

14. Orefici veneziani e milanesi

Croce di Chiaravalle

XIII secolo; XVII secolo (cornice d'argento sul retro)

CASELLI 2002 ha messo a confronto l'elaborata struttura della croce con quella di altre due croci, entrambe di origine veneziana, ornate di filigrane e con miniature sotto cristallo, che sono rispettivamente conservate una nel museo di Mestia, in Georgia, proveniente da Jenashi, sempre in Georgia, e l'altra nel monastero di Agios Pavlos sul Monte Athos. Le lamelle sagomate di diaspro rosso e le piccole statue e i rilievi d'argento dorato che vi sono applicati rendono attualmente la nostra croce assai più ricca di quelle citate e si distingue nettamente, per fattura, nella parte frontale da quella terga. Sulla fronte la forma di croce latina dai bracci espansi (nella proporzione bizantina di 1: 1,3 tra l'asta e la traversa, come notato da Caselli), è composta da lamine trapezoidali di diaspro che, a loro volta, si concludono in quattro brevi trapezi, congiunti a quattro dischi tutti di diaspro rosso, entro cornice di filigrana. Sul retro, la filigrana è sostituita da una secentesca cornice d'argento e, con un incasso di circa 1 cm, vi sono inserite diverse lamine sbalzate d'argento dorato, protette da lamine di cristallo di rocca accuratamente sagomate. Con una breve asta la croce s'innesca in un nodo esagonale formato da lastre triangolari di diaspro alternate a rombi di cristallo di rocca che a loro volta proteggono rilievi in argento. I rombi e i triangoli in

cui è spartito il poligono sono incorniciati da una fascia a filigrana simile a quella della croce. Infine il nodo era sorretto da una lunga asta d'ottone che consentiva l'uso processionale. Nel corso del tempo il cimelio è stato sottoposto a interventi conservativi. Si tratta in questo caso di un restauro integrativo. Sulla fronte, delle due statuette degli angeli che scendono dall'alto (in argento dorato a fusione), quella a destra è assai diversa nei panneggi, nell'incisione a bulino delle penne, nella testa non finita. Tutto lo spessore della croce è poi incapsulato in una teca d'argento che lo copre interamente e che è unita alle cornici, sempre d'argento, che coprono i margini delle lastre di cristallo, nascondendo in parte i rilievi dorati. Nel nodo lamine di cristallo proteggono le figure; tra esse quella dell'angelo di Matteo è di fattura diversa e più rozza, certamente dovuta a un restauro. Inoltre quasi tutte le filigrane furono staccate e ricollocate su di una base d'argento (si veda la relazione di restauro di Franco Blumer). Non è nota la provenienza del cimelio, che rimase nell'abbazia di Chiaravalle sino al 1797, quando, in seguito alle soppressioni, la croce fu trasferita nel monastero milanese di San Celso, dove restò sinché fu spostata nel Tesoro del Duomo e infine nel Museo del Duomo. Secondo gli autori delle *Antichità*

tecnica/materiali

diaspro, cristallo di rocca, argento parzialmente dorato, filigrana d'argento dorato, cammei, pietre

dimensioni

96 cm (altezza senza il nodo);
69 cm (ampiezza dei bracci)

provenienza

ignota; Milano, abbazia di Chiaravalle (fino al 1797); Milano, santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso

collocazione

Milano, Museo del Duomo

Longobardico-Milanesi (1793), la croce sarebbe pervenuta all'abbazia come dono dell'arcivescovo Ottone Visconti, morto a Chiaravalle l'8 agosto 1295. CAFFI 1843 suppose che fosse giunta a Chiaravalle come bottino di guerra della famiglia Piora, originaria della val Leventina, poiché gli parve di riconoscere l'immagine della croce in un resto di pittura, oggi scomparso, nella cappella di questa famiglia, posta nel cimitero dell'abbazia, che recava un'iscrizione con la data «1276». L'incisione di Domenico Aspari (1740-1831), inserita nel quarto volume delle *Antichità Longobardico-Milanesi*, presenta la croce sostenuta da un tripode di bronzo, oggi scomparso, con le figure dell'aquila, della fenice e del pellicano, iconograficamente appropriate, che la descrizione della croce contenuta in un manoscritto della Biblioteca Braidense (A.E. XV, 15, c. 259r), del XVII secolo, dichiara «fatto di nuovo» (RATTI 1895). Lightbown 1992 e Lasko 1994 associavano i rilievi della croce al candelabro Trivulzio, che ritenevano probabilmente eseguito in Italia settentrionale, mentre attribuivano le filigrane all'Italia del Nord e all'inizio del Duecento. Il confronto è stato ripreso da Cervini in *Il candelabro Trivulzio* 2000, ma non può più essere sostenuto, giacché sono stati pubblicati i documenti che attestano l'arrivo del candelabro a Milano solo nel

scheda

Carlo Bertelli

restauro

Franco Blumer

con la direzione di Emanuela Daffra

1562. Un inventario dell'abbazia di Chiaravalle, datato 1521 registra la croce, che fu poi rapita e riscattata nel 1539. Tre anni dopo, il monastero faceva «acconzare» il cimelio e vi faceva «rimettere pietre che mancavano e oro» (RATTI 1896, SALMI 1922). Il dono da parte di Ottone Visconti è ammesso come probabile da F.K. in *Omaggio a San Marco* 1994. Rispetto all'incisione dell'Aspari, una seconda di Giulio Cesare Bianchi, pubblicata nelle *Memorie* del conte Giorgio Giulini nel 1760, presenta alcune collocazioni diverse dei cammei che ornano la croce, da cui Caselli (2002 p. 53) ha dedotto un ulteriore restauro. L'affidabilità delle stampe è però incerta. TOESCA (1927), che liberò la croce dalla falsa strada carolingia riconducendola a Venezia nel XIII secolo, riteneva «per certo sostituita nel secolo XV» la «gotica figura» di san Giovanni, mentre attribuiva «all'arte franco-renana il potente Crocifisso che riflette modi bizantini», nel quale SALMI 1921-1922 riteneva invece di individuare «i caratteri stilistici del secolo XVI avanzato», benché attuati «secondo la concezione iconografica umana e realistica di quello originario», associandolo alle figure dei due dolenti, che Bertelli in *Il re dei confessori* 1984 ritenne autentici, mentre F.K. in *Omaggio a San Marco* 1994 li giudica copie del XVI secolo.



Dopo il restauro, recto



Prima del restauro, recto e verso



L'accertamento tecnico di Franco Blumer ha concluso che, escluso l'angelo di cui si è detto, tutte le rimanenti diciotto statuette d'argento dorato, realizzate a fusione, appartengono al Duecento. Sul retro, i cristalli di rocca che coprono i rilievi ne rendono difficile la lettura, ma, tolti i cristalli, è stato possibile studiarli e fotografarli. Cristalli di rocca a copertura di miniature contano esempi sin dalla cosiddetta Croce di Desiderio a Brescia, del IX secolo, ma il caso di rilievi metallici coperti da cristalli, che si ripete anche nel nodo, è del tutto eccezionale.

L'erudizione settecentesca si è appuntata soprattutto sull'identificazione delle due coppie di sovrani effigiate sulla fronte e sul tergo della croce, che sono state di volta in volta identificate con Ludovico il Pio e la sua seconda moglie Giuditta sul *recto*, Lotario ed Ermengarda sul *verso*, Pipino re d' Aquitania e Ludovico re di Baviera nel nodo (GIULINI 1760, con la conseguente datazione all'822), oppure con Ottone I e Adelaide, ma anche con Ludovico II (le varie congetture sono state riassunte da CAFFI 1843 e da SALMI 1921-1922). Bertelli in *Il re dei confessori* 1984 suggerì di riconoscervi la versione gotica e cortese delle figure di Elena e Costantino, frequenti nelle croci bizantine. La proposta è stata accolta da Caselli 2002.

Fronte e tergo della croce si discostano dalle consuetudini iconografiche e sono totalmente diversi. Sulla fronte, il tondo superiore è occupato da un cherubino, seguono, nel braccio superiore, due angeli in volo che scendono a precipizio verso il Redentore, il quale, nei dischi posti alle estremità della traversa, è compianto da Maria, a sinistra, e Giovanni, a destra, mentre nel medaglione che segue, in basso, si trova la statuette del Precursore che presenta un disco su cui doveva essere dipinto l'Agnello. Ancora più in basso, in un ulteriore segmento trapezoidale, re e una regina inginocchiati si rivolgono al Crocifisso con appassionati gesti di preghiera. Totalmente diversa è, per stile e iconografia, la parte tergale, dove tuttavia ritornano le immagini dei sovrani imploranti, che, come tutte le altre figure di questo lato, sono sbalzate in argento e dorate.

Il disco superiore presenta una lamina d'argento sbalzata e cesellata, come tutti gli altri rilievi assemblati in questa parte della croce, con l'immagine dell'Agnello che volta il capo verso una piccola croce. Segue, nel braccio superiore, una lamina sbalzata con l'immagine frontale di un cherubino. La lamina d'argento collima con quella centrale, tagliata in forma di croce, che comprende in parte anche l'inizio dei bracci laterali, seguendo perfettamente la sagoma della cro-



Dopo il restauro, verso

ce di cristallo che la ricopre, la cui frattura fu già segnalata da Salmi 1921-1922.

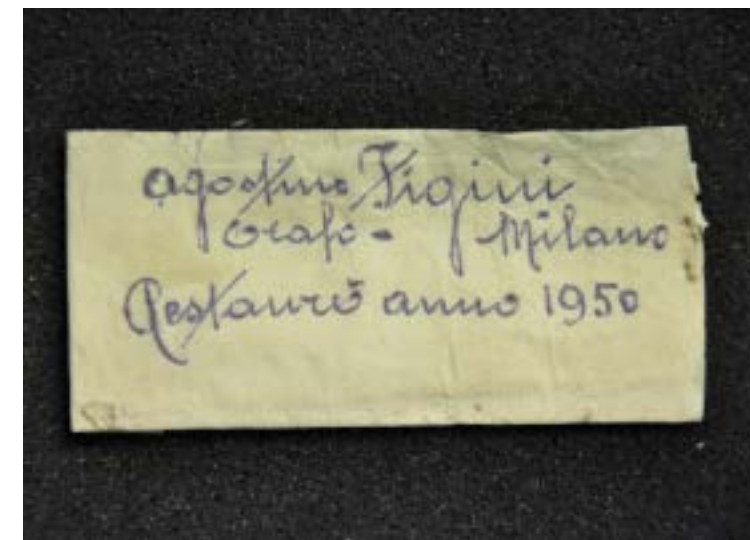
La lamina cruciforme presenta il Cristo giudice, entro una mandorla, con la destra levata mentre con la sinistra scosta la veste e mostra la ferita sul costato. Ha mani e piedi trafitti. Accanto, e sempre dentro l'aureola, ha una sottile croce nimbatata che, secondo la tradizione iconografica dell'etimasia, si suppone collocata sul trono – altare insieme agli strumenti della Passione (*arma Christi*). Di questi sono rappresentati anche i chiodi e, alla sinistra di Gesù, la lancia. Due angeli acclamanti, con un'ala spiegata, sono a destra e a sinistra della mandorla di luce. Ai piedi del Cristo, i morti

sorgono dalle tombe. Nelle due lamine che completano la croce sono rappresentati un angelo che suona la tromba, a sinistra, e, a destra, l'angelo che mostra il cielo che si è «ritirato come un rotolo che si è arrotolato» (Apocalisse 6,14).

Tra i piedi del Cristo s'insinua una piccola piramide, da interpretarsi come il tetto di un baldacchino che sormonta, nella lastra successiva, due santi, esattamente una donna a sinistra e un uomo, con veste lunga, a sinistra. La santa, che ha un soggolo, apre le mani in un gesto di adorazione, il santo, che ha l'abito ornato di un ricamo allo scollo, tiene le braccia conserte. Per Salmi sono la Vergine e Giovanni in adorazione, i quali, solitam-



Durante il restauro, il cartiglio nascosto sotto alla plachetta centrale dal restauratore del 1950



Dopo il restauro, verso, particolare



Dopo il restauro, recto, particolare



Durante il restauro, recto e verso della placchetta 'A'



Durante il restauro, fronte e retro di una lamina d'argento sbalzato cesellato e dorato ad amalgama



Durante il restauro, particolare



Dopo il restauro, verso, particolare



Dopo il restauro, verso, particolare



Dopo il restauro, verso, particolare

te, nella raffigurazioni del Giudizio affiancano il Redentore con la preghiera (*deesis*) d'intercessione. È però del tutto insolita la rappresentazione di Giovanni con un lungo abito talare, ornato all'altezza dello

scollo, forse dalla pelliccia di cammello. Tanto il gesto di Maria, con le palme aperte, quanto quello di Giovanni, con le braccia conserte, appartengono al mondo ortodosso, ma sono ben documentati nel mo-



Dopo il restauro, recto, particolari



Dopo il restauro, recto, particolari





Dopo il restauro, particolare del nodo

saico nel transetto sud della basilica con la preghiera per l'apparizione del corpo dell'evangelista.

Il medaglione seguente accoglie la mezza figura di un personaggio dalla lunga barba, con un libro sulle ginocchia. Per Caselli, si tratta di san Giovanni evangelista, l'autore dell'Apocalisse, unito al Battista nella comune consacrazione di San Giovanni in Laterano. L'ultima lamina presenta un re e una regina inginocchiati e in preghiera. Anche le piccole sagome, trapezoidali o triangolari, dei raccordi tra la croce e i medaglioni esterni furono riempite con minuscoli sbalzi in argento dorato.

Al di sotto dell'Agnello che occupa il medaglione superiore, si nota una piccola figura di santo, apparentemente senza tratti individuali. Invece, nel trapezio a destra si distingue la figurina di san Giovanni dolente, ma rivolto a sinistra, ovvero verso l'esterno, così come nella lamina opposta anche Maria è girata in senso contrario alla croce.

I grandi medaglioni esterni accolgono, a sinistra, san Pietro, con le chiavi, e, a destra, san Paolo, con un libro e la destra benedicente che sporge dalla toga.

Il nodo è un poliedro esagonale che genera poligoni triangolari o romboidali. I poligoni romboidali sono occupati da lamine d'argento

sbalzate con figure, mentre i settori triangolari sono formati da diaspro rosso. Tutte le sagome sono raccordate da fasce di filigrana della stessa matrice della croce. All'incrocio tra i nastri è collocata una pietra montata con alto colletto di un tipo riconosciuto come caratteristicamente veneziano. Le lamine d'argento raffigurano due sante incoronate e i simboli degli evangelisti. Matteo, come già detto, è di restauro.

La storia critica di questo eccezionale cimelio è percorsa dall'imbarazzo che i primi commentatori ebbero nell'accettare una datazione alta per le statuette d'argento dorato della fronte. Effettivamente invenzioni così drammatiche e potenti non hanno riscontro nell'oreficeria italiana e rimandano piuttosto ai grandi esempi della scultura monumentale veneziana. In particolare ai rilievi (un tempo dorati) dell'arco esterno di San Marco con la rappresentazione dei mestieri, dove delicate sottigliezze bizantine s'incontrano con la maschia forza della scultura padana. I confronti possono spingersi sino a osservare il trattamento di alcuni particolari, dei capelli e dei panneggi. Il corpo del Cristo s'incurva dolcemente e si abbandona come nei crocifissi bizantini e come in quelli l'ombelico è disegnato con precisione calligrafica. È soprattutto il piccolo nimbo che

gli imprime un'aura di controriforma, ma basta con l'immaginazione prescindere per intuire la presenza di un grande nimbo che grava sul suo agile corpo. Possiamo allora considerare gli aspetti romanici della cesellatura della barba e della chioma, per passare poi a osservare l'estremo realismo dei particolari, come, per esempio, la scarpa del re supplicante. Sempre più il confronto con il Maestro dei Mesi di San Marco ci convince e ci porta vicini a una data prossima al terzo decennio del XIII secolo (G. Tigler, *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995, pp. 107-205).

Tutt'altro è il discorso per la parte tergale della croce, e la radicale diversità ci conferma la situazione di transizione in cui la croce fu realizzata. Non vi può essere dubbio, infatti, sulla contemporaneità dell'una e dell'altra facciata. Vi fu anzi collaborazione fra i maestri della fronte e quelli del tergo, se questi ultimi nelle piccole figure della Vergine e di Giovanni piangenti poterono dare una versione abbreviata degli stessi personaggi sulla fronte. La protezione dei cristalli e la copertura di molti particolari, dovuta alla cornice secentesca, hanno sinora impedito di apprezzare la finezza dell'opera di cesello, che soltanto le fotografie di Franco Blumer, realizzate senza i cristalli, permetteranno d'ora in poi di scoprire. Anche a una visione affrettata, sembra di poter riconoscere due autori, uno dei quali autore delle figurine sia della croce che del nodo e, forse del re e della regina. Egli schizza appena le sue immagini, ma dimostra chiaramente d'ispirarsi a modelli gotici stranieri. Il secondo maestro, che è quello più importante, ha un altro sentimento dello spazio, ama i vuoti e accompagna il movimento con l'espressione. Così l'angelo che suona la tromba per chiamare al giudizio i morti risorti, gonfia le gote e aggrotta la fronte, mentre le ali aperte lo circondano fastose come broccati. Potrebbe averlo ispirato l'angelo che suona la tromba sotto la cupola dell'Ascensione in San Marco. La sua cultura bizantina si

dimostra poi nel volto finissimo di Cristo e nelle scelte iconografiche per i due apostoli. Infine intorno ad alcune figure, specialmente nel san Giovanni evangelista, si nota un contorno che circonda tutta la figura, come se questa fosse stata sbalzata a parte e successivamente inserita nella lamina rotonda.

Se il maestro della fronte parte dal classicismo bizantino per incontrare il realismo padano, il secondo maestro è impressionato dal fluire delle linee nell'arte gotica.

Le filigrane confermano questo passaggio d'epoche. Il loro modello è quello che si afferma tra la Mosa e il Reno e che è ripreso in oreficerie veneziane come l'icona della *Crocifissione*, nel Tesoro di San Marco, ma non ancora complicata con l'inserimento di motivi vegetali naturalistici come avviene negli anelli rinvenuti nella tomba di Clemente IV (m. 1268). Se la croce è davvero dono di Ottone Visconti, si è tentati associarla ai versi con cui il cronista Stefanardo celebra la vittoria a Desio, sui Torriani, il 20 gennaio 1277 (RIS, IX, 1910, p. 91, vv. 69-700): *ante patrem micant insignia Regis – Eterni: Crux alma nitens veneratur ab omni*. Una croce d'oro processionale precede Ottone anche negli affreschi della rocca di Angera. Infine la relazione di Franco Blumer rende conto dei cammei, steatiti e pietre che ha studiato una per una, scoprendo un vero tesoro che comprende, accanto a imitazioni, anche cammei di notevole antichità.

Bibliografia

GIULINI 1760, pp. 136 ss.; FUMAGALLI 1793, pp. 258 ss.; CAFFI 1843, pp. 53-54; RATTI 1895; RATTI 1896, pp. 139 ss.; SALMI 1921-1922, pp. 755-764; TOESCA 1927, pp. 1113, 1146-1147, nota 60; BOSSERT 1932, p. 341; *Kunstschätze der Lombardei* 1948, n. 85; WENTZEL 1959, pp. 1-3; ZASTROW 1978, p. 138; C. BERTELLI in *Il re dei confessori* 1984, pp. 121-131; HAHNLOSER, BRUGGER KOCH 1985, n. 106; LIGHTBOWN 1992; TAGLIABUE 1992, p. 72; LASKO 1994; *Omaggio a san Marco* 1994, n. 72, pp. 184-185; *Il candelabro Trivulzio* 2000, p. 74; CASELLI 2002.

Bibliografia di riferimento

Milano, Biblioteca Braidemse, *Catalogus monachorum Cistercensium Lombardiae*, Ms. AE.XV, 15, fol 259r (secolo XVII).

1760

G. GIULINI, *Memorie spettanti allo Stato, al Governo e alla Descrizione della Città e della campagna di Milano*, Milano 1760.

1793

A. FUMAGALLI, *Delle Antichità Longobardico-Milanesi Illustrate con Dissertazioni dai Monaci Cisterciensi di Lombardia*, IV, Milano 1793.

1843

M. CAFFI, *L'abbazia di Chiaravalle*, Milano 1843.

1895

A. RATTI, *La Miscellanea Chiaravallese e il Libro dei Prati di Chiaravalle*, in «Archivio Storico Lombardo», s. III, fasc. II, 1895.

1896

A. RATTI, *Il secolo XVI nell'abbazia di Chiaravalle*, in «Archivio Storico Lombardo», IV, 1896.

1921-1922

M. SALMI, *La croce di Santa Maria presso San Celso*, in «Dedalo», II, XII, 1921-1922, pp. 755-764.

1927

P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il medioevo*, Torino 1927.

1932

H.T. BOSSERT, *Geschichte des Kunstgewerbes*, V, Berlin 1932.

1948

Kunstschätze der Lombardei, catalogo della mostra, Zürich 1948.

1959

H. WENTZEL, *Zur Diskussion um dem Staufischen Adler*, in «Kunstchronik», XII, 1959, pp. 1-3.

1978

O. ZASTROW, *L'oreficeria in Lombardia*, Milano 1978.

1984

Il re dei confessori. Dalla croce dei Cloisters alle croci italiane, catalogo della mostra, Milano-Venezia 1984.

1985

H. HAHNLOSER, S. BRUGGER KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-13. Jahrhunderts*, Berlin 1985.

1992

R.W. LIGHTBOWN, *Medieval European Jewellery, with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, London 1992.

M. TAGLIABUE, *Gli abati di Chiaravalle nel Medioevo (1135-1465)*, in *Chiaravalle. Arte e storia di un'abbazia cistercense*, a cura di P. Tomea, Milano 1992, pp. 50-91.

1994

P. LASKO, *Ars sacra*, New Heven 1994.

Omaggio a san Marco. Tesori dall'Europa, a cura di H. Fillitz e G. Morello, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale 8 ottobre 1994 - 28 febbraio 1995), Milano 1994.

2000

Il candelabro Trivulzio nel Duomo di Milano, a cura di S. Angelucci, E. Brivio ed E. Castelnuovo, catalogo della mostra, Milano 2000.

2002

L. CASELLI, *La croce di Chiaravalle Milanese e le croci veneziane in cristallo di rocca*, Padova 2002.