

Cristo con gli occhi aperti. Un modello raffigurativo ben ambientato in Toscana

Dimensioni spazio-temporali del fenomeno.

Lo stilema del Cristo con gli occhi aperti rappresenta qualcosa di molto preciso: non è un Cristo in Maestà,¹ non è il Cristo Pantocrator² o del Giudizio finale,³ non è neppure il Cristo del Mandylion⁴ e dei mosaici bizantini,⁵ anche se alcuni esempi di tutti questi modelli raffigurativi hanno con lui parecchie simiglianze formali.

È un modello raffigurativo con due possibili forme di esecuzione idealtipiche: un Cristo ligneo in croce, tunicato o in perizoma, di dimensione naturale o quasi naturale oppure un Cristo in croce dipinto di dimensione naturale o quasi naturale, passibili entrambi di far parte di una sorta di sacra rappresentazione statica, antesignana del presepio,⁶ anche se l'eventuale presenza di figure in compianto snaturerebbe il senso della raffigurazione.⁷ Altre forme e modelli, per quanto simili, sono da metter da parte.⁸

Il Cristo dagli occhi aperti viene denominato, in due precisi punti della Tuscia medievale, **Lucca e Borgo del Santo Sepolcro**,⁹ anche come **Volto Santo**, grazie alla fama internazionale del Volto Santo di Lucca, che, fin dal medioevo centrale, ha avuto un successo esemplare tra i pellegrini francigeni e angli, al punto da meritarsi disparate menzioni nelle fonti medievali e un mezzo di diffusione già allora di massa come la moneta della zecca lucchese.¹⁰

Quindi, il lasso temporale di realizzazione di questo stilema va all'incirca dall'VIII al XIII secolo, anche se la continuità tra i due periodi estremi è dubbia e non documentata. Le date più antiche sono recuperabili dall'analisi al carbonio 14 di un manufatto preciso: il Cristo di San Sepolcro, l'unico che ha subito un restauro scientifico e, conseguentemente, una datazione accettabile del nucleo compositivo originale.¹¹

Panoramica sul modello raffigurativo del Cristo con gli occhi aperti.

Gli esempi più antichi del modello raffigurativo sono indubbiamente il Volto Santo di Lucca e quello di San Sepolcro: non voglio entrare nel merito della datazione, scattata grazie alla datazione al carbonio 14 del secondo, su quale dei due sia stato il primo manufatto, perché entrambi hanno evidentissimi influssi orientali, non solo nel panneggio delle vesti, ma anche nel volto e nella postura.

Lucca e Borgo San Sepolcro erano situate su strade romane di irradiazione della rievangelizzazione del VII-VIII secolo, allorché una gran quantità di sacerdoti e monaci d'Oriente, dopo aver trovato rifugio a Roma, in concomitanza con l'aggravarsi del movimento iconoclasta nelle terre sotto sovranità bizantina, in particolare in Siria e nella Anatolia, era stata inviata al nord per rievangelizzare il mondo longobardo, ariano in parte e in parte scismatico tricapitolino.¹²

All'estremo temporale più basso stanno il Cristo di Petrognano¹³ e quello di San Vincenzo a Torri,¹⁴ la cui fattura è collocabile a cavallo tra XII e XIII secolo, decennio più decennio meno, e la cui natura si è quasi del tutto depurata degli influssi orientali, perizoma a parte, e mostra come tratto saliente una **stupita umanità**, che non è affatto casuale o frutto di ingenuità dell'artista, ma estremamente empatica con la subcultura che si era radicata nel secolo XII nell'area tra la Greve e l'Elsa e di cui ho già cercato altrove di dare almeno i tratti distintivi.¹⁵

Vi sono poi tutta una serie di prodotti che, localmente, e in particolare nella diocesi di Fiesole, richiamano questo modello raffigurativo, anche senza averne parentela diretta.

Nella Pinacoteca Nazionale di Siena troviamo una indicativa, duplice raffigurazione del Cristo, a sinistra *Patiens* e a destra *Triumphans*. La tavola è attribuita a Giovanni di Paolo (1403 ca. – 1482 ca.) e ci dà il destro per affrontare il difficile percorso di riflessione sui Cristi dagli occhi aperti nella Toscana medievale.

Fiesole è oggi il luogo che racchiude tre importanti tavole raffiguranti Cristo con gli occhi aperti, che diventano quattro se aggiungiamo il *Christus Triumphans* di Neri di Bicci (1419-1491 ca.).

La croce astile del museo di Cavriglia, che viene fatta risalire in parte al XIII secolo, per la fattura della croce, in rame inciso dorato, e, per il Cristo, in bronzo sbalzato, al XII secolo, ha un Cristo dagli occhi aperti, che, posto ad altezza degli occhi di chi guarda, può anche dare l'impressione di avere tracce della Passione, ma, immaginato sulla cima di un bastone pastorale, non è molto distante dal Cristo di Petrognano, specialmente nelle pieghe del perizoma e nella cintola, chiaramente di tradizione orientaleggiante.¹⁶

Un'altra croce astile rispondente a un modello simile, e sempre del secolo XII, è nel Museo diocesano di Volterra,¹⁷ e un'altra nel museo capitolare di Pistoia.¹⁸

Lo stilema antico del Cristo dagli occhi aperti si presta anche ad aprire la

strada ai Giudizi Universali, strutturati intorno alla figura del Cristo trionfante, a cui, nel medioevo avanzato, si aggiungono i segni della passione. Nella Toscana meridionale, un esempio classico di questa tipologia, è dato dal Giudizio Universale di Guido da Siena, ora nel museo comunale e diocesano d'arte sacra, ma proveniente dalla chiesa della Misericordia di Grosseto, databile intorno al 1280.¹⁹

A influssi del Nord Europa si apre invece la tavola di Mariotto di Cristofano, cognato di Masaccio, che campeggia nel museo di Santa Maria delle Grazie a San Giovanni Valdarno: qui gli occhi aperti del Cristo sono contemperati dalle vistosa ferita al costato, dalla quale sprizza una gran quantità di sangue che si raccoglie in un calice. Poco rimane della maestà rigenerante, se non giusto quegli occhi pensosi sulle piaghe e i peccati del mondo.²⁰

A Lucca, nel Museo di Villa Guinigi, c'è un Crocifisso di Bonaventura Berlinghieri, dipinto nella seconda metà del XIII secolo, che si avvicina molto alla nostra tipologia per lo sguardo fermo e pensoso e per l'assenza di ferite, anche se ha la bocca piegata verso il basso.²¹

Ai Volti santi antichi, anche se è perizomato, si apparenta il Crocifisso a braccia aperte del Museo diocesano di Arezzo, attribuito a Margarito d'Arezzo (fine sec. XII e inizio sec. XIII).²²

Un modello molto simile è offerto da una serie di crocifissi lignei dipinti tutti della fine del XII inizi del XIII secolo, che si trovano a Castiglion Fiorentino,²³ Fiesole,²⁴ Montalcino²⁵ e Pienza.²⁶ Questo è infatti l'ambito temporale del massimo fulgore di questo nostro stilema.

Tentativi di interpretazione.

Se, come molti sospettano, l'origine di questo modello raffigurativo è orientale e se esso giunge in Occidente con la fuga dei sacerdoti iconoduli dalle terre controllate da Bisanzio intorno all'VIII secolo, dopo che l'imperatore Leone III vieta la venerazioni delle immagini, due sono le considerazioni da fare:

1. la prima è che la raffigurazione del Cristo con gli occhi aperti sottolinea l'**aspetto** umano del Cristo: la forza di resistenza dell'**icolodulia** era proprio incentrata sul fatto che la seconda figura della Trinità, essendo anche uomo, era giustamente passibile di essere raffigurata in forma umana. Non dobbiamo mai dimenticare che l'iconoclastia si incentrava originariamente sulla raffigurazione del Cristo – non sui santi o sulla Vergine – prevalentemente perché, si sosteneva, la divinità in quanto tale non può essere rappresentata. Da qui forse la nascita delle cosiddette **acheiropoieta**, raffigurazioni del solo Cristo “di fattura senza mani”, ossia non dovute alla mano dell'uomo (anche se talvolta attribuite a artisti che agirono sotto ispirazione divina).

2. La seconda è che, in un diffuso clima di lotta religiosa, aspra quanto altre mai, le logiche unitarie dell'ortodossia tendono a **polarizzarsi** in due visioni tendenzialmente antitetiche; in questo clima, chiunque abbia intenzione di accentuare il conflitto tende anche a far proprie le figurazioni più estreme compatibili con il suo campo ideologico. Di una sola ortodossia, si formano due campi, ognuno dei quali si ritiene il vero ortodosso. Ognuno cerca di convogliare nel suo campo anche altre visioni del mondo non incompatibili, ma sempre estreme. Da un lato quindi il rifiuto di tutte le immagini, anche quelle dei santi e della Vergine, e dall'altro l'esaltazione dell'umanità trionfante del Cristo, colta prima o dopo la passione, ma depurata dai segni di quella.

Vorrei insistere anche sul fatto che l'accentuazione dell'**umanità** del Cristo non comporta un'immediata deriva verso il **Christus patiens**. Anzi, quest'ultimo modello raffigurativo, che in Occidente si sviluppa in concomitanza con il successo degli ordini mendicanti, segnerà la fine della parabola del Cristo con gli occhi aperti. Non siamo ancora pronti ad accettare il Cristo di Torcello di Giovanni Bellini (1475 ca.) la cui serenità è divenuta ormai prevalentemente mortale, corredata com'è dai ben esposti segni della passione. Nei Volti Santi e nei Cristì dagli occhi aperti ogni traccia di passione è sublimata da uno **stupore** umano, troppo umano, appena confuso di tracce di ieraticità nei più antichi, e nella veste intera, che riconduce a un momento di quiete sovrana, comunque assente negli ultimi. Sembra che il sentimento del Cristo sia l'appercezione della contraddittorietà della condizione umana, che pur tendendo al bene, pecca, che pur aspirando alla libertà, è schiava delle passioni, che pur riconoscendo gli altri suoi simili, li fa schiavi.

In questo lento passaggio, non privo di salti e di vuoti, tra umanità ieratica e umanità stupita si gioca l'intera parabola del nostro modello raffigurativo. E si gioca quasi del tutto in Toscana, con alcuni sconfinamenti, come Bologna,²⁷ o anche Bocca di Magra,²⁸ entrambi in evidente dipendenza egemonica dal Volto Santo di Lucca e dalle accertate relazioni dirette tra la città toscana e quella emiliana, non soltanto dovute all'attrattiva per i rampolli lucchesi dello studio universitario, ma anche alle costanti relazioni commerciali che hanno reso vitale la comunità lucchese in Bologna. Ancora più evidente è il legame di Lucca coi porti non legati a Pisa per tutto il medioevo. E, in ogni caso, nell'area lucchese il Volto Santo diventa prototipo per imitazioni che trascendono il medioevo e arrivano anche al secolo XIX.²⁹

È vero, c'è un salto di secoli tra i Volti Santi e i Cristì dagli occhi aperti, e gli indizi e i rari esempi intermedi non ci aiutano a colmare credibilmente il salto temporale.³⁰ Per farlo dovremo avanzare delle ipotesi.

Il modello alessandrino (o costantinopolitano).

“...ecco il genio semitico con il suo polo antiocheno, dove Dio diviene patetico

nell'uomo, e il suo polo alessandrino, dove l'uomo si fa impassibile in Dio; ecco, sotto il manto ellenistico, ricomparire i morti egiziani dagli occhi immensi, vivi di una vita impersonale; ecco l'ascesa degli dei dell'Oronte che rinascevano a primavera."³¹

Se le ricerche per immagini, fornite dai maggiori motori di ricerca, funzionassero a dovere, è assai probabile che un'immagine del Cristo di Petrognano verrebbe automaticamente apparentata dagli algoritmi ai ritratti del Fayyum, che hanno il loro fulcro intorno al I secolo dopo Cristo, perché l'oasi del Fayyum, nell'Egitto centrale a ovest del Nilo, riassume al meglio la sintesi tra la ritrattistica romana,³² in cui il riconoscimento è la prioritaria ragion d'essere, e la spiritualità ellenistica alessandrina, in grado di andare - con pochi tratti caratterizzanti - oltre l'apparenza del rappresentato.

È però decisamente improbo trasformare in qualche aggancio reale questo astratto, anche se fascinoso, apparentamento.

Vero è che il perizoma indossato da entrambi i Cristi con gli occhi aperti, di Petrognano e San Vincenzo a Torri, è il simbolo dei principi egizi e traduce in simbolo, un simbolo comunque orientale, la regalità del Cristo.

Vero è che di recente sulla stampa si è letto che anche Giotto utilizzava tecniche molto simili a quelle dei sarcofagi egizi di oltre duemila anni precedenti: ciò sta a significare che le tecniche si tramandano di generazione in generazione e sono dure a perdersi, anche a distanza di millenni e tra località distanti.³³

Ma forse potremmo spingerci ad avanzare qualche ipotetico legame ben più diretto, ma, come per tutte le ipotesi non suffragabili, mi permetterete di costruirne una credibile ambientazione.

La cosiddetta terza crociata (1189-1192) si svolge in Egitto e la quarta (1204) si limita a conquistare Costantinopoli per gli Occidentali. In entrambe, la furia di rapina dei crociati porta via il possibile e l'impossibile: icone, reliquie, opere d'arte sacra da scambiare o donare alla propria città al ritorno per guadagnarsi benemerenze o perdono. Questo potrebbe essere il momento e il brodo di coltura diretto per gli scambi culturali e il ritorno in auge di un modello raffigurativo che si era affievolito in Toscana, ma non del tutto disperso.

L'inumanazione (enanthrópsis) come incarnazione della libertà.

*“Non vedi questo sole che pur trovandosi nel fango non viene affatto imbrattato e pur risplendendo su quanto è sudicio non assorbe affatto del cattivo odore? (...) **La divina potenza infatti traspariva attraverso il corpo umano** come luce attraverso membrane trasparenti, illuminando coloro che avevano gli occhi del cuore purificati.”*³⁴

Se uno legge queste due frasi senza saperne l'autore potrebbe anche attribuirle a un esule di Semifonte. La condizione di *deracinement* trova consolazione nell'umanità del Cristo, molto più che nella sua divinità. Lo so che si tratta di

una indebito accostamento, per niente giustificato dai fatti e dai documenti. Ma noi dobbiamo cercare di spiegare, almeno a noi stessi, la presenza di due Cristi dagli occhi aperti, pressoché coevi nell'area di formazione dell'aggregazione antiflorentina che prende il nome di Semifonte.

Non dobbiamo esagerare. A noi spetta solo **assemblare elementi**. Le conclusioni le tragga chi vuole.

Il Cristo di Petrognano e il Cristo di San Vincenzo a Torri sono due uomini nella loro completezza di uomini, e quindi nella piena libertà di agire e decidere. Lo stupore dei loro occhi non è ancora l'appercezione della morte, che stravolgerà il Cristo risorto di Piero della Francesca a San Sepolcro,³⁵ che pure eredita tratti del Volto Santo di quella località. La piena umanità di questi due uomini è la stessa che, quando prevarranno le raffigurazioni del *Christus patiens*, troverà l'unica o una delle poche valvole di sfogo – per rappresentare appunto quella spontanea umanità – nei putti delle Madonne con bambino. Ma il Le Goff ci ricorda che ancora non siamo o siamo appena giunti in quell'epoca.³⁶ La ritroveremo, in epoca umanista – ma sarà l'eccezione dell'artista sommo, e per questo fuori dei canoni – in Antonello da Messina.³⁷

Cominciamo però dalla **committenza**. Pur non avendo alcuna prova, non possiamo non riflettere sulla scelta collettiva, comunitaria di un soggetto come il nostro. Anche se l'area tra la Greve e l'Elsa è una delle più ricche e densamente coltivate della Toscana, anche se è zona di traffici e di scambi, un solo committente o una sola famiglia signorile che possa vantare la decisione di far realizzare il Cristo di Petrognano o quello di San Vincenzo a Torri non appare molto credibile. Non solo perché avrebbe lasciato un segno della sua volontà, anche nascosto negli interstizi e nei recetti del manufatto, ma anche perché, dopo la vicenda di Semifonte, non avrebbe abbandonato il manufatto in una chiesina seminascosta, deturpando le estremità della croce per farla entrare nell'angusto locale in cui è stata ritrovata. No, il Cristo di Petrognano sembra più una **reliquia collettiva**, che è stata salvata e nascosta in attesa di tempi migliori.

Vi è poi il **contesto**. Nella diocesi di Fiesole abbiamo la concentrazione più elevata di questo modello raffigurativo. Anche se Petrognano e San Vincenzo a Torri sono in diocesi di Firenze, questa affinità potrebbe anche non essere del tutto casuale.

Vi è poi il **contesto più ampio**. Nel medioevo le città combattono tra loro. Milano distrugge Lodi. Firenze svuota Fiesole e costringe il suo vescovo a risiedere a Firenze. Firenze distrugge Semifonte. San Miniato distrugge San Genesio, ecc. ecc. Ma fortunatamente per uomini d'arme, che si fanno una ragione della sconfitta, c'era sempre la risorsa della crociata, una crociata che procede, sì, a ondate, ma ha una dimensione permanente, ininterrotta, in Terrasanta, almeno fino alla presa di Acri nel 1291 che chiude il ciclo del pellegrinaggio armato. Solo chi ciondola nei dintorni della città vincitrice, sobillando e intendendosi col nemico, come farà nel secolo successivo l'Alighieri, resta un nemico pubblico da perseguire e catturare; chi va alla crociata invece ha modo di rifarsi una verginità

e un prestigio di dimensione superiore. E se poi riporta reliquie, immagini, stili e modelli raffigurativi dell'Oriente cristiano o presunto tale non può che essere benvenuto in qualsiasi città della Tuscia o altrove e, se ha combattuto contro, trova concreti motivi per venir perdonato, quasi avesse compiuto un pellegrinaggio espiatorio di quel crimine in Terrasanta o in una delle tante zone di combattimento della guerra santa.³⁸

Vi è poi l'**umanità** del Cristo. Negli anni dopo la distruzione di Semifonte nasce o rinasce anche la dimensione patica della crocifissione. In quella temperie, commissionare un Cristo dagli occhi aperti avrebbe potuto anche lasciare spazio a sospetti di scarsa ortodossia, a meno che tutti, dal parroco ai nobili, alle pie donne col compito di spolverarlo ogni tanto, non ne capissero immediatamente il significato.

Conclusione un po' vile, perché reticente.

Cristo è anche l'emblema degli sconfitti che ottengono una vittoria superiore e più duratura. Cristo è colui che sublima la propria sconfitta terrena, redimendo se stesso e il mondo, nonostante i suoi nemici continuino a credere di aver vinto loro.

Indubbiamente nel resto della Toscana ci saranno infinite altre ragioni per scegliere di raffigurare un Cristo con gli occhi aperti, ma, qui, nelle terre che hanno visto l'orgoglio di Semifonte e dove tale orgoglio si tramanderà imperturbabilmente e a viso aperto per generazioni, perché mai si dovrebbero ostentare i segni della passione?

Fabrizio Vanni

NOTE

¹ Anche se il Cristo benedicente in trono tra quattro angeli, mosaico della fine del VI secolo in Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna, ne sembra anticipare la quieta espressività. **(Foto 1)**

² Il Pantocrator del San Clemente di Taüll a Barcellona ha uno sguardo fermo, ma non giudicante e si avvicina al nostro modello, **(Foto 2)** come pure quello nel Palazzo dei Normanni a Palermo **(Foto 3)** o quello del Battistero di San Giovanni a Firenze **(Foto 4)**, per non parlare di quello della Contrada dell'Istrice a Siena. **(Foto 5)**

³ Anche se il Cristo Pantocrator del Sinai **(Foto 6)** o alcune raffigurazioni del Cristo nella cattedrale di Santa Sofia a Istanbul (in particolare la Deesis della tribuna sud del XIII secolo e il Cristo in trono della metà del secolo XI) hanno inquietanti punti di somiglianza. **(Foto 7)**

⁴ Ho presente in particolare il Mandylion di San Bartolomeo degli Armeni a Genova e quello di Novgorod. **(Foto 8 e 9)**

⁵ Anche se il Cristo e Santi del IX secolo in Santa Cecilia in Trastevere a Roma ce lo ricorda. **(Foto 10)**

⁶ Ho tracciato un tentativo di inquadramento storico e sociologico dell'arte lignea nell'intervento «“Alberi che camminano” : tracce di una sociologia dell'arte lignea, con un'appendice sulle mostre dedicate al tema» nel Convegno svoltosi il 22 maggio 2010 a Certaldo, ai cui Atti, pubblicati nel seriale «De strata Francigena» XVIII/1 (2010) con il titolo «Il Cristo di Petrognano. Un capolavoro della scultura lignea medievale sulla via Francigena» a cura di Renato Stopani e Fabrizio Vanni, rinvio per le diverse problematiche ivi affrontate, e non mi riferisco certo al mio solo intervento.

⁷ Anche nei Cristi lignei in rilievo, quando è accertata, come nel Cristo di Petrognano, la predisposizione a ospitare tavole, da inserire ai lati della croce, appare evidente che si sarà comunque trattato di raffigurazioni di richiamo, in cui l'aspetto pathico sarà stato comunque molto contenuto. La comunque possibile presenza di figure in compianto dovrebbe quindi essere letta come compromesso, magari tardivo, tra le esigenze della committenza e le esigenze liturgiche. Più accettabile la presenza di santi astanti, ma non in compianto, come nella croce dipinta di San Damiano a Brescia. **(Foto 11)**

⁸ Mi riferisco alle croci astili che, sempre in Toscana tra secolo XII e XIII, hanno una buona dose di Cristi con gli occhi aperti, come vedremo in seguito, ma che tenderei a lasciare da parte, in primo luogo per la diversa dimensione, in secondo luogo per l'uso del metallo, che favorisce il ricorso a tecniche di bottega e quindi a calchi riproducibili, anche senza la consapevole scelta artistica di quel preciso modello raffigurativo.

⁹ Volto Santo di Lucca senza addobbi regali **(Foto 12)** e Volto Santo di San Sepolcro **(Foto 13)**

¹⁰ È risaputo come in Inghilterra nel medioevo si giurasse “per Vultum del Luca” ossia sull'effigie

del Volto Santo, riportata dalle monete lucchesi.

¹¹ «Il Volto Santo di San Sepolcro» / Anna Maria Maetzke (ed.). – Cinisello Balsamo, 1994.

¹² Una buona sintesi sui punti più salienti della lunga diatriba iconoclasta è quella, divulgativa ma puntuale, di Giorgio Ravegnani, dal titolo “Le immagini del peccato” in «Storia e dossier» Anno IX n. 79 (gennaio 1994). Per i movimenti missionari di rievangelizzazione presso i longobardi sono ancora validi i lavori di Pier Maria Conti. In particolare “Missioni aquileiesi, orientali e romane nel Regno longobardo” : presentato al «Colloque d’histoire ecclesiastique» a Cambridge, 24-27 settembre 1978 / Pier Maria Conti. - Da : «Studi romani» 17 (1969). - [Sc. pp. 18-26]. E anche “Il ‘Monasterium’, sacello di fondazione privata e le missioni cattoliche nella Tuscia del secolo VIII” / Pier Maria Conti. - In : «Studi storici : miscellanea in onore di Manfredo Giuliani» 1965. E ancora “Ricerche sulle correnti missionarie nella Lunigiana e nella Tuscia nei secoli VII e VIII” / Pier Maria Conti. - Da : «Archivio storico per le province parmensi» 1966 n. 18. - [Scilicet, pp. 37-120].

¹³ Qui in un montaggio di Massimo Tosi, sovrapposto a grandezza naturale alla chiesetta da cui prende il nome. **(Foto 14)**

¹⁴ **(Foto 15)**

¹⁵ Cfr. “Ipotesi sulle origini dei Cadolingi e sulla natura del loro potere” / Fabrizio Vanni. – In : «I Cadolingi, Scandicci e la viabilità francigena» : Atti del Convegno svoltosi il 4 dicembre 2010 a Badia Settimo (Scandicci) / a cura di Renato Stopani e Fabrizio Vanni. («De strata Francigena» XVIII/2 – 2010) e cfr. anche “Semifonte : le paure di Firenze, tra potenzialità, mito e pretesto” / Fabrizio Vanni. – In : «Semifonte e la via Francigena» («De strata Francigena» XX/2 – 2012).

¹⁶ Cfr. «Il museo della Pieve di Cavriglia» : opere d’arte sacra dal XII al XIX secolo / a cura di Laura Speranza. – Cavriglia : Comune di Cavriglia, et al., 1996. – Scheda sulla croce astile alle pp. 27-28, con bibliografia. **(Foto 16)**

¹⁷ Volterra. Museo diocesano. Croce processionale di manifattura toscana. Sec. XII. **(Foto 17)**

¹⁸ Pistoia. Museo capitolare. Manifattura umbro-toscana. Croce astile. XII-XIII secolo. **(Foto 18)**

¹⁹ Grosseto. Museo diocesano. Guido da Siena. Giudizio universale. **(Foto 19)**

²⁰ San Giovanni Valdarno. Basilica di Santa Maria delle Grazie. Christus patiens. **(Foto 20)**

²¹ Lucca. Bonaventura Berlinghieri. Cristo dipinto. **(Foto 21)**

²² Arezzo. Museo diocesano. Ignoto scultore e Margarito d’Arezzo. Crocifisso ligneo. Fine XII e metà XIII sec. **(Foto 22)**

²³ Castiglione Fiorentino. Pinacoteca comunale. Ignoto aretino inizi sec. XIII. Croce dipinta. **(Foto 23)**

²⁴ Fiesole. Museo Bandini. Maestro delle Storie della Croce 434. Crocifisso dipinto. Metà sec. XIII. **(Foto 24)**

²⁵ Montalcino. Museo diocesano. Ignoto fine sec. XII. Cristo dipinto. **(Foto 25)**

²⁶ Pienza. Museo diocesano. Ignoto umbro-senese della fine sec. XII. Croce dipinta. **(Foto 26)**

²⁷ Nella chiesa del Santo Salvatore a Bologna c’è un Volto Santo datato al XII secolo.

²⁸ La cittadina spezzina conserva un Volto Santo della metà del XII secolo. **(Foto 27)**

²⁹ Come ad esempio l’imitazione seicentesca nel Museo d’arte sacra di Camaione. **(Foto 28)**

³⁰ Non ho sufficienti elementi conoscitivi per classificare come “intermediari” il crocifisso della badessa Raingarda (databile 963-965) di orafo lombardo, conservato nel San Michele di Pavia e, sempre di orafo lombardo, il crocifisso del vescovo Leone, datato tra il 1000 e il 1020 e conservato nella Cattedrale di Sant’Eusebio a Vercelli, entrambi perizomati e con gli occhi aperti. Come le croci astili toscane, a cui ho fatto cenno, siamo in una dimensione, non solo extratoscana, ma trattandosi di arte orafa, non immediatamente riconducibile alla dimensione di scelta compositiva di tipo artistico individuale, come le sculture lignee e le croci dipinte. Per un riferimento culturale e al contempo iconografico sulle due croci qui citate, si veda il saggio di Cinzia Piglione dal titolo “Le grandi oreficerie” nel volume «Piemonte romanico» / a cura di Giovanni Romano. – Torino : Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, 1994.

³¹ Cfr. «Icone. Senso e storia» / Mahmoud Zibawi. – Milano : Jaca Book, 1993.

³² La ritrattistica romana, che da sola non basta per formulare una sia pur ipotetica filiazione del nostro modello raffigurativo, ha, in ogni caso, nel Buon Pastore del Museo Pio Cristiano del Vaticano, **(Foto 29)**, risalente al III-IV secolo, un esempio della forza psicologica raggiunta con le tecniche scultoree dell'antichità. Per l'iconologia del Fayyum, non ho idea di quando sia stata disponibile o conosciuta in Occidente nel medioevo. **(Foto 30)**

³³ Cfr. "Così Giotto "copiò" gli egizi / Laretta Colonnelli. – Ne : «La lettura» Domenicale del Corriere della sera del 16 giugno 2013. Qui si anticipa che i risultati delle recenti scoperte sulle tecniche pittoriche dei sarcofagi verranno presentate alla First Vatican Coffin Conference.

³⁴ «Testi cristologici» / Basilio di Cesarea ; a cura di Giorgio Mazzanti. – Roma : Borla, 1991. – Scil. p. 185 e 187.

³⁵ San Sepolcro. Piero della Francesca. Resurrezione. **(Foto 31)**

³⁶ "...al Bambin Gesù, il cui culto si sviluppa a partire dal XIII secolo. L'iconografia cerca di rendere almeno la graziosità, se non anche la bellezza, del corpo e del volto del bambino." Da : «Il corpo nel medioevo» / Jacques Le Goff in collaborazione con Nicolas Truong ; traduzione di Fausta Cataldi Villari. - Bari Editori Laterza, 2005. Scil. p. 87.

³⁷ Antonello da Messina. Salvator Mundi. **(Foto 32)**

³⁸ Il termine "crociata" oggi non può che interpretarsi in senso lato. Già nel secolo XI la lotta dei regni spagnoli per la Reconquista veniva letta come guerra santa e fu infine riconosciuta come tale da papa Urbano II. Non dimentichiamo poi che il piccolo Cristo ligneo, noto come "il Cristo delle battaglie" che il condottiero Rodrigo Diaz de Vivar, meglio noto come El Cid Campeador, morto nel 1099, portava con sé in battaglia aveva, oltre alla pelle bruna e al perizoma orientale, anche gli occhi, pur non del tutto aperti, chiaramente rivolti verso l'alto. **(Foto 33)**



Foto 1 - Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo, Cristo benedicente



Foto 2 - Barcelona, Cristo Pantocrator di Taüll

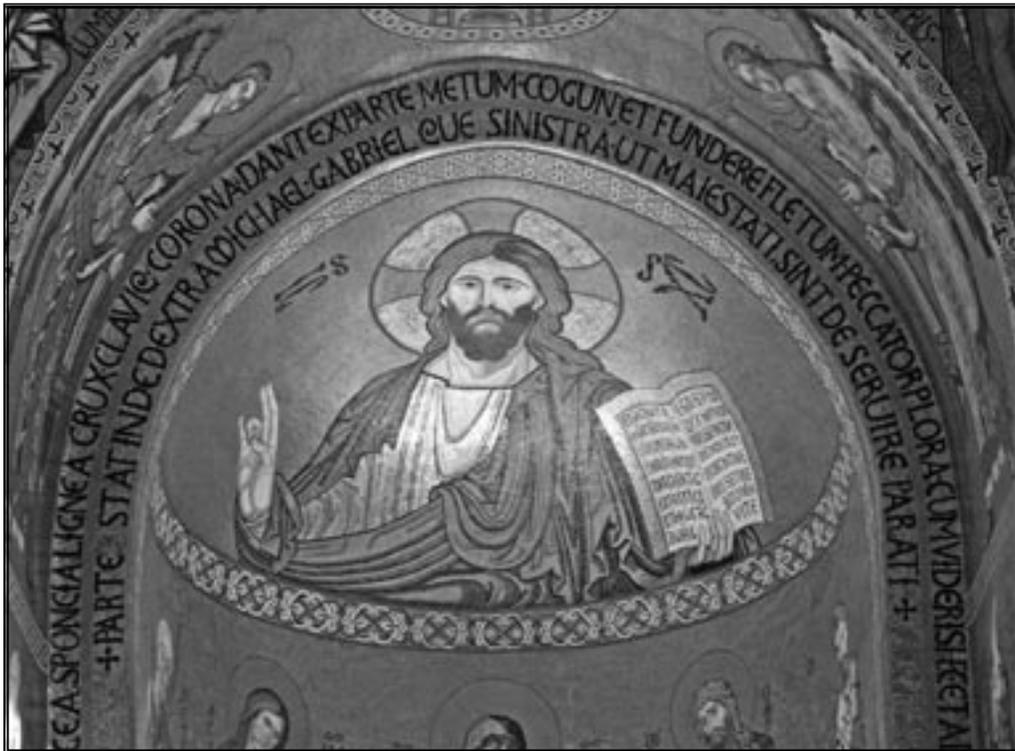


Foto 3 - Palermo, Palazzo dei Normanni, Pantocrator



Foto 4 - Firenze, Battistero, Cristo in Maestà



Foto 5 - Siena, Contrada dell'istrice, Pantocrator inizi sec. XIII



Foto 6 - Istanbul, Santa Sofia Deesis



Foto 7 - Sinai, Pantocrator



Foto 8 - Genova, San Bartolomeo degli Armeni, Mandylion

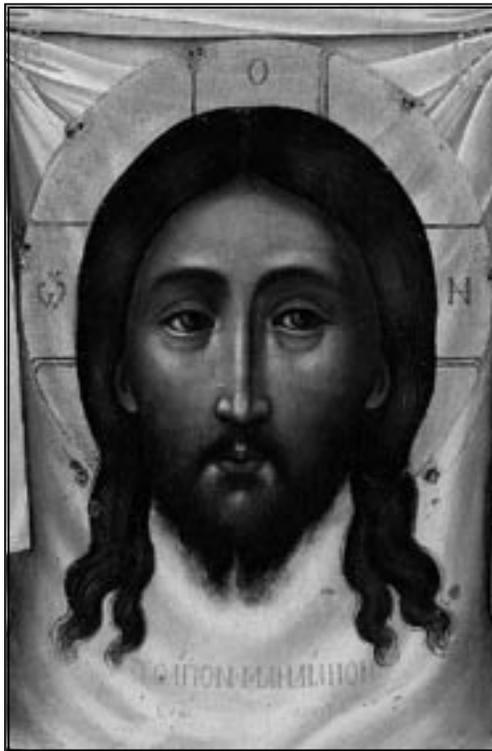


Foto 9 - Una imitazione moderna del Mandylion di Novgorod



Foto 10 - Roma, Santa Cecilia in Trastevere, Pietro Cavallini, Cristo 1290ca.



Foto 11 - *NORD.BS, San Damiano, Croce dipinta*



Foto 12 - *Lucca, Volto salto senza corona*



Foto 13 - *Sansepolcro, Volto Santo*



Foto 14 - *Petrognano, Chiesetta di San Pietro col Cristo sovrapposto*



Foto 15 - Scandicci, San Vincenzo a Torri, Cristo ligneo



Foto 16 - Cavriglia, Museo della Pieve, Croce astile sec.XII-XIII



Foto 17 - Volterra, Museo diocesano, Croce processionale di manifattura toscana Sec.XII



Foto 18 - Pistoia. Museo capitolare. Manifattura umbro-toscana. Croce astile XII-XIII secolo



Foto 19 - Grosseto, Museo diocesano, Guido da Siena, Giudizio universale

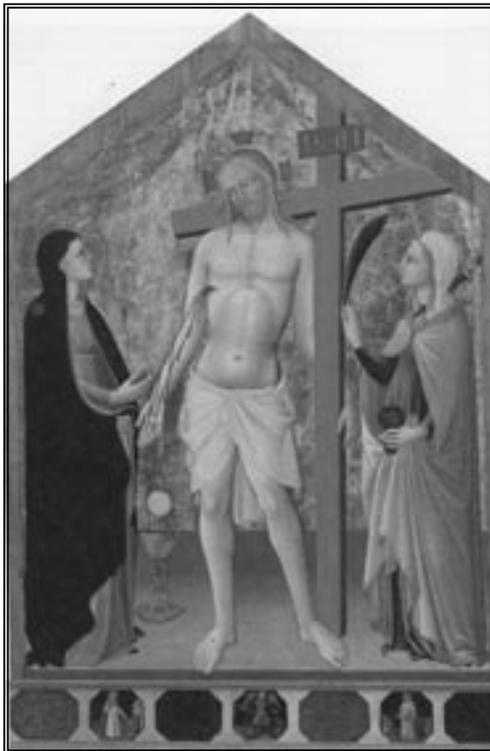


Foto 20 - San Giovanni Valdarno, Basilica di Santa Maria delle Grazie, Christus patiens

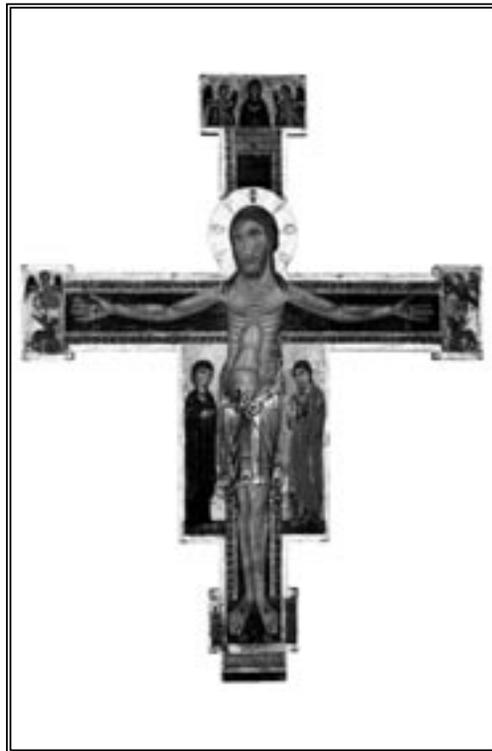


Foto 21 - Lucca, Bonaventura Berlinghieri, Cristo dipinto

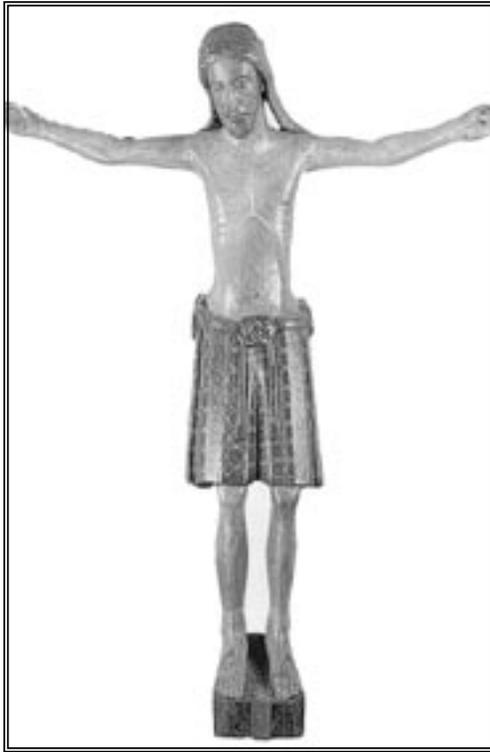


Foto 22 - Arezzo, Museo diocesano, Ignoto scultore e Maragrito d'Arezzo, Crocifisso ligneo. Fine XII e metà XIII sec.

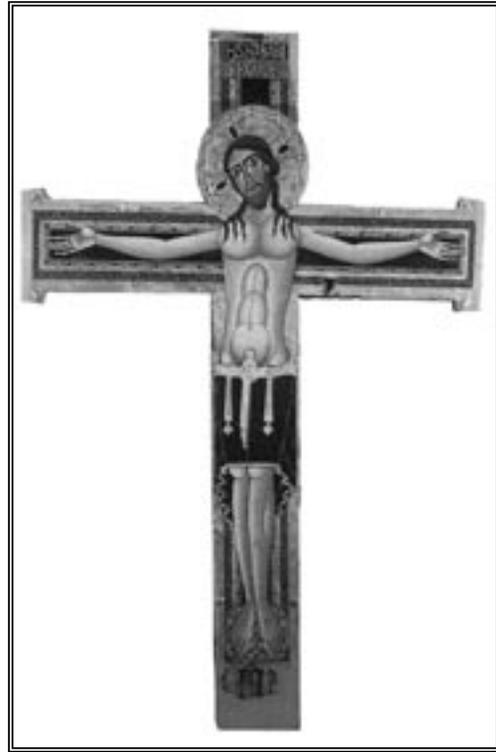


Foto 23 - Castiglion Fiorentino, Pinacoteca comunale, Ignoto aretino inizi sec. XIII, Croce dipinta



Foto 24 - Fiesole, Museo Bandini, Maestro delle Storie della Croce 434, Crocifisso metà sec. XIII

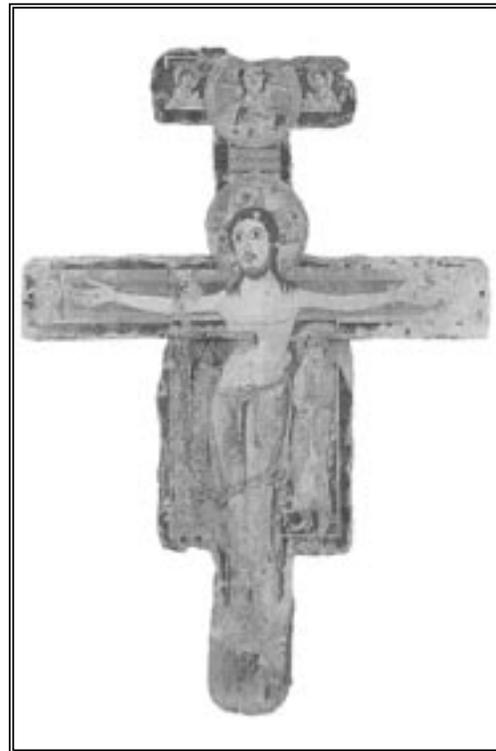


Foto 25 - Montalcino, Museo diocesano, Ignoto fine sec. XII, Cristo dipinto



Foto 26 - Pienza, Museo diocesano, Ignoto umbrosense fine sec. XII, Croce dipinta

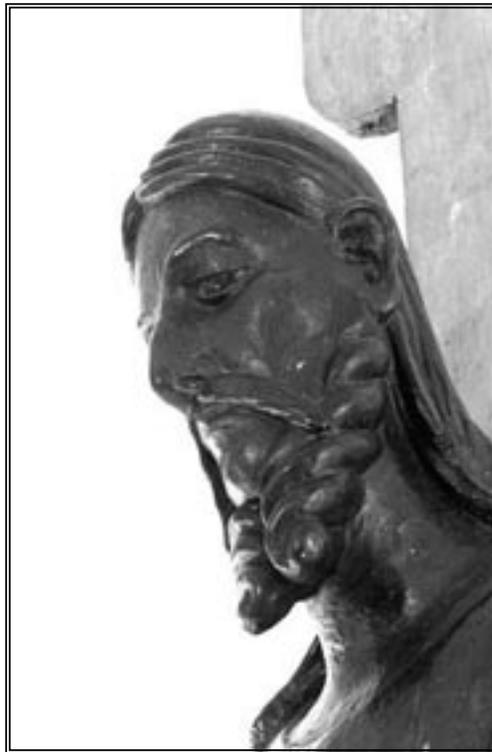


Foto 27 - Bocca di Magra, Volto Santo, Crocifisso ligneo tunicato

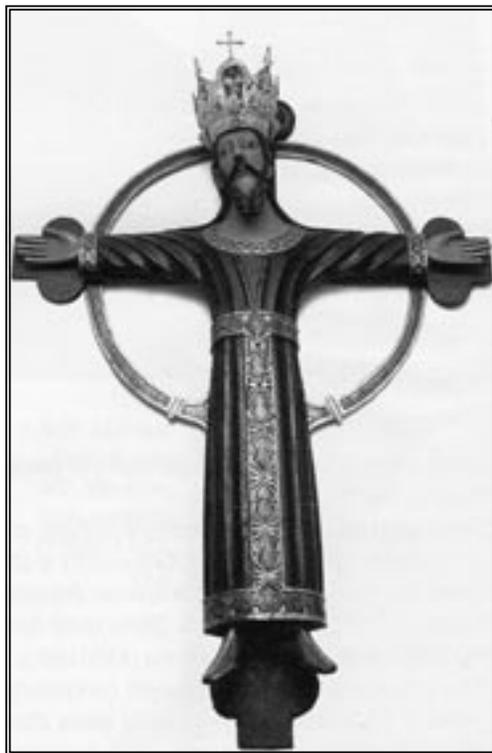


Foto 28 - Camaiore, Museo d'arte sacra, Imitazione seicentesca del Volto Santo



Foto 29 - Roma.Vaticano, Museo Pio Cristiano, Buon Pastore



Foto 30 - *Un volto del Fayyum*



Foto 31 - *San Sepolcro, Piero della Francesca*



Foto 32 - *Antonello da Messina, Salvator Mundi*



Foto 33 - *Cristo delle battaglie, Spagna Sec. XI*

De Arata fr̃aigena

IL CRISTO DI SAN VINCENZO A TORRI

XXI/2
2013

CENTRO STUDI ROMEI



Indice

Il piviere di san Vincenzo a Torri: un distretto stradale del medioevo (Renato Stopani)	p. 7
Il crocifisso di San Vincenzo a Torri: una monumentale scultura della Toscana romanica (Marco Gamannossi)	p. 21
Cristo con gli occhi aperti. Un modello raffigurativo ben ambientato in Toscana (Fabrizio Vanni)	p. 37
Il Crocifisso di San Vincenzo a Torri Chiavi di lettura (Timothy Verdon)	p. 59
Gv 19,16b-42: Gesù crocifisso in Giovanni (Mariano Inghilesi)	p. 65