Catalogo regionale dei beni culturali dell'Umbria

Studi e prospettive

La Deposizione lignea in Europa L'immagine, il culto, la forma

a cura di Giovanna Sapori, Bruno Toscano

> Electa Editori Umbri Associati

Catalogo regionale dei beni culturali dell'Umbria

Collana diretta da Massimo Montella

Co-direzione Elisabetta Spaccini

Con il supporto della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia

FONDAZIONE CASSA RISPARMIO PERUGIA

Presidente Carlo Colaiacovo

Segretario generale Giuliano Masciarri

Pubblicazione della Regione dell'Umbria



Assessore ai Beni e Attività culturali, Spettacolo, Turismo e Sport Maria Prodi

Direttore Cultura, Turismo, Istruzione, Formazione e Lavoro Ciro Becchetti

Dirigente del Servizio Musei e Beni Culturali Massimo Montella

Responsabile della Sezione Catalogo e Documentazione Elisabetta Spaccini

In sovracoperta: la Mostra di Montone, 1999.

Copyright © 2004 by Regione dell'Umbria Mondadori Electa S.p.a. Electa Editori Umbri Associati Tutti i diritti riservati Coordinamento editoriale Claudia Grisanti

Carte storico-geografiche a cura di Augusto Ciuffetti

Elaborazione grafica Futura, Perugia

Impaginazione Futura, Perugia

Traduzioni dal francese Gilberto Giasprini

Sommario

15 Proposte per un ordinamento di materiali e problemi Giovanna Sapori, Bruno Toscano

Parte I Catalogo della mostra Atti del convegno

- 1. L'immagine, il culto, la forma. Antichi gruppi di Deposizione lignea (secoli XIII-XIV) Catalogo della mostra, Montone, Museo Comunale di San Francesco, 3 ottobre - 31 dicembre 1999
- 69 Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria. Deposto Corrado Fratini
- 85 Parigi, collezione Brimo de Laroussilhe. San Giuseppe d'Arimatea
- 91 San Severino Marche, Pinacoteca Civica. Deposto Fabio Marcelli
- 99 Milano, Castello Sforzesco. Deposto Francesco Aceto
- 109 Parigi, Museo del Louvre. San Giovanni Evangelista Jean-René Gaborit
- 121 L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo. Deposto Iole Carlettini
- 131 Mercogliano, abbazia di Montevergine. Deposto Francesco Aceto
- 141 Scala, cattedrale di San Lorenzo. La Vergine, San Giovanni Evangelista Filippo Trevisani

159	Capriolo, monastero di Santa Maria degli Angeli. Deposto Isabella Marelli
167	Montone, Museo Comunale di San Francesco. Deposto, la Vergine, San Giovanni Evangelista, San Giuseppe d'Arimatea Bruno Toscano
195	Gubbio, chiesa di San Pietro. Deposto Luca Mor
207	Iesi, Museo Diocesano. Deposto Maria Giannatiempo López
219	Tolentino, cattedrale di San Catervo. Deposto Maria Giannatiempo López
231	Norcia, Museo Civico-Diocesano della Castellina. Deposto, la Vergine, San Giovanni Evangelista, San Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo Giordana Benazzi
255	Pescia, chiesa di Sant'Antonio Abate. Deposto, la Vergine, San Giovanni Evangelista, San Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo Antonino Caleca
275	Cascia, Museo di Palazzo Santi. Deposto Elvio Lunghi
285	Cascia, Museo di Palazzo Santi. Madonna col Bambino Antonino Caleca
297	Spello, Pinacoteca Comunale. Madonna col Bambino Corrado Fratini
307	Recanati, Museo Diocesano. Madonna col Bambino Fabio Marcelli
	Schede tecniche Bruno Bruni
	2. La Deposizione di Montone. Problemi e significati dei gruppi lignei Atti del convegno, Montone, Teatro di San Fedele, 1-2 ottobre 1999
	Le Deposizioni lignee dell'Italia centrale
319	Esiguità e grandezze del "tópos" Montone Giovanna Sapori
325	I gruppi toscani Antonino Caleca
339	Le Deposizioni dalla croce lignee nell'Italia centrale: osservazioni e ipotesi Pietro Scarpellini

355	Forma e funzione: gli studi sulla scultura lignea
	da Géza de Francovich a oggi
	Valentino Pace

La Deposizione lignea di Montone

- 361 La lauda di Montone e i testi letterari nelle liturgie del Venerdì santo Ignazio Baldelli
- 373 Vicende del gruppo ligneo di Montone: una metamorfosi a più tempi Bruno Bruni

La Deposizione lignea in Italia e fuori d'Italia

- 403 "Ymago vero lignea cito perdit pulchritudinem et colorem": problematiche di studio e restauro sul rapporto tra plastica lignea e policromia
 Clara Baracchini
- 423 Une Descente de croix sculptée mosane du XI^{ème} siècle. A propos du Christ de l'ancienne "Curva Crux" de Louvain Robert Didier
- 449 Le rappresentazioni scolpite della Deposizione in Francia dal X al XIV secolo Jean-René Gaborit
- 467 Il restauro della "Deposizione" della cattedrale di Scala Filippo Trevisani
- 493 *Conclusioni* Giovanni Romano

Carte storico-geografiche dei gruppi di Deposizione

- a. L'Europa alla metà del XIII secolo
- b. La Spagna settentrionale nel XIII secolo
- c. L'Italia tra XIII e XIV secolo

Parte II Nuovi contributi

- 511 Los Descendimientos hispanos Francesca Español
- 555 *Ultimi interventi sui gruppi pisani* Mariagiulia Burresi

579	Un frammento a Rimini
212	Massimo Ferretti
	Relazione di restauro, Marisa Caprara Avgerinos
603	Per una rilettura dei restauri della "Deposizione" di Bulzi Stefano Gizzi
637	Osservazioni in margine ad alcune sculture poco note da gruppi lignei di Deposizione Luca Mor
677	Indagini sulla caratterizzazione e la datazione di sculture lignee Giuseppe Maino, Donatella Biagi Maino
713	Gruppi lignei di Deposizione. Schedatura tecnica Bruno Bruni
755	La Regione Umbria per un archivio fotografico della Deposizione lignea in Europa Elisabetta Spaccini, Paola Boschi
	Apparati
773	Riepilogo dei gruppi lignei italiani di Deposizione superstiti a cura di Luca Mor
787	Fonti
789	Bibliografia
811	Indice dei gruppi di Deposizione
815	Indice dei nomi e dei luoghi

Osservazioni in margine ad alcune sculture poco note da gruppi lignei di Deposizione

Luca Mor

Tratto dalla testimonianza evangelica di Giovanni (Gv. 19, 38-42), il soggetto della *Depositio Christi*, che sembra svilupparsi in epoca relativamente tarda, fin dalla sua comparsa nell'arte bizantina fra i secoli IX e X diventa uno dei temi più drammatici e riprodotti dell'iconografia cristiana¹. Anzi, quasi in antitesi ai severi parametri formali dei maestosi e ieratici Crocifissi in veste di *Christus Triumphans*, lo schema compositivo incentrato sul corpo esangue del Cristo tende ben presto a incontrarsi con il fervore collettivo di una rinnovata spiritualità che, già promossa dagli ordini monastici e accresciuta dalla diffusione delle confraternite religiose, si esprime al meglio proprio nel corso del XIII secolo con la messa in opera di questi grandi gruppi lignei². Durante la liturgia del Venerdì santo non si sarebbe assistito a una semplice – quanto riduttiva – riproposizione plastica del Dramma, bensì a una complessa ritualità scenica di potente coinvolgimento emozionale, garantita dalla recitazione emblematica delle cosiddette "lamentazioni maria-

² Per una sintesi complessiva sugli insiemi lignei di Deposizione e per una bibliografia più completa si rimanda alla recensione della mostra di Montone. Mor, 1999^b, pp. 107-117.

In realtà, nei Vangeli non emergono dettagli utili alla individuazione di tutti i personaggi presenti alla Deposizione. Le identità degli effettivi protagonisti rimangono in parte anonime, fatta eccezione chiaramente per l'apostolo Giovanni e per la segnalazione esplicita di Giuseppe d'Arimatea, descritto come personaggio influente, membro dell'antico Sinedrio, nonché donatore del sudario e del sepolcro. In seguito al consenso personalmente richiesto a Pilato, infatti, è Giuseppe che toglie il corpo dalla croce, mentre Nicodemo – nominato subito dopo ma senza alludere davvero a una sua partecipazione diretta – risulta indicato per l'offerta di mirra e aloe necessaria al rito ebraico della sepoltura. Altri spunti importanti affiorano dalle riletture apocrife, specialmente in quella dello stesso Nicodemo, dove non solo è segnalata la presenza di Maria – generalmente omessa nei Vangeli canonici – ma è proprio l'autore che si definisce partecipe attivo della "schiodatura" con una tenaglia.

ne", derivate dall'uso popolare della *Lauda* e da quello assai più antico del *Planctus* latino³.

Emerge in modo evidente la concezione di un'immagine fortemente umanizzata, sottolineata dalla gestualità stessa dei personaggi, la cui silenziosa riverenza quasi appare contrapporsi alla violenza della Passione. Le azioni sommesse di Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, intenti a sorreggere il Deposto e a rallentarne con una corda la discesa inerte – o con una tenaglia schiodandone i piedi –, assumono una drammatica valenza psicologica innanzi alle tradizionali figure dolenti di Maria e dell'apostolo Giovanni. Gli Astanti, infatti, protesi sui lati in trepidante attesa o per "raccogliere" le mani già sciolte dal giogo, trovano maggiore rispondenza nei gesti accorati di un piccolo angelo volante - più raramente due –, fissato al vertice dell'intera composizione e rivolto precipitosamente a braccia tese verso il capo chino del protagonista centrale⁴. L'enorme dispersione di cui è stata oggetto l'antica produzione di questi insiemi figurativi, tuttavia, perpetrata sin dal Trecento parallelamente al mutare dei generi iconografici e delle ritualità liturgico-processionali, impone una certa cautela nella ricostruzione di un fenomeno ormai gravemente lacunoso. In tale contesto, la segnalazione di nuove testimonianze superstiti risulta molto preziosa per l'avvio di più articolate prospettive d'indagine. Pertanto, come nel caso di alcuni significativi "ritrovamenti" presentati in occasione della stessa esposizione di Montone, si propongono qui esemplari poco noti, oggetto di qualche cenno – anche a margine di fugaci comparse sul mercato antiquario – o ignorati quasi del tutto nell'ambito degli studi specialistici. In particolare, si tratta di alcune sculture del Deposto – prive della croce originaria – che, salvo il nobile intaglio del Cristo "toscano" venduto di recente presso la sede fiorentina della casa d'asta Semenzato (metà circa del XIII secolo; già collezione Carlo De Carlo)5, nonché il tipo piuttosto isolato (metà circa del XIII secolo) nella

³ La "ritualità scenica" relativa alle celebrazioni pasquali della settimana santa è affrontata negli studi ancora fondamentali di Young, 1933; Corbin, 1960; Belting, 1986, pp. 163-190; si veda anche la breve sintesi di Bernardi, 2000, pp. 15-18. Per quanto riguarda i Crocifissi a braccia mobili "sepolti" nel giorno del Venerdì santo e riesumati simbolicamente per l'*Elevatio* del giorno di Pasqua si veda invece Taubert, 1969, pp. 79-121; Perusini, 2000, pp. 19-38. ⁴ Su questi gruppi, esposti in occasione dell'importante rassegna pisana sulla plastica lignea del territorio con la quasi totalità delle sculture di cui sono composti, cfr. Burresi - Caleca, 2000, pp. 24-43; recentemente ben recensita da Fattorini, 2000, pp. 81-92. Per una distinzione delle possibili varianti iconografiche si segnala inoltre Pierattini, 1983, pp. 141-208; Fanfani, 1984, pp. 105-109.

⁵ Attualmente in collezione privata italiana. Cfr. Semenzato (cat.), 2000, n. 195.





1 a-b. Firenze, Villa La Pietra, Fondazione Sir Harold Acton. Dolenti.



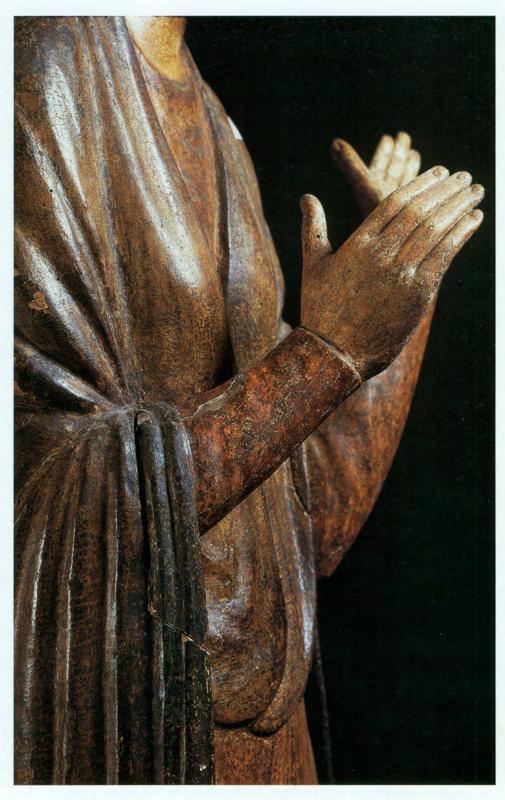
2. Firenze, Villa La Pietra, Fondazione Sir Harold Acton. Vergine, particolare.

chiesa di Sant'Esuperanzio a Cingoli⁶, si inseriscono credibilmente nella scia figurativa e tecnica del cosiddetto *atelier* di Tivoli⁷, già compreso all'incirca entro il secondo quarto del Duecento. È il caso di due *Deposti* individuati, il primo, in collezione privata americana (già Londra, Sotheby's; Connecticut, collezione privata)⁸, l'altro tuttora venerato a

⁶ Cfr. Alleva, 1973, pp. 740-743.

⁷ La definizione *atelier* di Tivoli spetta a Gaborit, 1979, pp. 149-183; cfr. in tal senso anche quella che fondamentalmente è la sintesi di Williamson, 1987, pp. 78-83.

⁸ Cfr. Sotheby's (cat.), 1989, n. 33, in cui l'opera è già messa in relazione con l'*atelier* di Tivoli: ancora in tal senso – insieme al *Cristo* di Sansepolcro e agli *Astanti* della collezione Acton – è un breve richiamo in Mor, 1999^b, p. 116, nota 19.



3. Firenze, Villa La Pietra, Fondazione Sir Harold Acton. Vergine, particolare.



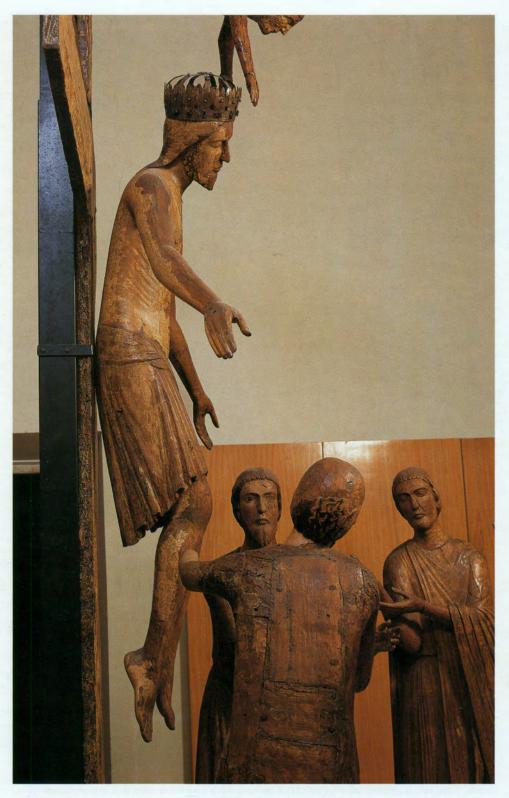
4. Firenze, Villa La Pietra, Fondazione Sir Harold Acton. San Giovanni Evangelista, particolare.



5. Firenze, Villa La Pietra, Fondazione Sir Harold Acton. San Giovanni Evangelista, particolare.

Sansepolcro presso il grande altare ligneo della chiesa cinquecentesca di San Rocco⁹, nel cui complesso ha sede la confraternita di Misericordia; segue anche la segnalazione di una rara coppia di *Dolenti* appartenente alla raccolta storica di Sir Harold Acton (Firenze, Villa La Pietra - New York University; figg. 1-5), il quale in un intervento sulla propria collezione, alludendo al medesimo contesto figurativo, affermava: "These are

⁹ Benché rapidamente, Mario Salmi fu il primo che osservandone i caratteri lo incluse tra gli esempi considerati derivazioni più o meno dirette della formula tiburtina, seguito poco dopo da Gaborit che in tal senso citava anche i *Dolenti* della raccolta Acton. Cfr. Salmi, 1971, pp. 53, 60, nota 17; Gaborit, 1979, p. 168. Ottimamente restaurato nel 1988 a cura della Soprintendenza aretina, il *Deposto* biturgense è stato pubblicato soltanto nel 1994 in una guida locale. Esposto di recente ad Arezzo è stato ancora oggetto di una semplice scheda illustrativa. Cfr. Tafi, 1994, pp. 381-383; Refice, 2002, pp. 85-88.



6. Tivoli, duomo (attualmente a Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia). Deposizione.



7. Tivoli, duomo (attualmente a Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia). Vergine.



8. Tivoli, duomo (attualmente a Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia). *Nicodemo*.

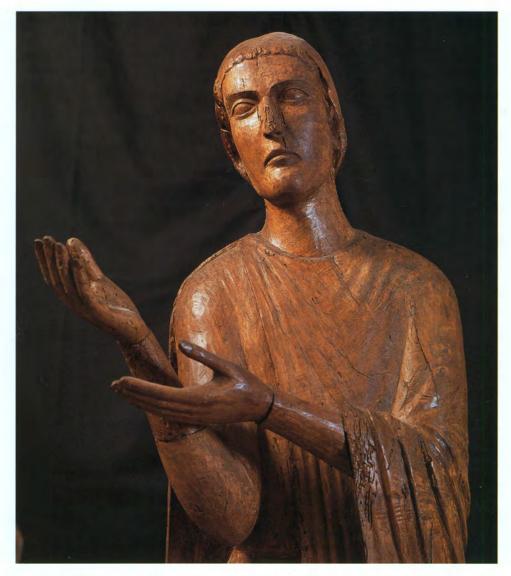


9. Tivoli, duomo (attualmente a Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia). *Nicodemo*, particolare.

wooden sculptures of the same period, the finest examples of which, a romanesque Virgin and St. John, are almost identical with the figures on either side of a Crucifix in Tivoli Cathedral"¹⁰.

Rispetto ad un possibile archetipo di mirabile rilevanza artistica quale la *Deposizione* di Tivoli (1210/1220 circa; duomo di San Lorenzo, già

¹⁰ Acton, 1965, pp. 272-283, figg. 4-5. Rammentiamo solo un breve cenno di molti anni prima, peraltro non esplicito, di Ragghianti, 1935, pp. 34-39. Cfr. anche Gaborit, 1979 e Turner, 2002, p. 79. In previsione del catalogo dell'intera collezione Acton, questi *Dolenti* – che risulterebbero acquistati da un antiquario fiorentino intorno ai primi anni del Novecento – saranno oggetto di uno studio specifico in grado di evidenziarne le soluzioni tecniche, come per esempio il singolare taglio orizzontale di entrambi i masselli all'altezza delle tibie, verosimilmente coevo all'intera esecuzione, e alcune preziose tracce di laccatura in foglia d'argento, soprattutto nei risvolti della veste di Maria.



10. Tivoli, duomo (attualmente a Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia). San Giovanni Evangelista, particolare.

Collegiata di San Pietro; figg. 6-10)¹¹, gli esempi che ne derivano gradualmente – come parte delle sculture anzidette – si caratterizzano per un più deciso intento realistico, soprattutto nella resa dei dettagli, ma riducendo l'iniziale carica psicologica. Nel modello tiburtino, infatti, pre-

¹¹ A causa del restauro architettonico del duomo tiburtino la nota *Deposizione*, ancora integra di ogni singolo personaggio, è custodita provvisoriamente nel Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma dove rimarrà esposta sino alla conclusione dei lavori. Cfr. Poeschke, 1998, pp. 170-171, figg. 196-197.

vale una colta interpretazione di stile desunta da alcune delle maggiori rinascenze artistiche coeve. Lo stesso intaglio lineare e l'elegante scansione grafica dell'anatomia rivelano una sottigliezza pittorica prossima all'ideale aulico delle immagini bizantine di età tardo-commena, ampiamente diffusesi anche in Italia centro-meridionale dopo il sacco crociato di Costantinopoli nel 1204. Mi riferisco a modelli sostanzialmente slegati da quella essenzialità più convenzionale e stanca che, invece, potrebbe essere riassunta proprio con due rari bassorilievi lignei dell'entroterra laziale: databili fra la fine del XII secolo e l'esordio del successivo, riproducono rispettivamente la figura intera di San Valerio (h 116 cm; Tivoli, chiesa di San Silvestro) e quella del Cristo in Maestà (h 110 cm; Castelchiodato, chiesa parrocchiale di Santa Maria degli Angeli) affiancato - secondo un'inusuale iconografia - dalle due Marie che ne ungono la testa e il piede destro¹². Quanto di bizantino si coglie nel gruppo di Tivoli, tuttavia, nelle proporzioni monumentali delle statue e nell'euritmia formale di quella del Deposto, mostra una sensibile inclinazione al "gotico": la tersa indagine dei lineamenti, resa più intensa da una policromia di squisita fattura, come ancora si vede nel viso di Nicodemo, non lascia spazio a soluzioni casuali o alla consuetudine meramente additiva dell'incarnato dipinto; svela piuttosto una luminosa espressività, cui non è estranea la suggestione naturalistica della produzione plastica francese che sin dalla metà del XII secolo si irradia in gran parte d'Europa¹³.

Indizi lampanti di questa singolare stratificazione stilistica si avvertono in un immediato precedente come la celebre coppia di *Dolenti* (inizio del XIII secolo: figg. 11-13) del Museo Nazionale delle Terme di Cluny¹⁴ a Parigi, a lungo oggetto di diverse interpretazioni. Le due sculture superstiti di *Maria* (h 171 cm) e del *San Giovanni Evangelista* (h 170 cm), sontuosamente ridipinte nel Trecento, furono acquistate in Italia nel 1854 e, sebbene in quell'occasione non si fosse compiuto un vero e proprio accertamento della provenienza originaria – almeno secondo il carteggio pervenuto –, risultarono in relazione con il *Deposto* (h 187 cm) nella cappella Vinaccesi del duomo di Santo Stefano a Prato¹⁵ (fig. 14), ma più sulla base di una nota del XIX secolo, dovuta al sacerdote Nesti e conservata nella Biblioteca Roncioniana di Prato (BRP,

¹² Cfr. De' Maffei, 1957, p. 27, figg. 1-2; Angelelli, 2000, p. 60.

¹³ Cfr. Williamson, 1995, pp. 11-65.

¹⁴ Cfr. Haraucourt - de Montrémy - Maillard, 1925, p. 1, nn. 3-4 ed edizioni precedenti; Poeschke, 1998, p. 170, fig. 194.

¹⁵ Cfr. De' Maffei, 1957, pp. 41-42.



11 a-b. Parigi, Musée National du Moyen-Age - Thermes de Cluny. *Dolenti*.



12. Parigi, Musée National du Moyen-Age - Thermes de Cluny. Vergine, particolare.

ms. 636, cc. 144v-146v), che per effettive tangenze stilistiche. Dalla breve segnalazione nella lettera, infatti, sembra che due delle statue connesse al Cristo venissero custodite in una stanza attigua alla sagrestia del duomo fino a quando, nel 1848, furono cedute in cambio di alcuni infissi: di qui l'ipotesi – ripresa di frequente fino ad oggi – che soleva indicare gli Astanti parigini e lo stesso manufatto pratese quali componenti di un medesimo gruppo disperso¹⁶. Questa ipotesi non sembra convincere del tutto; anzi, l'esame diretto sulle opere e i dati emersi dal-

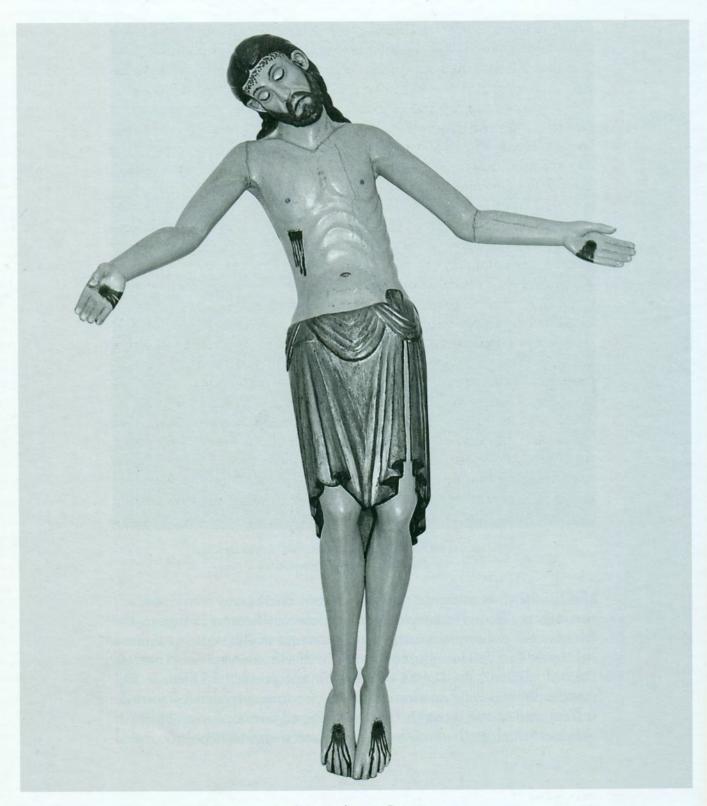
¹⁶ Cfr. Burresi - Caleca, 2000, p. 41.



13. Parigi, Musée National du Moyen-Age - Thermes de Cluny. San Giovanni Evangelista, particolare.

la relazione di restauro del *Cristo*¹⁷ suggeriscono nuove considerazioni, non solo per alcune incompatibilità morfologiche emerse in seguito alle "reciproche" puliture, ma anche per il riscontro di differenze qualitative nell'esecuzione dell'intaglio, confermando una certa cesura temporale tra l'intima affettività dei *Dolenti* e la concezione espressiva del *Deposto*. Del resto, a dispetto delle riconosciute analogie con la severa sintesi formale dell'enorme *Maestà* lignea (h 184 cm) di Prete Martino, datata al mese di gennaio del 1199 (Berlino, Staatliche Museen; già Sansepolcro sino al

¹⁷ La relazione del restauro (1988-89) è presso la Soprintendenza ai Beni Artistici di Firenze.



14. Prato, duomo. Deposto.

1887, antica abbazia dei Camaldolesi), e alla luce di un termine ante quem come l'anno 1236 del più maturo Deposto proveniente dalla pieve di Santa Maria a Roncione (ora Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria)18, la consueta cronologia di questi Astanti verso la fine del XII secolo – in passato ripresa parzialmente anche dallo scrivente – può essere ritardata perlomeno di un paio di decenni: presumibilmente quasi a ridosso dell'insieme di Tivoli. L'immagine riproposta a Prato, invece, rivela i caratteri di una fase più tarda (metà circa del XIII secolo) e forti affinità con gli intagli pressoché coevi del *Deposto* di Rimini (chiesa di Sant'Agostino; già ex cattedrale di Santa Colomba)19 e del gruppo di Bulzi in Sardegna (parrocchiale di San Sebastiano; già chiesa di San Pietro delle Immagini)20, entrambi rivolti ai prototipi dell'Italia centrale, ma facenti parte di un più ampio raggruppamento che orbita intorno ad un importante crocevia geo-culturale inteso come "toscano-altotiberino". Rimane innegabile il rapporto tra la Vergine della coppia di Parigi e quella di Bulzi, quasi una citazione precisa sebbene di diversa intonazione e valore. Ciò persuade per una provenienza dalla Toscana anche dei Dolenti francesi, il cui gruppo originario potrebbe essere stato un riferimento tipologico diretto per questa specifica produzione. Sarebbe altrettanto ragionevole rammentare un passo della cronaca vasariana (edizione del 1568) sulla vita del celebre Margaritone, in cui si indica l'esistenza presso la pieve di Santa Maria ad Arezzo di un insieme ligneo di Deposizione²¹, già composto soltanto da quattro sculture e da allora apparentemente mai più segnalato o rintracciato; eppure, anche in questo caso, non vi sono prove credibili per procedere ad un'unica assimilazione. Si aggiungono piuttosto alla serie "toscano-altotiberina", in un arco cronologico che ci limitiamo a scalare tra il secondo e il terzo quarto del Duecento, la Deposizione di San Miniato (arciconfraternita di Palazzo Roffia; già oratorio della Confraternita della Misericordia)²², il *Deposto* di Gubbio (chiesa di San Pietro)²³, di

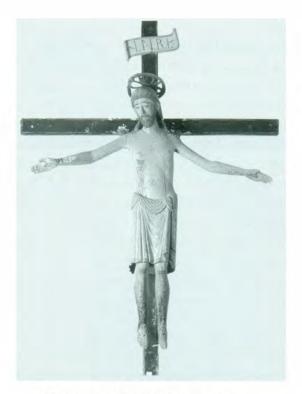
¹⁸ Per l'iscrizione presente alla base del trono della *Madonna* di Prete Martino si rimanda a Poeschke, 1998, p. 161, fig. 171, mentre per quella sull'antica croce del *Cristo* di Roncione si veda Benazzi, 1994, pp. 49-51; e ancora Poeschke, 1998, p. 170, fig. 195.

¹⁹ Cfr. Pasini, 1999, pp. 40-41. Un'analisi più appropriata del Deposto di Rimini è trattata nell'intervento di Massimo Ferretti in questo volume.

²⁰ Cfr. De' Maffei, 1957, pp. 52-54; Serra, 1990, p. 28, fig. 9.

²¹ Vasari, ed. 1966-84, II, p. 91; citazione ripresa in parte anche da Gaborit, 1979, p. 167. ²² Le tre figure superstiti della *Deposizione* di San Miniato sono state oggetto di un radicale restauro che ha rivelato le impietose manomissioni "storiche" dei volti e del torso del *Cristo*; si veda in proposito Burresi - Caleca, 2000, pp. 40-41, figg. 30-36; nonché la scheda di Carletti, 2001, pp. 93-94.

²³ Cfr. Gaborit, 1979, p. 168, fig. 22.



15. Recanati, Museo Diocesano. Deposto.

Recanati (Museo Diocesano; già chiesa di San Giovanni in Pertica detta del Beato Placido; fig. 15)²⁴ e la "ritrovata" *Deposizione* di Montone (Museo di San Francesco; già pieve di San Gregorio)²⁵. Anche la scultura di *Santo* (entro il terzo quarto circa del XIII secolo), di recente riapparsa sul mercato antiquario fiorentino²⁶, sembra evocare questo proposito stilistico. Prevale, tuttavia, un tono più approssimativo e vigoroso, forse mediato tardiva-

²⁴ Per il *Cristo* di Recanati si può consultare l'opuscolo redatto da Cuzzolin, s.a., in cui si riconosce l'iconografia del Deposto, tralasciata invece – insieme a qualsiasi cenno bibliografico – nella recente scheda di Cingolani, 1999, p. 103. Le braccia, infatti, sebbene non di molto, non sono proprio simmetriche e rispetto alla linea delle spalle risultano chiaramente ribassate, soprattutto da un punto di osservazione del tutto frontale.

²⁵ Cfr. Toscano, 1997, pp. 103-109 e ancora dello stesso studioso il contributo successivo al restauro in cui si evidenzia sia la corretta ricomposizione delle figure quale insieme di Deposizione, sia l'inedito ripristino della statua di *Giuseppe d'Arimatea*. Lo studio – pubblicato proprio in questo volume – è stato reso noto in occasione del convegno internazionale che ha affiancato la mostra di Montone.

²⁶ Acquistato negli anni sessanta in Abruzzo, pare che la provenienza antica risalga a L'Aquila o al suo entroterra. È pubblicato nel *Calendario* del *Centro Studi dell'Arte del Medioevo e del Rinascimento in Italia* (1974), da cui sono tratte anche le immagini n. 296594-5 della Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze. Cfr. inoltre Marcelli, 2003, pagine non numerate.

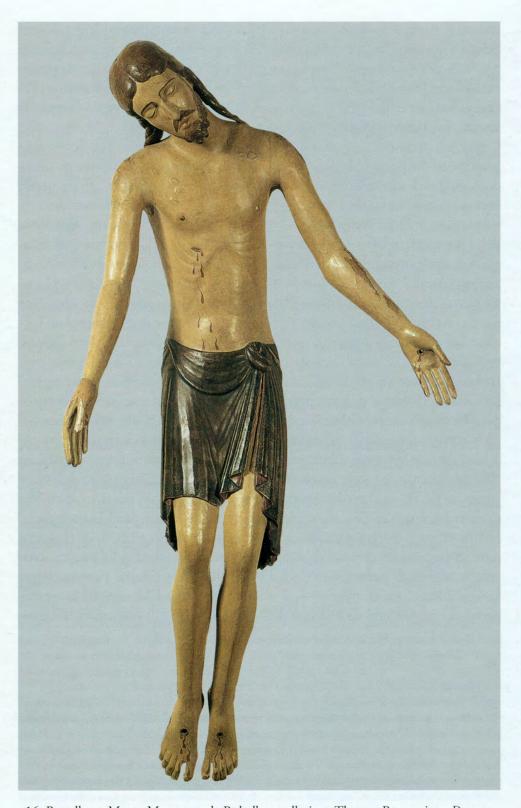
mente e, benché le fattezze giovanili del volto sembrino alludere all'evangelista Giovanni, non è possibile accertarne realmente l'iconografia, tanto meno la provenienza da un gruppo di Deposizione; non solo per la perdita degli arti, ma per l'inusuale assetto strettamente frontale e per alcune precise variazioni della veste – come l'assenza del rincalzo in vita – e specialmente del manto.

Come già accennato, nonostante il persistere di un ductus che accomuna gran parte dei gruppi dell'Italia centrale, discrepanze qualitative e tecniche consigliano di riconoscere solo a una parte di essi un pieno affiatamento con la maniera rappresentata soprattutto dall'insieme tiburtino. In una prima fase, infatti, compresa pressappoco tra il terzo e il quarto decennio del Duecento, si può raggruppare la produzione di alcuni maestri intagliatori che potrebbero essersi formati all'interno dell'atelier di Tivoli²⁷, operoso, come è noto, nell'ambito di un'aggiornata realtà culturale. Da una prima ricognizione localizzata per esempio in area laziale, emerge come sin dallo scorcio del XII secolo alcune celebri abbazie appartenenti all'Ordine dei cistercensi – fra cui quelle di Casamari, Valvisciolo, Fossanova e di Valle Arcese (Tivoli) – costantemente in rapporto con le rispettive sedi francesi, fossero in grado di contribuire, superata la primitiva fase rigorista, alla mediazione di gran parte delle innovative istanze artistiche europee. In queste stesse abbazie, come in quella di San Galgano, nell'entroterra senese, il grado di assimilazione dell'architettura borgognona era così alto da fare supporre l'intervento diretto di capi-cantiere transalpini, se non addirittura di intere maestranze²⁸. Al contempo l'originalità della Deposizione di Tivoli si traduce presto nell'esclusiva intonazione "gotica" che differenzia il suo atelier, attivo probabilmente sino alla metà del secolo. Sottili varianti di elaborata dosatura formale permetterebbero di raggruppare in tal senso il *Deposto* di Roncione – fissato ancora sulla propria croce che tramanda un'iscrizione del 1236 e del quale rimane tuttora in situ la figura riscolpita di Maria²⁹ –, il nobile insieme del Museo del Louvre – privo dei personaggi di Maria e dell'Angelo -, forse il consunto Giuseppe

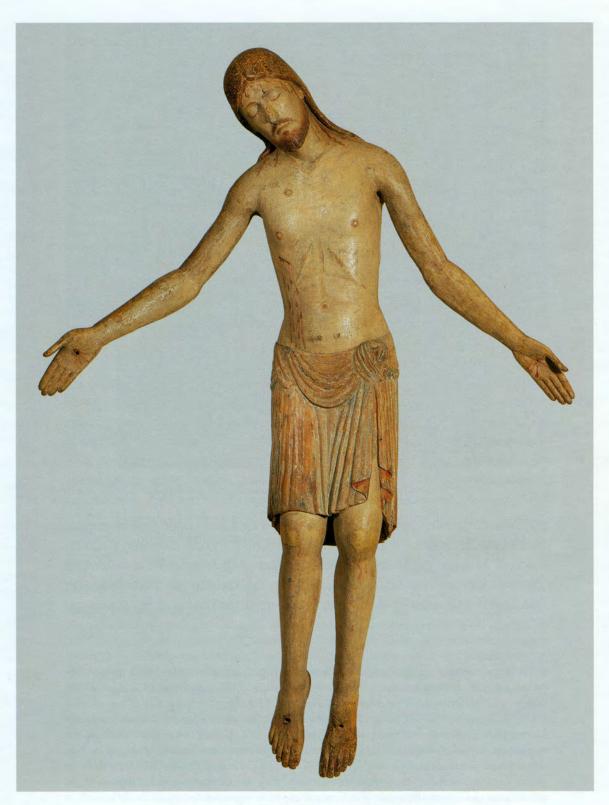
²⁷ Cfr. nota 7.

²⁸ Cfr. Duby, 1982.

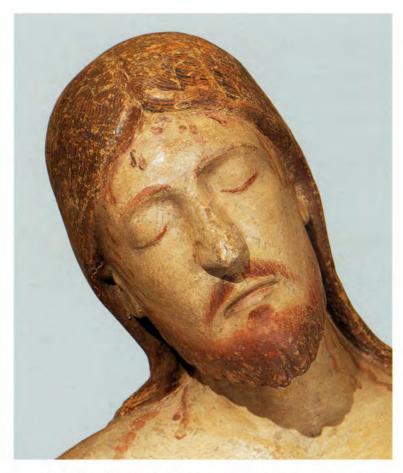
²⁹ In un manoscritto di G. Fabretti datato 1845 e conservato nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia (*Memorie ecclesiastiche di Deruta*, ms., vol. III, pp. 341-342), si attesta chiaramente che nella chiesetta di Santa Maria a Roncione sopravviveva l'intero gruppo originario cui faceva capo il *Cristo* ora a Perugia. La dispersione quasi completa di queste statue, quindi, sarebbe avvenuta soltanto in seguito, allorché nel 1929 lo Stato italiano procedette all'acquisto del *Deposto*, ritrovato *in situ*, per la cifra di lire 20.000: sulla cronaca dettagliata della vicenda si veda Santi, 1969, p. 137, figg. 112 a-b. e cfr. anche in questo volume la scheda relativa.



16. Barcellona, Museo Monastero de Pedralbes, collezione Thyssen-Bornemisza. Deposto.



17. Connecticut (USA), collezione privata. Deposto.



18. Connecticut (USA), collezione privata. Deposto, particolare.

d'Arimatea della raccolta parigina di Brimo de Laroussihle (già Bruxelles, collezione Stoclet)³⁰ e il *Deposto* nelle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco di Milano (già Roma, collezione privata). Il *Deposto* della collezione Thyssen-Bornemisza (Barcellona, Museo Monastero de Pedralbes; fig. 16), invece, già inserito da Williamson³¹ nella medesima serie, appare as-

³⁰ Per le opere citate, trattate peraltro in modo più approfondito nelle schede di questo stesso catalogo, si segnalano anche i contributi di Muratova, 1978, pp. 110-113, figg. 70-73; Gaborit, 1979; Benazzi, 1994; Mor, 1997-98, pp. 58-65, figg. 33-35.

³¹ Cfr. Williamson, 1987. In questo intervento, inoltre, salvo per l'acquisto del 1964 da una collezione privata svizzera, non risulta alcuna indicazione della provenienza originaria del *Deposto* così come, dopo il trasferimento da Lugano e la suddivisione della collezione fra Madrid e Barcellona, nella più recente guida-catalogo di Marías - Luca de Tena, 1993, pp. 12-14. In realtà, la prima segnalazione dell'opera risale ancora al tempo della sua permanenza in Italia grazie a una precisa nota di Giovanni Previtali: "Un Cristo Deposto in legno del tipo di quello della Galleria di Perugia, ma con la policromia originaria ancora ottimamente conservata si trova, tuttora ine-





19 a-b. Connecticut (USA), collezione privata. Deposto, particolari.

sai conforme a un'ulteriore derivazione come quella del tipo di Tolentino (entro il terzo quarto del XIII secolo circa; cattedrale di San Catervo) che, insieme agli spiccati paralleli di Iesi (Museo Diocesano) e Capriolo (monastero di Santa Maria degli Angeli), incarna un modello ormai più snello e di diversa espressività, soprattutto nel volto emaciato e nella posa assai ribassata delle braccia quasi parallele ai fianchi³². In questa sequenza, muovendo dal caposaldo temporale unanimemente riconosciuto del 1236, sembrerebbe interporsi la temperata impostazione del *Deposto* in collezione privata americana³³ (h 181,5 cm; figg. 17-20), realizzato in le-

dito, in una collezione privata fiorentina". Cfr. Previtali, 1965, pp. 16-25, nota 3; successivamente lo studioso integrava a margine lo stesso testo con questo appunto: "Così scrivevo nel 1965. In seguito mi fu impedito di tornare a studiare la scultura, la quale fu clandestinamente esportata e nascostamente venduta al barone Von Thyssen di Lugano". Cfr. Previtali, 1990, p. 14, nota 3. Esiste inoltre una riproduzione fotografica dell'opera (Firenze, Fototeca del Kunsthistoriches Institut, Neg. n. 370066), certamente precedente al restauro del 1964, in cui appare su quello che potrebbe essere un altare, con due candelabri disposti lateralmente e sullo sfondo un'elegante stoffa ricamata: cfr. Gaborit, 1979, p. 170, fig. 23.

³² Cfr. Mor, 1999^a, pp. 115-123; Mor, 1999^b, p. 111. Un'attenta rilettura delle notizie storiche sui Deposti dell'entroterra marchigiano è condotta da Silvia Ballini, il cui esito sarà oggetto della propria tesi di laurea in Lettere e Filosofia (Storia e Conservazione dei beni culturali) presso l'Università di Macerata (relatore G.A. Vergani).

³³ Di recente, Giovanna Sapori e io abbiamo avuto occasione di esaminare direttamente l'opera che si trova in una collezione privata del Connecticut.



20. Connecticut (USA), collezione privata. Deposto, particolare.

gno di pioppo e con incamottatura e gran parte della policromia compiute in età successiva. La resa compatta dei volumi, l'inclinazione del corpo e la disposizione lievemente asimmetrica delle braccia ripropongono puntualmente i modi del *Cristo* nel gruppo del Louvre, ma è con l'esempio di Penne (h 190 cm; L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo)³⁴ che si concretizza un'affinità tipologica ed esecutiva di assoluto rilievo, inducendo ormai a retrodatare quest'ultimo a poco prima della metà

³⁴ Cfr. Andaloro, 1987, pp. 9-20.



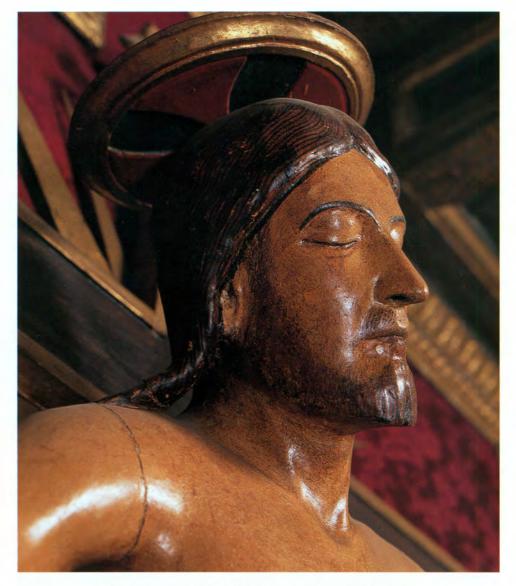
21. Sansepolcro, chiesa di San Rocco (Confraternita della Misericordia), altare maggiore.

del Duecento³⁵. Emblematica è la ricorrenza di molti dettagli, fra cui la fisionomia squadrata del volto, il profilo tornito rapidamente dalla capigliatura, la disposizione pendente delle mani, le dita serrate o il panneggio attillato e scandito da increspature livellate. L'osservazione ravvicinata di entrambe le opere rivela inoltre varie abrasioni e riadattamenti superficiali che palesano la perdita di gran parte della primitiva policromia, ma nel perizoma del *Deposto* di collezione americana, in corrispondenza delle pieghe sul fianco destro, riaffiora la traccia di un fluente intreccio

³⁵ In una precedente occasione ne ipotizzavo erroneamente una cronologia entro la seconda metà del secolo: Mor, 1999^b, p. 111.



22. Sansepolcro, chiesa di San Rocco. Deposto.



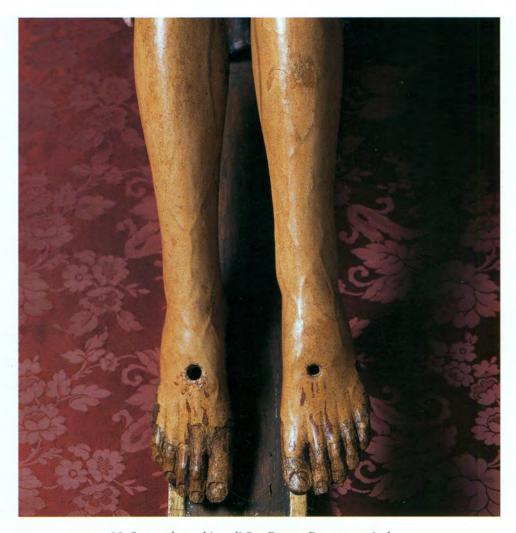
23. Sansepolcro, chiesa di San Rocco. Deposto, particolare.

fitomorfico abbozzato con un verde sbiadito su un fondo biancastro. Benché questo ornato di gusto tardoromanico non trovi riscontri nelle opere del medesimo raggruppamento, tuttavia anch'esse perlopiù prive della stesura policroma originale, la stretta coesione con l'intaglio, al contrario delle ridipinture circostanti, induce a confermare che si tratti di un pigmento coevo alla realizzazione della scultura.

Quanto al *Deposto* di Sansepolcro (h 171 cm; figg. 21-25), che sembrerebbe finemente ridipinto tra XIV e XV secolo, il duttile modellato e la sagoma allungata e ingentilita da attenti dettagli rinviano al sorprendente modello "milanese"; ma come in questo caso la datazione non dovrebbe



24. Sansepolcro, chiesa di San Rocco. Deposto, particolare.



25. Sansepolcro, chiesa di San Rocco. Deposto, particolare.

superare la metà del Duecento, al pari delle statue affini della *Maria* (h 170 cm) e del *San Giovanni Evangelista* (h 169 cm) nella collezione Acton. La mancanza di ogni notizia delle statue disperse che dovevano accompagnare il *Cristo* biturgense non permette di andare oltre questa affinità per ipotizzare una comune appartenenza. Su questo punto vale forse la pena di soffermarsi. Fatta eccezione per una descrizione poco chiara in un inventario del 1817, al momento non è neppure possibile avallare la tradizione di una sicura identità con il Crocifisso che nel Quattrocento ispirò la fondazione dell'omonima compagnia³⁶. Secondo

³⁶ Per la trascrizione dell'inventario si veda anche Agnoletti, 1972, pp. 114-124; Agnoletti, 1984, pp. 72, 77-79.



26. Italia, collezione privata (già Firenze, collezione Carlo De Carlo). Deposto.

un racconto popolare riportato dal Ricci e ripreso dal Tafi³⁷, il Deposto sarebbe stato ritrovato anticamente nel castello di Mansciano, ormai distrutto, e trasferito nella piccola chiesa del Crocifisso fuori porta San Niccolò; di qui, nel 1554, condotto definitivamente nella chiesa di San Rocco a causa di un'ordinanza del Granduca Cosimo che imponeva l'abbattimento dei borghi attorno alle mura e lo spostamento di tutte le attività esterne entro la cinta difensiva. Ciò nondimeno, presso l'archivio della confraternita della Misericordia – erede della compagnia del Crocifisso, antica protagonista della vicenda – l'inventario più significativo che risale appunto al 31 luglio 1817 non chiarisce completamente se "l'antichissima immagine di Gesù in croce dal quale prese la denominazione la nostra compagnia detta del Crocifisso", all'epoca conservata nel mezzo dell'altare centrale dell'oratorio sottostante la chiesa, coincida davvero con la scultura in questione. Stando ai documenti, nella sua odierna ubicazione era collocata una statua della *Pietà*, ma una conclusione più interessante potrebbe trarsi dalle notizie relative all'altare laterale destro, oggi dedicato alla Madonna. La sua descrizione ("Un altare di stucco lavorato con nicchia nella quale viene rinchiuso e custodito il simulacro di Gesù Risorto, statua di legno molto antica di figura greca")38 potrebbe alludere a un Deposto, forse confuso perché visto con le braccia abbassate in occasione del tradizionale rito pasquale dell'*Elevatio Christi*³⁹.

L'antica provenienza del *Deposto* appartenuto all'ex collezione De Carlo (h 180 cm; fig. 26), invece, rimane del tutto sconosciuta e, per quanto dopo la vendita non sia stato possibile procedere a un ulteriore esame dell'opera, anche per un'approfondita valutazione della policromia e degli aspetti tecnici, se ne conferma il riferimento in generale ad ambito toscano già indicato nella nota descrittiva del catalogo d'asta, anticipando piuttosto la datazione di fine Duecento a non oltre la metà del secolo⁴⁰. La sagoma longilinea e lievemente inarcata, infatti, accentuata dalla tornitura omogenea, a tratti stilizzata, del torso e delle gambe disgiunte, riprende appieno l'andamento naturale del tronco, presagendo la tendenza ad una spiccata tensione formale e ad una affettività che di

³⁷ Cfr. Ricci, 1935, pp. 10-11; Tafi, 1994.

³⁸ Cfr. Agnoletti, 1984.

³⁹ Cfr. nota 3 e in particolare il riferimento al testo di Taubert, 1969.

⁴⁰ Cfr. Semenzato (cat.), 2000, mentre Bellosi, in occasione della recente esposizione di parte della collezione di Carlo De Carlo, lo rammenta come "splendido Cristo di una Deposizione romanica in legno" collocato nella "stanza di là" rispetto alla sala da pranzo. Cfr. Bellosi, 2001, p. 25.

lì a poco avrebbero trovato sbocco nella straordinaria rivoluzione linguistica della scultura, specialmente tra Pisa, Lucca e Siena. Ciò si ravvisa in modo più circostanziato nel rassegnato patetismo che caratterizza la sobria espressione del volto, nell'innesto spigoloso delle spalle, nella resa smagrita delle braccia e nel leggero scarto dei gomiti. D'altra parte l'elegante rapporto delle proporzioni, insieme al raffinatissimo intreccio tortile della capigliatura e alla fitta orditura cartacea dello splendido panneggio, evocano senza troppi indugi un "classicismo" ancora francesizzante e che in parte si ripropone nello sperticato Crocifisso già nella chiesa di San Cristoforo a Lucca (Museo Nazionale di Villa Guinigi), attribuibile verosimilmente a un artefice transalpino (terzo quarto circa del XIII secolo)41, e in quello, segnalato solo recentemente, di notevolissima fattura, custodito nella sagrestia della chiesa lucchese di San Leonardo in Borghi42. È da osservare, peraltro, che salvo il caso di un singolare intaglio a bassorilievo in collezione privata milanese (prima metà del XIII secolo; fig. 27), fortemente bizantineggiante e composto da quattro figure ridotte⁴³, nelle Deposizioni pisano-lucchesi ap-

⁴² Individuato da Guido Tigler è attualmente all'attenzione dello studioso che già ne accennava il ritrovamento in Tigler, 2001^b, p. 244, nota 68.

⁴¹ Cfr. De Marchi, 1995, pp. 53-55. Rispetto, invece, al frammentario Crocifisso "toscano" della chiesa di San Domenico a San Miniato al Tedesco, presentato recentemente come un Deposto del 1270-1280 (cfr. Caleca, 2000, pp. 55-56) – in verità risalente almeno ai primi anni del Trecento e solo più tardi trasformato con le braccia articolate, eliminate poi dal restauro -, non pare possibile condividere la stretta relazione con il Crocifisso della chiesa di San Cristoforo che, sebbene danneggiato e senz'altro precedente, esprime una concezione d'insieme ben più raffinata. Un altro esempio di origine centro-italiana, poco noto e verosimilmente "toscano", è il Crocifisso del Victoria and Albert Museum a Londra (già Firenze, collezione privata), databile intorno alla metà del Duecento e non immune da suggestioni tipologiche transalpine, in parte mosane, soprattutto nella tensione della sagoma inarcata e nel perizoma a lembi sovrapposti, soluzione che si riscontra anche nel disinvolto panneggio del Crocifisso di Barga. Sotto il braccio destro, inoltre, a ridosso del margine inferiore d'incastro con la spalla, affiorano due "tasselli" paralleli inclinati verso l'esterno e separati da un robusto cavicchio centrale. È probabile che non si tratti di un intervento coevo all'intaglio, ma se ne ipotizza l'utilizzo – sebbene con la cautela del caso – come innesto secondario per ribassare occasionalmente il braccio alla maniera di un Deposto (la mano destra stessa era dispersa a causa di una frattura ed è stata ripristinata di recente). Cfr. Williamson, 1991, p. 877, pl. V.

⁴³ Si tratta di un interessante intaglio policromo, al momento un vero e proprio *unicum*, privo della figura di Nicodemo e, sembra, proveniente da una non precisata località del territorio di Lucca; già attribuito alla produzione "toscana" della seconda metà del Duecento, esula dal contesto cultuale di sacra rappresentazione dei grandi gruppi lignei, rientrando semmai nell'alveo di quella che potremmo definire una devozione più intima, assimilabile alla stessa funzione di un piccolo dipinto su tavola. L'insieme si differenzia anche per una variante iconografica di origine "bizantina" che riprende appieno la stilizzazione formale della pittura pisana: la composta linearità dei Dolenti, infatti, si contrappone all'articolato nodo figurativo espresso dallo sfor-



27. Milano, collezione privata. Deposizione.

zo incipiente di Giuseppe d'Arimatea – che svetta sull'intera scena grazie alla scala su cui è disposto – e dalla rilassata flessione del Cristo, secondo uno schema quasi speculare alla *Deposizione* raffigurata su un tabellone laterale della pregevole Croce n. 20 del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa (cfr. Caleca, 1986^b, p. 236). L'oggetto in questione, quindi, è stato reso noto da Liéveaux Boccador - Bresset, 1972, pp. 294-295, fig. 282, citato appena da Gaborit, 1979, p. 158, nota 21, e ripubblicato in Lorenzelli - Lorenzelli - Veca, 1987, p. 230, fig. 301.

paiono non generici addentellati formali con la plastica coeva dei propri centri di riferimento: è il caso, ancora tutto da verificare in modo dettagliato, di un accostamento della notevolissima scultura lapidea a tutto tondo nella cattedrale di Lucca che raffigura la Carità di san Martino (tra il terzo e il quarto decennio del XIII secolo), cosiddetta del Maestro di San Regolo, probabilmente un aggiornato artefice lombardo-campionese, con lo splendido gruppo ligneo nel transetto destro della cattedrale di Santa Maria Assunta a Volterra (1228?)44 che, almeno in una certa misura, non manca di riflessi di un composito verismo di origine nordica, non molto distante dall'arte mosana. Nell'esempio volterrano si riconosce anche la reale tipologia dello "schiavellamento" in cui Nicodemo appare ricurvo e con la tenaglia, mentre i Dolenti, non più in attesa simbolica, si mostrano intenti ad afferrare le mani spiegate del Cristo per accompagnarne la discesa. Un'ulteriore testimonianza è costituita dalla Deposizione a sette figure collocata sull'altare maggiore nella pieve di Santa Maria a Vicopisano: affine stilisticamente a quella di Volterra, rivela una resa qualitativa appena inferiore, aggravata negli Astanti dai rifacimenti ottocenteschi, ma che nella vistosa falcatura scandita dal totale abbandono del Deposto imprime un'accelerazione in senso decisamente gotico⁴⁵.

Nel complesso, quindi, rispetto agli studi pionieristici che tendevano genericamente ad uniformare i primi ritrovamenti alla *Deposizione* tiburtina⁴⁶, i recenti riscontri stilistici e tipologici in Italia centrale confermano la necessità di una lettura più complessa del dato identificativo riconosciuto tradizionalmente come "umbro" o "umbro-laziale". La denominazione non può implicare una netta ripartizione geografica, ma deve assumere piuttosto i contorni di una composita identità territoriale-stilistica

⁴⁶ Cfr. de Francovich, 1937^a, pp. 5-57; de Francovich, 1943, pp. 14-17, tavv. 27-40; ciò è ribadito anche da Carli, 1960, pp. 29-37, figg. XXX-XXXVIII, tavv. 4-8.

⁴⁴ Si veda in merito, così come per i rapporti politico-culturali tra la Lucchesia e Volterra, il puntuale saggio di Tigler, che ringrazio anche per gli utili scambi d'idee, Tigler, 2001^a, pp. 109-140, in part. pp. 113-114. Cfr. quindi Poeschke, 1998, pp. 152-153, in part. fig. 160. ⁴⁵ Questi due gruppi – definiti "pisano-lucchesi" in via convenzionale – potrebbero collocarsi tra lo scorcio del terzo decennio e la fine di quello successivo; seguono dunque i paralleli del *Crocifisso* (già Deposto?) nella Conservatorio di Sant'Elisabetta a Barga, del *Santo Vescovo* nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa e il singolare gruppo di Scala, in Campania, dove soprattutto le figure dei Dolenti presentano ineludibili rispondenze con quelle volterrane. Sulla questione cronologica, tuttavia, è stata formulata un'ipotesi più precisa che, sebbene non del tutto condivisibile, nel caso di Vicopisano si rifà alla memoria di una trascrizione già incompleta e perduta (1211?), mentre per quello di Volterra a un'interpretazione, invero non l'unica possibile, di un documento del Capitolo della Cattedrale datato 1228, che attesta la vendita d'indulgenze *pro opere crucifixi*: cfr. Burresi - Caleca, 2000.

strettamente connessa alla fiorente vitalità sociale, politica, religiosa, economica e in genere culturale dei piccoli e medi centri situati a ridosso della dorsale appenninica e che, in non pochi casi, furono anche sedi di antiche diocesi⁴⁷. Così come abbiamo potuto verificare, le testimonianze sono spesso limitate alla figura superstite del Deposto riadattata come Crocifisso e si distribuiscono all'interno di un'area assai vasta, compresa fra le attuali ripartizioni di Lazio, Abruzzo, Umbria, Marche, Toscana e Romagna. Soltanto nuovi reperti potrebbero permetterci di estendere o articolare il territorio in questione. In ogni caso, quasi a dispetto di una naturale asperità morfologica, appare evidente che ai ripetuti contatti fra i vari versanti – cui corrispondono spesso altrettanti accenti formali modulati su un comune archetipo stilistico – si può collegare un fenomeno pressoché spontaneo di arte itinerante che nella scultura lignea del XIII secolo, come per l'appunto nell'ambito influenzato dall'*atelier* di Tivoli, trova una delle sue manifestazioni più rappresentative.

Non minore interesse desta la schiettezza espressiva, quasi brusca nella sua intuizione stilistica, del Deposto conservato nella chiesa avellanita di Sant'Esuperanzio a Cingoli, sul fianco appenninico tra le valli del Potenza e del Musone, poco distante da Ancona. La fondazione dell'edificio risale all'epoca romanica⁴⁸, ma la presenza in situ dell'opera (metà circa del XIII secolo; h 174 cm; figg. 28-31), riposta attualmente dietro una vetrata sul cosiddetto altare del Crocifisso - l'ultimo sul lato destro della navata –, è accertata soltanto dal 176049. Non viene fatto alcun cenno alle figure che dovevano completare la scena, presumibilmente già perdute a quella data; viceversa, anche se in modo generico, si dà notizia dell'esistenza di altri esempi simili, a tutt'oggi anch'essi dispersi, in vicine abbazie del medesimo ordine. La breve presentazione in seguito al restauro dei primi anni Settanta⁵⁰ ha comunque contribuito a svelare l'originalità di quest'opera, riadattata anzitempo nella postura delle braccia e ridipinta con un tono "verdaccio" su cui spicca il fiotto di sangue della ferita costale, sino a indicare credibilmente un artefice di derivazione "umbro-marchigiana"51. Pur rimanendone lontana, la scultura riecheggia

⁴⁷ Ancora fondamentale per l'analisi del contesto appenninico l'approfondimento geo-culturale tracciato da Previtali, 1982, pp. 17-35; Previtali, 1984, pp. 30-35; più recentemente, cfr. Toscano, 1994, pp. 12-30.

⁴⁸ Sulle vicende storiche di questa importante collegiata cfr. Pennacchioni, 1978.

⁴⁹ Cfr. Raffaelli, 1760.

⁵⁰ Cfr. Alleva, 1973, pp. 740-743.

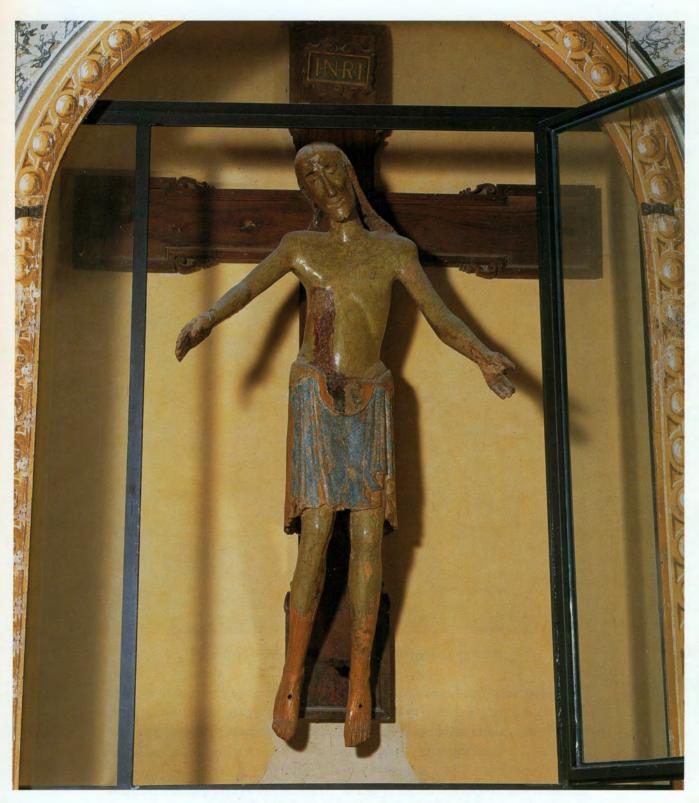
⁵¹ L'accezione "umbro-marchigiana" con una generica datazione al XIII secolo è ripresa brevemente anche da Pennacchioni, 1978, pp. 40, 42.



28. Cingoli, chiesa di Sant'Esuperanzio, altare del "Crocifisso".

nelle proporzioni l'esemplare tiburtino, o forse più precisamente quello di Roncione, mentre la tornitura sommaria e serrata dei volumi, specialmente nell'appiattimento del torso e in quel sobrio "sipario" che è il panneggio, si conformano ancora ad un concreto parallelo locale come l'attardato *Christus Triumphans* di Montemonaco (secondo quarto circa del XIII secolo; chiesa di San Giorgio all'Isola; già chiesa di San Biagio)⁵². Lo

⁵² Cfr. Alleva, 1973, pp. 52-56; si vedano in tal senso anche altri possibili punti di contatto con i *Crocifissi* (secondo quarto circa del XIII secolo) di San Severino Marche, rispettivamente nella chiesa di San Salvatore in Colpersito e in quella di San Filippo: Vastano, 1999, pp. 36-38.



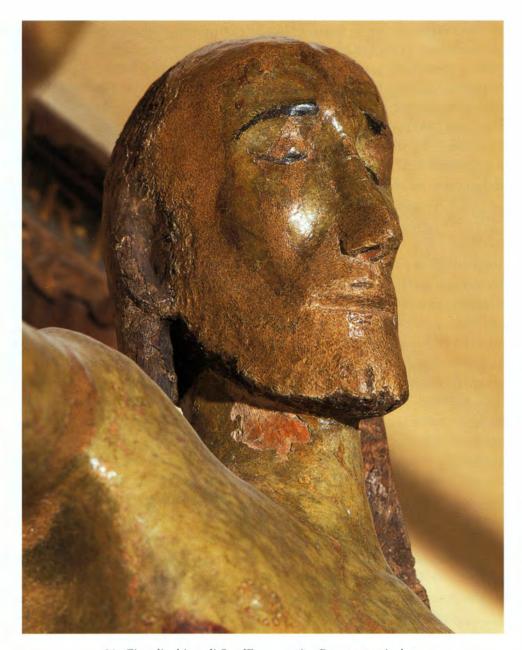
29. Cingoli, chiesa di Sant'Esuperanzio. Deposto.



30. Cingoli, chiesa di Sant'Esuperanzio. Deposto, particolare.

sguardo marcatamente patetico che distingue la figura di Cingoli denota inoltre un'aspirazione in senso pienamente gotico che, insieme con il ricercato effetto chiaroscurale del volto, la resa allungata e smunta delle membra e il cedimento quasi improvviso della testa su una spalla, orienta verso una cronologia prossima alla metà del Duecento.

È ormai indubitabile, inoltre, che il trasporto non troppo difficoltoso di questi manufatti – il caso giunto a Bulzi è uno dei più eclatanti,



31. Cingoli, chiesa di Sant'Esuperanzio. Deposto, particolare.

senz'altro attraverso la mediazione mercantile di Pisa –, alleggeriti usualmente da una vasta cavatura sul retro, e l'abituale mobilità degli scultori ben al di là delle proprie frontiere fornirono uno straordinario impulso alla rapida diffusione ed emulazione delle istanze più innovative. Gli spostamenti, del resto, erano garantiti ampiamente dai sentieri viari dell'entroterra appenninico, i cui principali itinerari disposti sull'asse naturale Nord-Sud, come quello della vallata fluviale del Tevere,

ricalcavano almeno in parte i tracciati consolari romani. Mai davvero abbandonati dopo la caduta dell'Impero, questi collegamenti continuavano a costituire un riferimento imprescindibile per la viabilità di età bassomedioevale. Citiamo per esempio la via Aurelia sulla sponda tirrenica – prossima al più interno e recente tratto italico della cosiddetta via Francigena – e i percorsi transappenninici della via Cassia e della via Flaminia, che univano rispettivamente Roma con l'entroterra emiliano e il litorale dell'antica Pentapoli, così come quelli più diretti della via Salaria e della via Tiburtina orientati invece secondo l'asse Est-Ovest.

Un sincero ringraziamento è rivolto a tutti coloro che, a vario titolo, hanno agevolato questo studio per la disponibilità e le importanti osservazioni. In particolare ricordo Francesca M. Baldry, Daniele Benati, Bruno Bruni, Serenella Castri, Andrea Czorterk, Andrea De Marchi, Giancarlo Gentilini, Claudia Grisanti, Donatella Jank, Giovanna Sapori, Elisabetta Spaccini, Guido Tigler, Bruno Toscano e Giovanna Valenzano.