgico di piccole dimensioni: "*cruxeta una argenti que operatur ad hostendendum Crucifixum cum veste argentea pro festis principalibus*". È evidente che una *cruxeta* ('crocetta') non poteva certo sorreggere un manufatto così imponente.

Suggestivo pareva altresì collegarlo con gli usi devozionali della comunità lucchese⁵⁶, che faceva capo a una chiesa

⁵⁵ R. A. VIGNA, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁶ A. M. BOLDORINI, *Santa Croce di Sarzano e i mercanti lucchesi a Genova (secc. XIII-XIV)*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., a. II, 1962, pp. 77-96 (con documenti); cfr. anche G. PETTI BALBI, *La presenza lucchese a Genova in età medioevale*, in *Lucca e l'Europa degli affari. Secoli XV-XVII*, Atti del convegno (Lucca 1989), a cura di R. Mazzei, T. Fanfani, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, pp. 29-41.

⁵⁷ Cfr. R. A. VIGNA, *op. cit.*, pp. 134-137 (con indicazione precisa delle fonti erudite).

zione: nel 1311, Bernardo di Narbona, di professione coltellinaio e spadaio, vende alla chiesa di Santa Maria di Castello per quindici lire una croce *in qua est Crucifixus levatus de legno*⁵⁸. Secondo Luigi Tomaso Belgrano, doveva trattarsi di una *Deposizione*⁵⁹, ma ritengo che possa essere, invece, proprio il *Crocifisso* che ancora esiste⁶⁰.

Se così fosse, si prospetterebbe una pista per comprendere in modo meno generico questo compromesso documento figurativo. Vien da chiedersi chi fosse quello spadaio e coltellinaio languadocano e per quale ragione, invece di commerciare gli articoli di sua competenza, si occupasse di vendere un oggetto tanto particolare. Era certo un intermediario, ma di un ordine a lunga distanza, oppure per conto di un artefice attivo in città? Purtroppo, non lo sappiamo.

Il fatto che nella cattedrale di Perpignan - che sta nel Roussillon, ma non è distante da Narbona - si trovi ancora oggi un esemplare che tipologicamente si può affiancare a quello ora a Genova non significa quasi nulla allo scopo di confermare la possibilità di una sua provenienza da quell'area, poiché il nesso stilistico fra i due è in pratica inesistente⁶¹.

Il documento del 1311 è, comunque, importante. Potrebbe servire a datare il "*Cristo Moro*" (e una cronologia del genere, per quanto precoce, non è tuttavia inammissibile), e/o gettar luce su un episodio di commercio di oggetti artistici (come li diremmo oggi) o d'immagini culto, e/o aggiungere credibilità ai nessi ispanico-genovesi di recente additati nella *Madonna col Bambino* di Santa Maria Assunta ai Piani d'Imperia, assegnata a uno scultore castigliano attivo verso il 1270, e del *Crocifisso* del Seminario vescovile di Savona (fig. 11), che, creduto del XV secolo, si sa ora essere opera dell'ottavo decennio del XIII⁶². Un pezzo, quest'ultimo, che colpisce, tanto per la sua qualità quanto per la *lectio difficilior* della sua postura, e - più che per l'asimmetrica inclinazione del corpo - per la gamba sinistra, che deve compiere un percorso arduo e terribilmente innaturale (un passo di danza insensa-

⁵⁸ Archivio di Stato di Genova, *Notai antichi*, notaio Damiano da Camogli, 9 giugno 1311, c. 105.

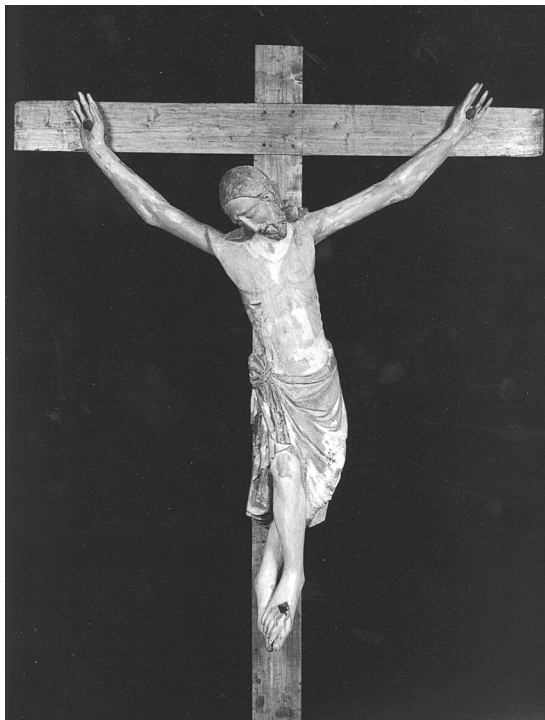
⁵⁹ L. T. BELGRANO, *Della vita privata dei Genovesi*, Genova, Tipografia Sordomuti, 1875, p. 90, nota 1.

⁶⁰ La cronologia tardo-duecentesca fu accolta da I. M. BOTTO, *Museo di Sant'Agostino* cit., p. 10; P. DONATI, *Per un atlante* cit., pp. 27, 43, nota 9, sulla base di alcune osservazioni relative alla "curva che definisce il bacino nel suo innesto sulla cassa toracica e le pieghe che movimentano in diagonale il perizoma", opta per "una datazione decisamente più avanzata", che - come si argomenta nel testo presente - pare da condividere.

⁶¹ M. DURLIAT, *Le Dévôt Crucifix de Perpignan*, in «Études roussillonnaises», a. II, 1952, 4, pp. 241-256; A. FRANCO MATA, *El "Dévôt Crucifix" de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia*, in «Mélanges de la Casa de Velázquez», a. XX, 1984, 20, pp. 189-215, (con ulteriore bibliografia).

⁶² Cfr. F. CERVINI, schede nn. 3-4, in *La Sacra Selva* cit., pp. 112-115.

CLARIO DI FABIO



to, vien da definirlo) per offrire il piede all'unico chiodo. Soluzione compositiva che, ad esempio, nelle raccolte del Museu Frederic Marés di Barcellona, trova diverse possibilità di riscontro puntuale⁶³. Forse, una transazione commerciale simile a quella resa nota dal documento genovese del 1311 - ma intervenuta quattro decenni prima - causò l'arrivo in Liguria anche di questa scultura "savonese".

Fig. 11: Savona, Seminario vescovile (già Savona, San Francesco di Noli), scultore castigliano, 1270-80, Crocifisso.

⁶³ Cfr. *Museu Frederic Marés i Deulovol*, catalogo, Barcelona, Publicaciones del Museu Marés, 1979, nn. 1007 p. 29, 1025 p. 30, 1063 p. 32, 1237 p. 35. Non ho potuto consultare il *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marés/1*, a cura di F. Español e J. Yarza, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991.