

Anno XCIV - Fascicolo 1°

Gennaio-Giugno 1999

Sped. in A. P. - 45% - Art. 2 c. 20/b, legge 662/96 - Filiale di Piacenza

ISSN 0006 - 6591

# **Bollettino Storico**

---

# **Piacentino**

---

---

---

Rassegna semestrale di storia, lettere e arte fondata da Stefano Fermi

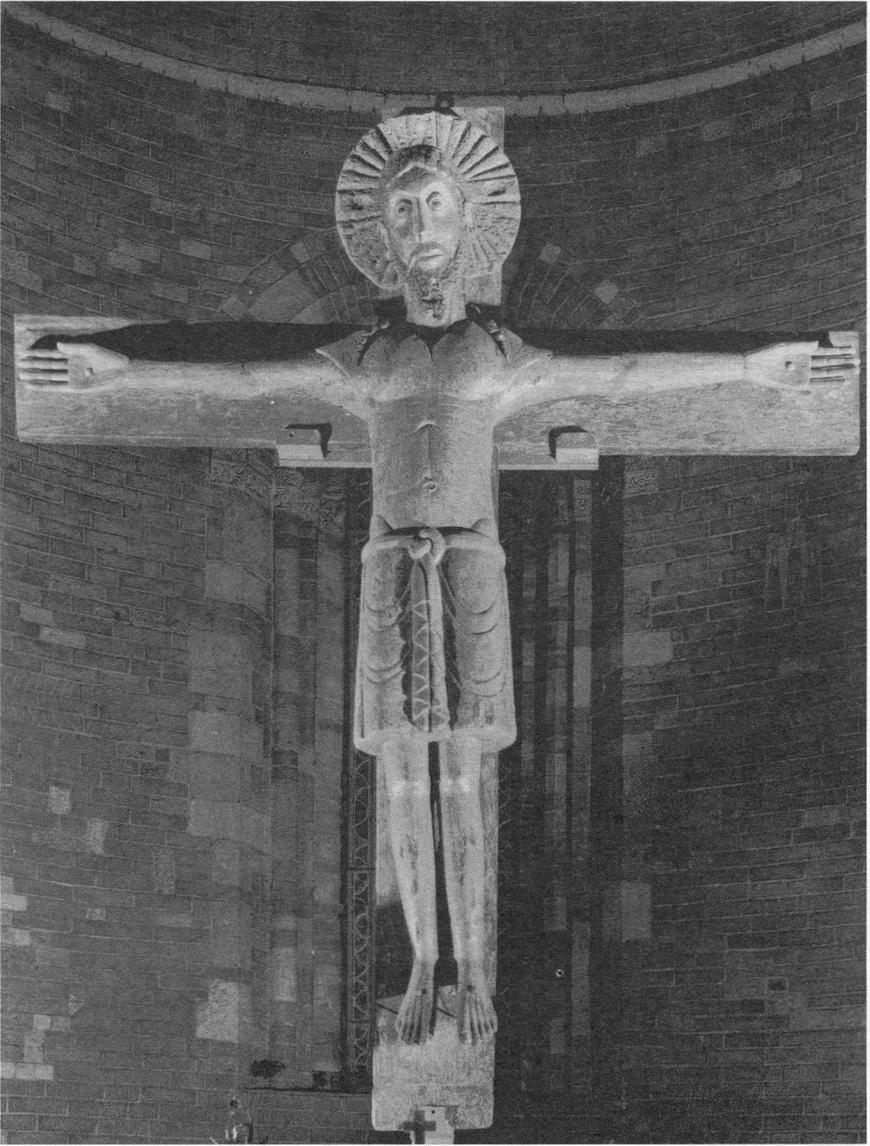
## UN MAESTRO D'ORIGINE FRANCESE-PIRENAICA PER IL CROCIFISSO DI SAN SAVINO IN PIACENZA<sup>(\*)</sup>

di LUCA MOR

La basilica romanica di San Savino custodisce da secoli una sorprendente, quanto problematica, scultura lignea di *Christus Triumphans* ancora sulla sua croce originale (cm 254 x 207) (figg.1-3). Il corpo rigido e lo sguardo fiero producono un'immagine intensa, propria di colui che vince la morte divenendo la luce di chi lo adora. Tuttavia, non si è di fronte ad un esempio decisamente severo di Cristo Giudice, poiché nel volto meditato da uno spirito grafico si può scorgere una volontà nuova di realismo e umanità. Il capo, il busto e il perizoma sono scolpiti in un unico massello di noce svuotato sul retro, sul quale s'innestano per mezzo di cavicchi, come le gambe, le forti braccia perfettamente perpendicolari al corpo. Queste, stendendosi sulla croce con salde mani aperte ed inchiodate nel mezzo, suscitano nel complesso l'effetto di un poderoso abbraccio verso i fedeli. Negli omeri vi erano due piccoli vani rettangolari scavati per le reliquie, ora adeguatamente reintegrati. Sul capo, invece, la grande aureola intagliata a raggiera è suddivisa in spicchi dal simbolo di una croce, alle cui estremità si collocano sottili incavi ovali originariamente dipinti, che fungevano da pietre preziose. Il nimbo asseconda un lieve movimento della testa, già inclinata sulla sua destra quasi a voler attenuare la ieraticità

---

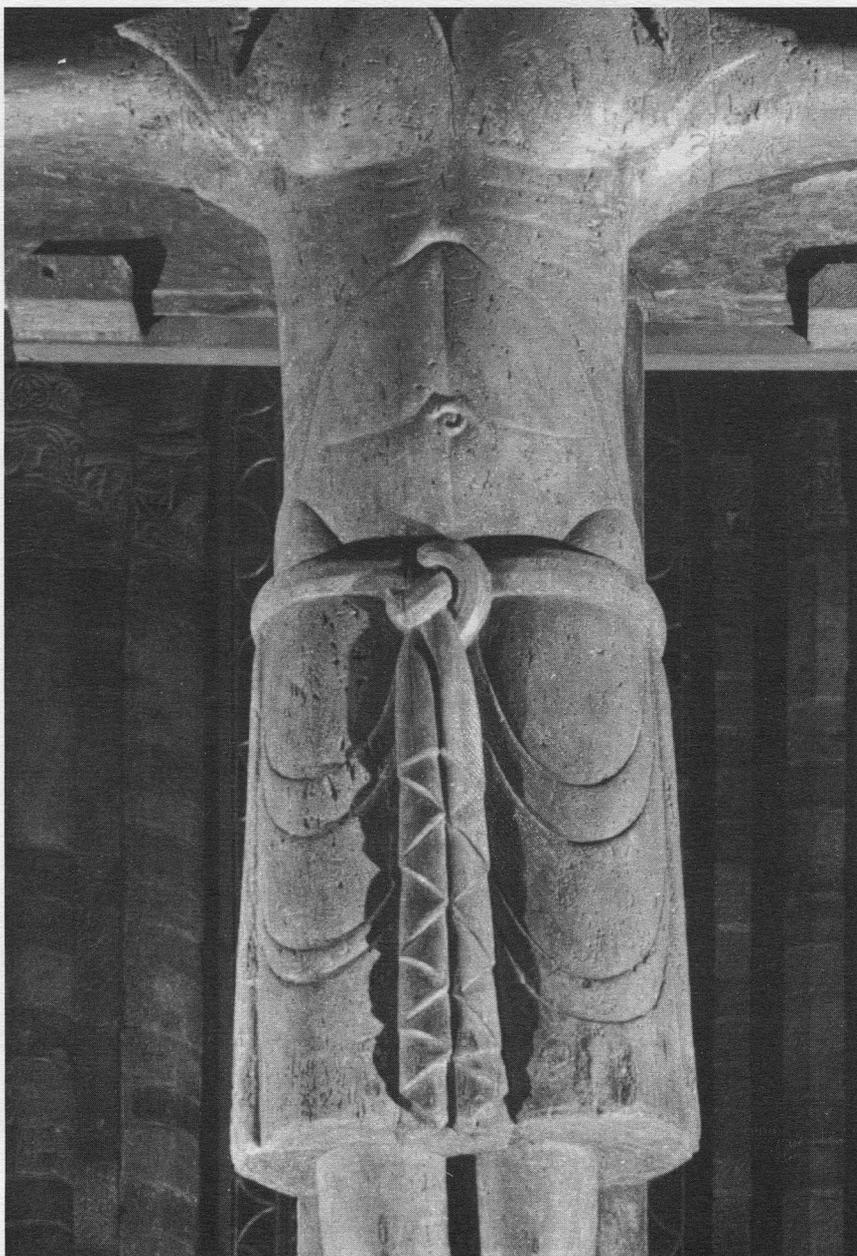
(\*) Questo lavoro è tratto da un più ampio studio sulla plastica lignea del Medioevo discusso per la tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università di Udine nell'a.a. 1997-98 e intitolato *La scultura lignea medievale in Canton Ticino, Lombardia storica e lungo la Via Emilia sino a Modena. Catalogo generale dal secolo XII alla metà del XIV*. Desidero ringraziare sentitamente il mio relatore prof. Giovanna Valenzano per gli utili suggerimenti, la prof. Giuliana Guerrini e il prof. Vittorio Anelli per la gentile disponibilità.



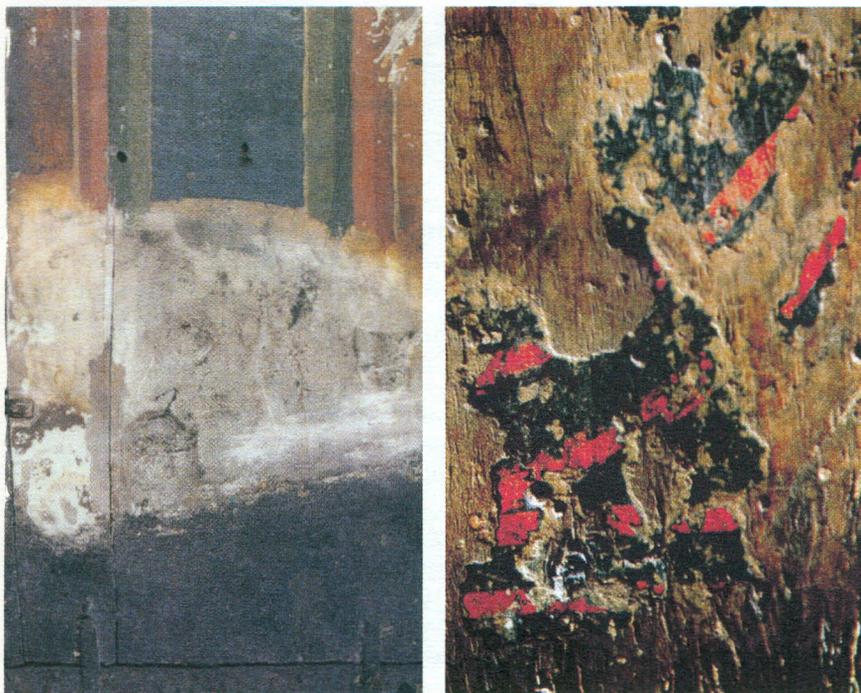
1 - *Christus Triumphans*, basilica di S. Savino, Piacenza.



2 - *Christus Triumphans*, basilica di S. Savino, Piacenza, particolare del volto.



3 - *Christus Triumphans*, basilica di S. Savino, Piacenza, particolare del busto e del perizoma.



4-5 - *Christus Triumphans*, basilica di S. Savino, Piacenza, porzione policroma della croce nascosta dal nimbo e tracce policrome del perizoma.

dell'insieme. I capelli si scandiscono in corti segmenti paralleli che, lasciando la fronte a guisa di corona, confluiscono in due trecce sinuose e appuntite che ricadono sulle spalle. La barba, circondando le labbra fini e precise, si presenta suddivisa come i capelli, ma in particelle più piccole per creare un esito di maggiore ruvidezza, mentre sotto il mento, anziché essere semplicemente bipartita, appare stringersi in una sorta di "nodo". Le orecchie sono ampie e particolareggiate come i grandi occhi sporgenti e spalancati, composti da scure pupille vitree "sospese" fra le spesse palpebre. Lo sguardo è esasperato dalle larghe e ricurve arcate sopraccigliari che scendono sul lungo naso quasi imponente. La definizione anatomica del torso, seppur sommaria, rispetta una certa simmetria, che doveva acquisire maggior risalto dall'antica policromia. I pettorali consistono in due tenui rigonfiamenti e la griglia costale è appena accennata, diversamente dall'addome che riesce più accurato grazie

ad una netta incisione a forma di "V" rovesciata e a due linee perpendicolari al centro delle quali affiora un ombelico curiosamente dettagliato. Busto e perizoma costituiscono comunque un'ininterrotta sagoma pressoché cilindrica, poiché fra essi, nonostante i fianchi siano ingrossati a stento dalla leggera pressione del *cingulum*, non si ha nessuna seria variazione di volume. Se il corpo sembra essere privo di peso, ciò non vale per il perizoma che, teso fin poco prima delle ginocchia, è poi bruscamente interrotto; anzi il senso di peso è in realtà accentuato dal robusto nodo del *cingulum*, da cui ricadono due lembi strettamente affiancati e rilevati con una serie di triangoli zigzaganti, dalle quattro pieghe a mezzaluna del pannello rivolte in basso e, specialmente, dall'improvvisa apparizione delle gambe che, inermi e del tutto parallele, come per bilanciare il movimento della testa sono di poco spostate sul margine sinistro della croce. I piedi sono separati e inclinati in avanti come se fossero appoggiati ad un suppedaneo, probabilmente esistente all'epoca o almeno previsto.

L'intervento dell'ultimo restauro<sup>(1)</sup> ha ripristinato parte della fronte, del capo e dei piedi, ricostruito parzialmente le braccia ed alcune dita delle mani, ma innanzi tutto ha riscoperto tracce di policromia molto importanti per una corretta lettura stilistica. Sulla croce – composta da due giunture ortogonali all'asse delle braccia – si ha la riprova di una vasta porzione policroma, coperta dall'aureola, suddivisa in spazi verticali che dalla maggiore fascia centrale blu decrescono verso l'esterno mutando dal verde al rosso, con l'intervallare di sottilissime linee bianche (fig. 4). Sul corpo, al contrario, non rimangono altro che trame molto scarse, come l'incarnato avorio chiaro presso le orbite e i piccoli frammenti blu sul perizoma, attraversati da numerose coppie di filettature rosse e da qualche rara striscia di bianco (fig. 5).

La fortuna critica di questo Crocifisso, per quanto consegnata in molti casi a brevi commenti, si è distribuita nell'arco di un secolo e in misura relativamente cospicua; è stata spesso indicata una datazione assai precoce sulla base della semplificazione plastica. Fra i primi studiosi che se ne interessarono Cerri e Aurini lo assegnarono al IX secolo, Malchiodi al X secolo, mentre Ferrari e Venturi indicarono

---

(1) Un tentativo conservativo fu realizzato negli anni 1964-65 dal pittore locale Luciano Ricchetti su semplice iniziativa del parroco, mentre l'effettivo restauro a cura della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici di Parma e Piacenza fu affidato nel 1980-83 a Otello e Marisa Caprara di Bologna sotto la direzione di Paola Ceschi Lavagetto; la breve descrizione tecnica del risanamento è riportata in A. Peroni, *Il Crocifisso di San Savino*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma, 1983, pp. 39-47.

una datazione agli esordi del XII secolo<sup>(2)</sup>. Toesca e Sandberg Vavalà, che lo citarono appena, lo ritennero più tardo<sup>(3)</sup>. Il dibattito critico sull'area culturale d'appartenenza invece si delinea in modo più complesso ed articolato. Armando Ottavio Quintavalle<sup>(4)</sup>, che datandolo come Venturi rilevò l'aspetto «poco divino» del volto, tracciò per primo una comparazione tipologica con il Crocifisso (XI secolo) della chiesa di San Giorgio Maggiore a Napoli, ma senza delucidazioni che ne illustrassero un'effettiva correlazione. Successivamente De Francovich<sup>(5)</sup>, nonostante la seria difficoltà d'interpretazione stilistica, pregiudicata dallo stato di degrado precedente al primo approssimativo restauro, lo ascrisse all'incirca al 1160 in ambito francese meridionale. Egli volle specificatamente accostarlo al sacerdote nella scena della Presentazione al tempio dell'abbazia di Saint Pierre a Moissac, prototipo dell'altrettanto riferibile Crocifisso ligneo (1200 ca.) di Lavoute-Chilhac, individuando anche ulteriori attinenze con la croce astile del Focke Museum di Brema (XII secolo), realizzata da una maestranza tedesca, ma dalle evidentissime ascendenze francesi. Carli<sup>(6)</sup>, malgrado reputasse il Crocifisso di San Savino «rozzo e debole», fu della stessa opinione. Di tutt'altro avviso fu Salvini<sup>(7)</sup>, che preferì datarlo agli albori del XII secolo, considerandolo modesto riflesso della rinascenza ottoniana d'area mosana – teoria suggerita pure da Gabrielli e da Malle<sup>(8)</sup> in relazione alle croci metalliche –, ma intuendo altresì la pregevole dignità formale se rapportato con la policromia ormai perduta. In occasione dell'esposizione «Romanico Mediopadano» Pezzini<sup>(9)</sup> lo

(2) L. Cerri, *Piacenza nei suoi monumenti*, Piacenza, 1908, p. 56; G. Aurini, *Piacenza e provincia: guida storica, artistica, amministrativa, commerciale, industriale e agricola*, Torino, 1924, p. 47; G. Malchiodi, *Memorie critico-storiche della Basilica di San Savino*, in *La Regia Basilica di San Savino in Piacenza*, Piacenza, 1903, pp. 20-21; G. Ferrari, *L'arte nel crocifisso di San Savino*, *ibid.*, pp. 51-53; A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, III, Milano, 1904, pp. 385-386.

(3) P. Toesca, *Storia dell'Arte italiana*, in *Il Medioevo*, I, Torino, 1927, p. 809 nota 30; E. Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona, 1929, p. 75 nota 9.

(4) A.O. Quintavalle, *Due crocifissi campani del secolo XI*, in «Dedalo», XII, 1932, p. 932.

(5) G. De Francovich, *Crocifissi lignei del secolo XII in Italia*, in «Bollettino d'Arte», XXIX (1936), pp. 492-505; Id., *Scultura medioevale in legno*, Roma, 1943, p. 21.

(6) E. Carli, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano, 1960, p. 17.

(7) R. Salvini, *La basilica di San Savino e le origini del romanico a Piacenza*, Modena, 1978, pp. 113-114, 149 nota 116.

(8) N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*, Torino, 1935, pp. 106-107; L. Malle, *Le arti figurative in Piemonte. Dalle origini al periodo romantico*, Torino, s.d. [ma 1973-1974], p. 60.

(9) G. Pezzini, scheda n. 77 in *Romanico mediopadano. Strada, città, ecclesia*, a cura di A.C. Quintavalle, catalogo della mostra (ottobre 1977-febbraio 1978), Parma, s.d. [ma 1983], pp. 177-179.

riferì alla medesima epoca, giudicandolo indubbio prodotto di un'officina lombarda nella scia delle croci monumentali germaniche ed ispirato nel tratto dall'iconografia degli avori bizantini, già ampiamente frequenti in Italia.

Gli elementi stilistici e tecnici esaminati durante l'ultimo restauro indussero Peroni<sup>(10)</sup> ad un approfondito intervento in cui ritenne verosimile che il Crocifisso fosse stato realizzato espressamente per San Savino – chiesa consacrata fin dal 1107 – e collocato sull'arco trionfale. Lo studioso, per prima cosa, rivalutò l'autonomia artistica del viso e l'importanza assunta dagli sporadici colori originari riemerssi, ponendo il problema se rispetto alla scultura la policromia avesse semplicemente un ruolo «additivo» o di «elaborata dosatura formale»; ma neppure una panoramica generale sulle croci settentrionali in lamina sbalzata e in legno gli permise di trovare validi riscontri, preferendo comprendere l'opera in esame nella seconda metà del XII secolo, come transizione fra le croci monumentali in metallo di tradizione nordica<sup>(11)</sup> e quelle dipinte di cultura latina che andavano allora emergendo<sup>(12)</sup>. Cochetti Pratesi<sup>(13)</sup> recuperò la teoria di una provenienza dall'area germanica, inquadrando il Crocifisso piacentino sempre nella seconda metà del XII secolo, ma confrontandolo inoltre con due sculture lignee di Santa Maria in Valle a Cividale. Sostenendone l'altissima qualità Arturo Carlo Quintavalle<sup>(14)</sup> lo attribuì al secondo quarto del XII secolo, riconoscendo principalmente somiglianze con la statuaria lignea catalana; la Deposizione di Vich, quella di Viella (Lérida) e altre rappresentazioni di Cristo in croce presso il Museo Marés (Museo d'Arte Catalana) di Barcellona<sup>(15)</sup> sono alcuni degli esemplari accomunabili al nostro per gli stessi schematismi. Più cautamente, Quintavalle propose un raffronto con i tratti del Volto Santo di Lucca<sup>(16)</sup>, ritenendolo opera spagnola del primo XII secolo, anche se iconograficamente diverso per la presenza del *collobium*, caratteristica

(10) A. Peroni, *Il Crocifisso di San Savino*.

(11) A. Peroni, *Il crocifisso della badessa Raingarda a Pavia e il problema dell'arte ottoniana in Italia*, in *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, II, Mainz, 1971, pp. 75-109.

(12) Uno studio molto approfondito sull'evoluzione delle croci dipinte si trova in Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana*, e in G. De Francovich, *L'origine du crucifix monumental et peint*, in «*Revue de l'art*», LXVII (1935).

(13) L. Cochetti Pratesi, *La Croce di San Savino*, in *Storia di Piacenza*, II, *Dal Vescovo Conte alla Signoria (996-1313)*, Piacenza, 1984, pp. 660-661.

(14) A.C. Quintavalle, scheda n. 70, in *Wiligelmo e Matilde*, a cura di A.C. Quintavalle-A. Calzona, catalogo della mostra, Milano, 1991, pp. 500-506.

(15) *Catalogo del Museo Marés*, Barcelona, 1958.

(16) *Sulle origini e significato del Volto Santo si veda Il Volto Santo. Storia e culto*, a cura di C. Baracchini-M.T. Fileri, catalogo della mostra, Lucca, 1983.

che sostenne non confutabile a priori per la scultura di San Savino durante eventuali vestizioni rituali. Salvarani<sup>(17)</sup> riaffermò piuttosto un'ascendenza ottoniana d'area mosana, precisando come paralleli la croce astile del Focke Museum di Brema e la celebre croce lignea di Braunschweig firmata dal maestro Imerward (seconda metà del XII secolo).

Sebbene esistano varie opinioni sulle origini di quest'opera, ormai tutti – o almeno la critica più recente – ne riscoprono finalmente la sobria qualità d'insieme e la sensibilità fisionomica; l'esecuzione infatti, se valutata nei dettagli e nella sicurezza d'intaglio, è solo apparentemente schematica. Partendo dai corretti presupposti di Peroni – l'esplicita commissione per l'arco trionfale di San Savino dopo la consacrazione del 1107; la transizione fra due visioni estetico-spirituali di concepire l'immagine del Gesù Crocifisso, da quella di metallo sbalzato a quella in legno dipinto; l'esclusione d'ogni riferimento diretto poco convincente alla statuaria ottoniana –, si può procedere verso le innovative esperienze artistiche del romanico francese meridionale dall'antica contea di Tolosa sin oltre i Pirenei. Riconoscendo l'ammirazione e la singolare commistione di stili che una stupita maestranza itinerante avrebbe potuto sintetizzare con la propria cultura ogniqualvolta fosse giunta presso grandi cantieri, per giunta nei centri lungo le principali vie di pellegrinaggio<sup>(18)</sup>, è possibile osservare una combinazione analoga anche in questo caso. Molte regioni francesi, tra cui Alta Garonna, Linguadoca, Massiccio Centrale e Borgogna, intorno all'XI secolo e per tutto il XII ebbero una rinascenza profonda grazie a innumerevoli costruzioni abbaziali, secondo il grande progetto riformatore dei monaci benedettini di Cluny<sup>(19)</sup>, che tra l'altro avrebbe dovuto riorganizzare le antiche vie di pellegrinaggio conducenti in Galizia sino a Compostela<sup>(20)</sup>. In misura eguale – se non maggiore – alle peregrinazioni per Roma e l'Oriente Latino si ebbe un risveglio di masse provenienti da tutta Europa, con conseguenti donazioni e commissioni. Anche se, come accennato, De Francovich ritenne Moissac una fonte plausibile, è evidente che nel contesto appena descritto sarebbe difficile rapportarsi con certezza ad un unico prototipo, per di più se non mediato;

(17) R. Salvarani, *Le strade della devozione*, Brescia, 1998, pp. 168, 172.

(18) A. Kingsley Porter, *The Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923; M. Durliat, *La sculpture roman de la route de St. Jacques, de Conques a Compostelle*, Cahors, 1990.

(19) H. Focillon, *La chiesa romanica*, in *L'arte dell'Occidente*, ed. italiana Torino, 1987, pp. 54-85; Id., *Scultura e pittura nell'età romanica*, *ibid.*, pp. 86-112.

(20) J. Vieillard, *La guide du pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle*, Mâcon, 1963; R. Oursel, *Les Pèlerins du Moyen Age*, Paris, 1963.

quanto segue dunque potrà proporre solo ulteriori termini generali d'indagine.

Il verismo di Moissac<sup>(21)</sup> fu sì un rilevante riferimento stilistico da rielaborare e aggiornare per molti cantieri abbaziali fra cui Cahors, Souillac e Beaulieu, e pressoché in tutti si potrebbero individuare qualità tipologiche prossime al Crocifisso di San Savino, ma la scultura dell'antico priorato di Saint Pierre a Carennac (Dordogna, 1150 ca.)<sup>(22)</sup>, resa per volumi compatti e modellati da un ricercato naturalismo, sembrerebbe possedere requisiti meglio confrontabili (fig. 6). Il Cristo in Maestà sul portale occidentale ne risulta, invero, un esempio tangibile grazie ad elementi come il volto dagli occhi sporgenti e dal grosso naso, il capo cinto dalla tipica grande aureola crocigera, le mani solide, i piedi dalle dita allungate, l'andamento della veste e le increspature del manto con il bordo ripiegato a zigzag. Un'evoluzione ancora più delicata della forma ed un'ammirevole efficacia espressiva, già componenti del protogotico francese, sono ravvisabili nella testa di San Pietro (XII secolo, terzo quarto), frammento proveniente da Autun ora al Museo del Louvre<sup>(23)</sup>.

Muovendo con prudenza circa un'ulteriore ipotesi di De Francovich<sup>(24)</sup>, che individuò nella Spagna settentrionale e in Francia sud-orientale la nascita del tema *Christus Triumphans* secondo il modello miniato di Béatus de Liebana (XI secolo)<sup>(25)</sup>, e premesso che già dalla fine del X secolo anche in Francia si diffusero molte statue-reliquario in metallo prezioso, si può nuovamente ribadire la conclusione di Peroni segnalando l'interessantissimo Cristo Vivo Crocifisso, in rame sbalzato con anima di legno, collocato nella cattedrale di Saint Sernin a Tolosa<sup>(26)</sup> (fig. 9). Archetipo dai lineamenti accurati realizzato da maestranze locali e presumibilmente databile al secondo quarto del XII secolo, definito da Liéveaux-Boccardor e da Bresset «vera presenza divina piuttosto che oggetto di culto»<sup>(27)</sup>, esso fu importante referente

(21) Cfr. M. Durliat, *L'Art Roman*, Paris, 1982, p. 365, fig. 178; Focillon, *Scultura e pittura nell'età romanica*, figg. 87-89.

(22) Durliat, *L'Art Roman*, pp. 148, 366, figg. 48, 181.

(23) Cfr. Scheda n. 294, in *Louvre. Collezioni*, Paris, 1992, pp. 285-286.

(24) De Francovich, *L'origine du crucifix*.

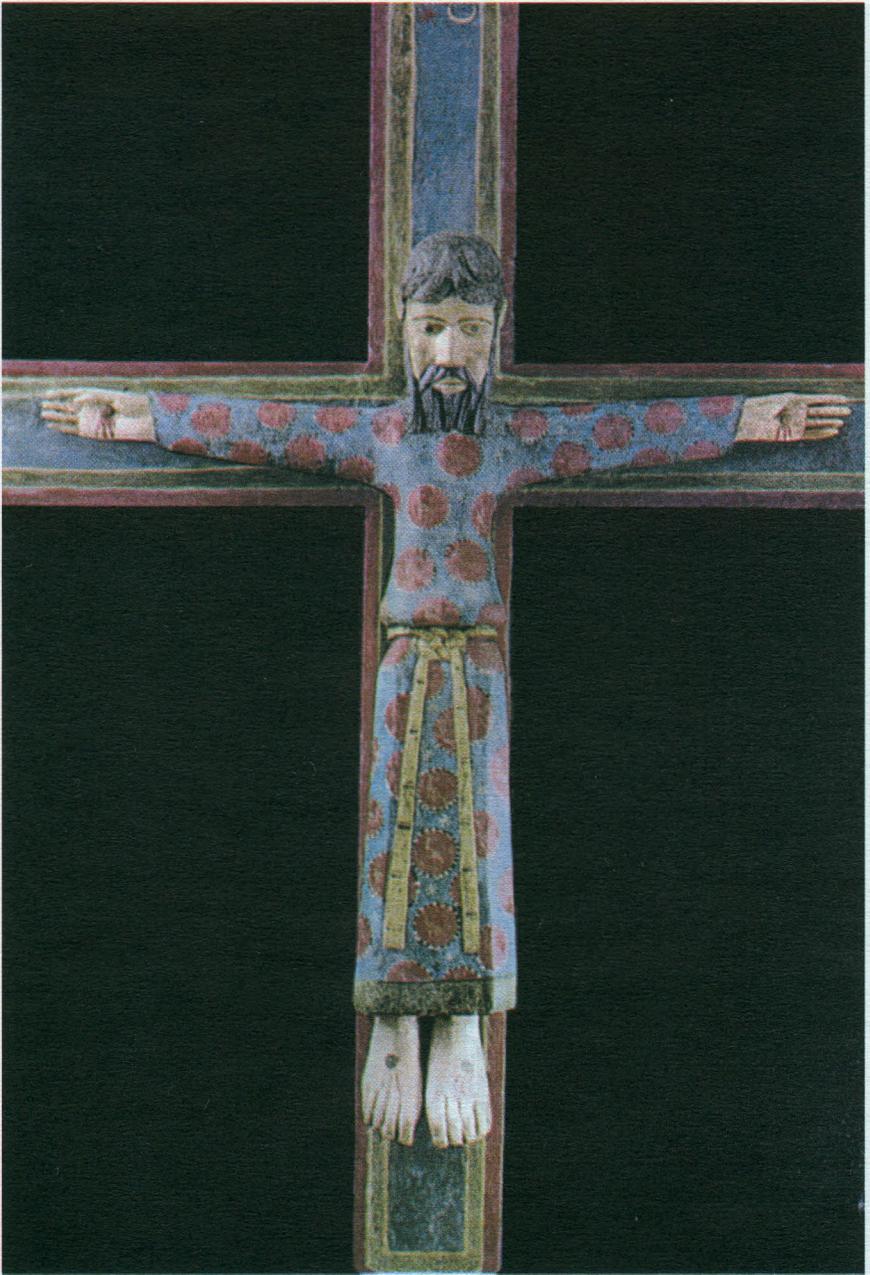
(25) Cfr. J. Liéveaux Boccardor-E. Bresset, *Statuaire Médiévale de collection*, I, Paris, 1972, p. 77, fig. 42.

(26) Liéveaux Boccardor-Bresset, *Statuaire*, pp. 81, 160, figg. 46, 136; un'altra immagine e descrizione di tale prototipo, insieme ad una sintesi sull'evoluzione iconografica del Cristo Trionfante sulla morte, ripresa proprio dalle considerazioni di Liéveaux Boccardor-Bresset, è presente in J. Lorenzelli, *Il Cristo Triumphans*, in *Custode dell'Immagine. Scultura Lignea Europea XII-XV secolo*, a cura di J. Lorenzelli, P. Lorenzelli e A. Veca, catalogo della mostra, Bergamo 1987, pp. 68-74, figg. 20-31; Id., *Il Cristo "Misto"*, *ibid.*, pp. 75-78, figg. 32-39.

(27) Liéveaux Boccardor-Bresset, *Statuaire*, p. 160.



6 - Particolare del portale occidentale del priorato di St. Pierre a Carennac.



7 - *Maestà d'Angouistine* (Pirenei orientali).



8 - *Maestà Baillò*, Museo d'Arte Catalana, Barcellona.

stilistico per la zona in questione. Con il simulacro piacentino vanno sottolineate alcune precise attinenze iconografiche. In entrambi le braccia sono perfettamente orizzontali, le pupille sono in pasta vitrea e la testa è lievemente inclinata rispetto all'asse della croce; ma è il perizoma quello che incuriosisce maggiormente. Le scanalature laterali, la posizione e la forma delle quattro pieghe a mezzaluna rivolte in basso e il grosso nodo del *cingulum* sono pressoché identici; a ciò si aggiunge sui volti una peculiarità molto rara, quale per il Cristo di Tolosa il modesto tentativo di rendere annodati i due piccoli lembi della barba bipartita<sup>(28)</sup>, forse un semplice manierismo, mentre in quello di San Savino l'effetto è ben rimarcato. In quest'ultimo l'estremità divise, ma più consistenti, si stringono subito in un nodo accurato quasi a "fiocco", che – insieme alla particolare acconciatura dei capelli e alle due sole trecce, invece delle tre per ogni spalla solitamente rappresentate in quest'epoca –, sembrerebbe accentuare un indiscutibile significato simbolico come l'origine ebraica di Gesù. Forse è soltanto un'interpretazione, tuttavia, è necessario rammentare che secondo l'antico uso rabbinico la barba avrebbe potuto essere non solo bipartita, ma anche "annodata"; un palese riscontro iconografico si trova nella barba del sacerdote nell'episodio della Presentazione al tempio nel salterio di Corbie (Amiens, *Bibliothèque Municipale*, 18, c. 137r, IX secolo)<sup>(29)</sup>. Non si tratta perciò solamente di una ricercata appendice decorativa, bensì di una chiara connotazione realistica commisurata al resto del volto, probabilmente desunta dalla tradizione semitica che nella penisola iberica continuò a fiorire sotto la tolleranza della dominazione islamica, sino a costituire la così detta "età dell'oro" dell'ebraismo spagnolo<sup>(30)</sup>.

Malgrado nel XII secolo la Spagna centromeridionale fosse ancora terra di crociata contro gli "infedeli", tale periodo rappresentò, in ogni caso, la più insigne esperienza d'integrazione nazionale e di cooperazione culturale insieme con arabi e cristiani (mozarabi) cui gli ebrei avrebbero mai partecipato. I Pirenei e le vie di pellegrinaggio che giungevano nei regni cristiani del nord attraverso le Asturie sino in Galizia non furono una vera frontiera, anzi assunsero un ruolo paragonabile ad un "ponte di scambio", canale privilegiato fra due imponenti civiltà artistiche come quella musulmana e cristiana. Il raffina-

(28) Voce *Beard*, in *The Jewish Encyclopedia*, II, New York, p. 613. Peroni, *Il Crocifisso*, p. 11, nella descrizione del Cristo piacentino più semplicemente osserva: «La barba si permette nell'esito a due punte qualche spunto di "ornamentalizzazione" ricavandolo dalla stessa formula frazionata della barba».

(29) Cfr. F. Maddalo, voce *Corbie*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, a cura di A.M. Romanini, V, Milano, 1994, p. 314.

(30) S.W. Baron, *A Social and Religious History of the Jews*, New York, 1952.



9 - *Christus Triumphans*, cattedrale di St. Sernin, Tolosa.

tissimo senso decorativo sviluppato dagli arabi adattatosi all'iconografia della produzione cristiana influenzò notevolmente le cosiddette arti minori<sup>(31)</sup>, parallelamente ai nuovi impulsi della plastica monumentale generati dal romanico francese<sup>(32)</sup>; anche la scultura lignea fu coinvolta, in quanto al corpo di base era necessaria la rifinitura pittorica finale. Le regioni in cui si raggiunsero i risultati più significativi nella policromia furono proprio i Pirenei, la Catalogna e il Rossiglione, dove l'usanza diffusa di rappresentare le *Majestad*<sup>(33)</sup> – Cristo vestito dal *collobium* – permise di sperimentare su un'ampia superficie le migliori fantasie ornamentali di linee e colori<sup>(34)</sup>.

A questo proposito è fondamentale ritornare sulla policromia del Crocifisso di San Savino e delle correlazioni ipotizzate da Arturo Carlo Quintavalle con la statuaria lignea catalana. In questi territori, per lo più nel XII secolo, la stesura di una colorazione che oltre alla veste completasse il volto di fatto nascondeva generalmente un intaglio approssimativo e spigoloso, molto spesso teso in verticale, nonostante il risultato complessivo fosse di grande qualità formale<sup>(35)</sup>. Il Cristo di Piacenza è assimilabile alla plastica di tali modelli e di altri che riuniscono delle Deposizioni, esclusivamente per tipologia d'insieme ed esemplificazione anatomica identificabile nel pannello regolare subito troncato, nelle descrizioni addominali e del costato; ma non si riscontrano qualità stilistiche che evidenzino sui volti privi di policromia lo sforzo di un realismo veramente originale. Viceversa, i resti di colore sulla croce e sul perizoma pare abbiano una forte correlazione con i criteri cromatici degli stessi Crocifissi lignei catalani. La traccia celata dal nimbo corrisponde quasi esattamente alla colorazione della Maestà d'Angouistine<sup>(36)</sup> presso i Pirenei orientali (fig. 7), sia nella costruzione schematica che utilizza le sottilissime strisce di bianco de-

(31) M.T. Matas i Blanxart, *Els Esmalts romànics a Catalunya*. I. *Arquetes*, Barcelona, 1982.

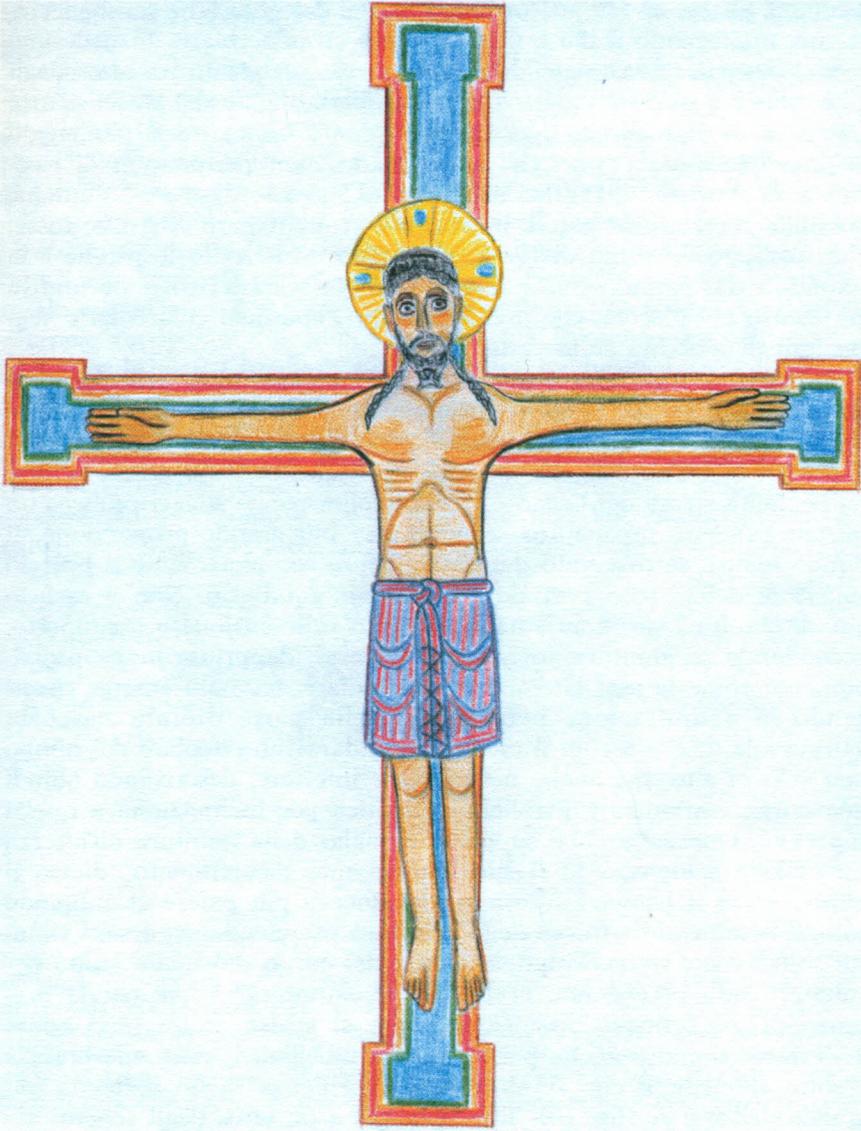
(32) I rapporti della scultura spagnola con quella francese sono evidenziati in Kingsley Porter, *The Romanesque Sculpture*; Id., *Spanish Romanesque Sculpture*, Paris-Florència, 1928; M. Durliat, *La sculpture roman en Roussillon*, Perpignan, 1948-54; M. Durliat-V. Allège, *Pyrénées romanes*, Sante Marie de la Pierre qui vire (Yonne), 1969.

(33) In Spagna la tipologia della *Majestad* ebbe una grande diffusione nel XII e XIII secolo sino a estendersi in quasi tutta Europa; cfr. in J. Liéveaux Boccador-E. Bresset, *Les Majestés Espagnoles*, in Id., *Statuaire*, pp. 144-152; J. Lorenzelli, *La Majestad*, in *Custode dell'Immagine*, pp. 64-67, figg. 10, 12-16.

(34) M. Durliat, *Les Christs vêtus des Pyrénées-Orientales. Étude de leur décoration peinte*, Montpellier, 1962.

(35) Una descrizione più scrupolosa sulla scultura lignea catalana con magnifiche riproduzioni fotografiche sono pubblicate nel catalogo del rinnovato Museo d'Arte Catalana: E. Carbonell i Esteller-J. Sureda i Pons, *Tresors Medievals del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1997, pp. 39-55, 93-151.

(36) Liéveaux Boccador-Bresset, *Statuaire*, pp. 198-199, fig. 177.



10 - *Christus Triumphans*, basilica di S. Savino, Piacenza, ricostruzione approssimativa.

limitanti gli spazi, sia nell'ordinata scelta dei colori in senso decrescente, impiegando il blu e il rosso come cromie chiave. Il medesimo modulo, seppur con qualche variante, è verificabile in un altro degli accostamenti possibili come la *Maestà di Battllò*<sup>(37)</sup> nel Museo d'Arte Catalana di Barcellona (fig. 8). Per quanto concerne il pannello dell'esemplare piacentino gli scarsi residui non permettono di ricostruire con sicurezza l'antico disegno. Sul suo lato destro è comunque possibile percepire un esteso movimento semicircolare di strisce rosse, che sovrapposte al blu di fondo avrebbero evidenziato le pieghe e la rotondità del panno. Anche questa era una caratteristica decorativa già in uso nei Pirenei, che prediligeva forti contrasti coloristici e suggestioni di mobilità sulla veste.

In tutte queste croci, e generalmente in molte altre, il supporto è maggiore del corpo. Sebbene attualmente nel caso di San Savino le dimensioni della croce siano pressappoco ridotte a quelle della figura, il diametro dell'aureola, lo spessore in larghezza della croce, la monumentalità stessa del Cristo e l'antica collocazione suggerirebbero un iniziale progetto prospettico secondo una più grande proporzione. Il nimbo infatti, se osservato dal basso, copre completamente il braccio superiore della croce creando un evidente squilibrio. Non è escluso quindi che fra i vari adattamenti sia stato ridimensionato il supporto, accorciando la giuntura sovrastante la testa, dapprima lunga probabilmente come le assi laterali. Un particolare anomalo emerge osservando la delimitazione perimetrale della parte dipinta nascosta dall'aureola, che presenta il medesimo andamento circolare del nimbo non solo in alto, ma anche nel margine inferiore, descrivendo quindi una curva esattamente parallela e identica per inclinazione a quella superiore. Questo farebbe supporre il taglio della giuntura all'altezza fra collo e schiena, con il suo conseguente "scorrimento" dietro il nimbo verso il basso. La cosa risulta ancora più palese esaminando complessivamente le tracce della primitiva preparazione gessosa rimaste sulla croce, ripercorrendo la forma del corpo dal quale erano occultate<sup>(38)</sup>. Ma perché non accorciare le estremità? Forse per la presenza di una cimasa che inizialmente si scelse di lasciare, come dev'essere avvenuto anche per i presunti tabelloni laterali alle braccia e sotto ai piedi; il che avvalorerebbe l'evenienza di un sostegno più grande dell'attuale (fig. 10). Tale tipologia è un altro degli schemi accertabili nel Rossiglione (*Maestà della Trinità de Bellpuig e Cristo de*

(37) Cfr. Durliat, *L'Art Roman*, p. 174, fig. 71; Carbonell i Esteller-Sureda i Pons, *Tresors*, pp. 14, 120, figg. 1, 83.

(38) A.C. Quintavalle, scheda n. 70, in *Wiligelmo*, pp. 501-502, figg. 70/1, 70/2.

La Llagonne)<sup>(39)</sup> così come la cimasa di alcune fra le prime croci dipinte italiane.

Concludendo, potremmo rispondere alla questione sollevata da Peroni sulla vera funzione della policromia, distinguendo fra un ruolo di «elaborata dosatura formale» per il corpo appositamente predisposto da larghe superfici, e un ruolo «additivo» per il volto già di per sé caratterizzato con grande sensibilità d'accorgimenti. Si è di fronte ad una volontà elevata che volle interpretare contemporaneamente un sentimento sincero di gloria e passione, attraverso la sintesi di un'arte nuova e un'inusuale stupefacente armonia fra scultura e pittura di mirabile evocazione. Pertanto il maestro scultore che giunse a Piacenza – tappa importante sul cammino della Via Francigena conducente a Sud – realizzò il Crocifisso per la prestigiosa basilica di San Savino verosimilmente intorno alla metà del XII secolo, memore dell'eccezionale varietà di stimoli appresi nella propria regione d'origine o in cui si è spostato, qui intesa nella “striscia” territoriale fra Dordogna, bacino meridionale della Garonna e i Pirenei orientali del Rossiglione, esprimendo una valida e consapevole apertura alle recenti esperienze stilistiche senza snaturare un più tradizionale repertorio formale<sup>(40)</sup>.

Brescia, dicembre 1998

---

(39) Cfr. M. Durliat, *Roussillon roman*, Sante Marie de la Pierre qui vire (Yonne), 1976, pp. 134-135; Peroni, *Il Crocifisso di San Savino*, p. 37 nota 13, preferisce invece effettuare un parallelo con la croce del Cristo in San Giorgio Maggiore a Napoli già studiato da A.O. Quintavalle in *Due Crocifissi*.

(40) Per quanto riguarda un resoconto generale sulla scultura lignea del XII secolo in Italia si consigliano ancora i saggi fondamentali di De Francovich, *Crocifissi lignei del secolo XII in Italia*, pp. 492-505; Id., *Scultura medievale in legno*; E. Carli, *Il XII secolo*, in *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano, 1960, pp. 9-21.

---

Referenze fotografiche: foto 1-3 Studio Manzotti di Piacenza; foto 4-5 tratte da Peroni, *Il Crocifisso di San Savino*, pp. 43, 46, figg. 35, 37; foto 6 da Durliat, *L'Art Roman*, pag. 148, fig. 48; foto 9 – per una migliore lettura dei dettagli si è preferito invertire la colorazione – e 7 da J. Liéveaux Boccador-E. Bresset, *Statuaire Médiévale de collection*, pp. 160, 198, figg. 136, 177; foto 8, 10 dell'autore.