

16. *Croce dipinta*
primo terzo del XIII secolo

Scheda storico-artistica

I pochi elementi documentari in nostro possesso relativi alla storia della *Croce* di Alvito sono rappresentati dalla sua prima segnalazione nella chiesa di San Giovanni Evangelista nell'ambito della campagna di catalogazione della Soprintendenza del Lazio (1979), e dal successivo provvedimento di tutela scaturito nell'intervento di restauro realizzato nel 1980-1981 per conto della stessa Soprintendenza sotto la direzione di Roberto Cannatà. La decisione di sottrarre l'opera alla devozione e alla pubblica fruizione per finalità di salvaguardia ne stabilì subito dopo la custodia in un ambiente annesso alla sagrestia della collegiata di San Simeone Profeta, da dove è stata prelevata per l'intervento nell'ambito del progetto *Restituzioni*. A esclusione dell'argomentata relazione di restauro pubblicata da Roberto Cannatà (CANNATÀ 1982), la critica non ha dedicato al manufatto alcun apprezzamento, fatta eccezione per qualche rapido riferimento (MATTHIAE 1988; PACE 2010).

La collocazione all'interno della seicentesca chiesa di San Giovanni Evangelista, entro una profonda nicchia cruciforme, non è anteriore al 1682, epoca alla quale risalirebbe la ricostruzione dell'edificio a rimedio ai danni provocati dal terremoto del

1654. Tuttavia questa sistemazione si configura come il salvataggio del venerato cimelio spostato dopo il terremoto da un altro edificio alvitano. Indizi in tal senso emergono dagli atti delle visite pastorali della collegiata di San Simeone Profeta, edificata verso il 1574. In occasione della visita pastorale del 1617 il vescovo Girolamo Giovannelli fornisce una breve descrizione della nuova collegiata di San Simeone, che si presentava allora «satis ampla cum una tantum navi [...] in capite extat imago Crucifixi ex ligno supra trabem [...]» (TAVERNESE 2012, p. 117). È questo l'unico richiamo delle fonti a una croce che possa corrispondere alle caratteristiche dell'opera in oggetto, posizionata «in capite», cioè nella zona presbiteriale, e pendente dal soffitto a travi, ancora pienamente coincidente con la disposizione *super coro* spettante a questa tipologia di opere secondo il perentorio dettato del *Rationale divinatorum officiorum* di Guillaume Durand.

La tavola sagomata a croce presenta la figura centrale del Crocifisso affiancato dai dolenti Maria e Giovanni. L'inserimento entro la nicchia tardoseicentesca è costato forse l'eliminazione della tabella con il *titulus* e della terminazione con il suppedaneo e il Golgota. Le figure del Cristo e di Maria sono state dipinte su un'unica tavola verticale, mentre l'opposta fi-

tecnica/materiali
tempera su tavola (noce)

dimensioni
177 × 164 cm

provenienza
Alvito (Frosinone), chiesa collegiata di San Simeone Profeta (?)

collocazione
Alvito (Frosinone), chiesa collegiata di San Simeone Profeta

scheda storico-artistica
Alessandra Acconci

relazione di restauro
Giuseppe Ammendola, Marco Cardinali, Chiara Munzi

restauro
Keorestauro s.n.c. di Chiara Munzi e Giuseppe Ammendola, Roma

con la direzione di Alessandra Acconci (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Frosinone, Latina e Rieti)

indagini
Emmebi Diagnostica Artistica s.r.l. di Marco Cardinali, Beatrice De Ruggieri, Matteo Positano, Roma (indagini diagnostiche); Stefano Ridolfi (riprese XRF)

gura di Giovanni è dipinta su un'asse innestata. La testa del Crocifisso è un elemento a sé stante e inserito con perni e chiodi per ottenere un'inclinazione in sensibile oggetto.

La figura di Cristo è tracciata secondo le coordinate anatomiche della diffusa tipologia dei 'crocifissi trionfanti', che ripropongono in un'apparente omogeneità il torso

a clessidra, l'addome tripartito, il cingolo del perizoma a nodo complesso, le mani e i piedi trafitti da quattro chiodi. Rispetto agli esempi scalati nel tempo e concentrati in area umbro-toscana delle croci di Sarzana (1138), Rosano (entro il XII secolo) e del Duomo di Spoleto (1187), che possono essere ritenute i precedenti più diretti della *Croce* di



Prima del restauro



Dopo il restauro



Dopo il restauro, particolare con il volto di Cristo



Dopo il restauro, particolare con il volto di Maria

Alvito, quest'ultima si distacca per la preferenza accordata all'assoluta frontalità dell'impianto compositivo che non cede alla seppur minima deviazione dall'asse. Per contro, i dettagli della figura denunciano una tendenza al naturalismo perfezionata fino al cesello di muscoli e tendini nelle braccia, nelle gambe e nel torace, messi in risalto da filamenti oggi appena apprezzabili sull'incarnato che si è rivelato alle indagini – effettuate in occasione del restauro per il progetto *Restituzioni* – una miscela di terre scaldate da cinabro e illuminate da biacca sovrammessa. Un nitido disegno bruno scuro irrobustito marginalmente dal nero e sottolineato da ulteriori segmenti disegnativi in cinabro definisce anche i tratti somatici del Cristo, dominati da spesse sopracciglia arcuate, grandi occhi dall'iride cerchiata e dal margine aperto all'esterno, canna nasale aquilina profilata di rosso e rialzata di bianco, labbra sinuose e tumide tracciate da linee ondulate. Un lieve alone rossastro lascia intuire la presenza di un'ombra bruno-rossiccia scaturita dalla barba a corti ricci dimidiati. La tavolozza della *Croce* alvitana non è particolarmente ricca – non c'è traccia di oro nelle vesti, né di oltremare naturale – essendo fondata su terre, cinabro, biacca e indaco miscelato al bianco per l'ottenimento della tonalità cerulea del manto della Vergine e più denso sul fondo contro il quale si stagliano le sole braccia del Cristo.

La cintura che cinge i fianchi del Crocifisso e pende sul davanti, anch'essa dalla forma comune alle croci del XII secolo, è in stucco color oro dipinto a settori che simulano le guarnizioni a smalto e che forse in origine erano impreziositi da inserti di pietre a *cabochon*, testimoniati oggi da una sequenza di fori in posizione allineata ed equidistante. L'applicazione di pietre semipreziose è stata rilevata anche sugli affreschi della cripta di San Magno nel Duomo di Anagni nelle zone spettanti al Primo e Secondo Maestro (BIANCHI 2003, p. 45). Oltre alle numerose incisioni dirette che hanno definito sull'imprimatura



Dopo il restauro, particolare con san Giovanni

il tracciato compositivo, il disegno emerso nitidamente dall'esame IR ha messo in evidenza con un segno spesso tutti i dettagli dell'anatomia e dei panneggi delle vesti, comprese le ombreggiature. La «notevole e ardita capacità disegnativa», già messa in rilievo da Cannatà (CANNATÀ 1982, p. 16), trova un fondamento di natura tecnica nell'approntamento dello schema definitivo fino ai dettagli, ribadito dal pittore con l'uso del tratto lineare di contorno tracciato con il pennello in bruno e soffusamente sfumato.

Altre incisioni hanno specialmente delimitato le zone del fondo rivestito di stucco. In pastiglia, a

pennello e a impressione, è stata imitata l'ornamentazione altrove realizzata con preziose lamine metalliche sbalzate e cesellate, distribuendo sulle aureole motivi a viticci spiraliformi e sul fondo ritagliato dai contorni dei due dolenti una fitta griglia romboidale trapunta di piccole foglie.

L'utilizzo dei fondi rabescati resi a pastiglia è tipico della pittura su tavola di origine cipriota a partire dall'inizio del XIII secolo; è ipotizzabile che qualche esemplare possa essere pervenuto nei territori del *Patrimonium sancti Petri* con il tramite dei donativi e dei commerci con l'oltremare latino. Di fatto



Dopo il restauro, particolare con la mano di Cristo

l'utilizzo del composto di stucco modellato, inciso e rivestito d'argento, fa la sua comparsa sull'altra *Croce* laziale riferibile al primo XIII secolo, quella di Casape, presso Tivoli, per più versi affine alla nostra, non ultimo per l'eleganza del disegno apparso a Ilaria Toesca che nel 1967 ne diresse il restauro «nitido, come fosse tracciato su un foglio di pergamena» (I. Toesca, in *Attività della Soprintendenza* 1967, p. 8). Tra gli elementi che consentono di approfondire la natura di questo legame vi è il riferimento a un comune modello per l'immagine del Cristo che collega entrambe le croci alla tavola del *Redentore*, sempre a Casape, verosimilmente derivato dall'icona del Volto Santo al Sancta Sanctorum in Laterano (I. Toesca, in *Attività della Soprintendenza* 1967, p. 9).

Tuttavia non è nei modi del pittore di Casape che sono ravvisabili le maggiori affinità stilistiche, né tanto meno nello stile asciutto e corsivo dell'autore della *Croce* Garrison 474 (Roma, Palazzo Barberini), inserito, anche se non come esempio di punta, nel gruppo che fa capo al Maestro della croce del Duomo di Spoleto, Alberto 'Sotio' (ROMANO 2012).

L'orizzonte artistico della *Croce* di Alvito appare profondamente calato nel gruppo definibile 'sublacense-anagnino' dalle tappe salienti del percorso stilistico espletato dalle

botteghe riunite sotto il nome del Pittore Ornataista e del Terzo Maestro, sulla direttrice Sacro Speco di San Benedetto - cripta del Duomo di Anagni - Roma, Aula gotica dei Santi Quattro Coronati, in anni immediatamente posteriori al 1235 (GANDOLFO 2006). La *Croce* si può forse ritenere frutto della disseminazione in ambito romano-laziale di queste esperienze, intorno al terzo decennio del XIII secolo, nella fase ancora intensamente creativa e più aderente alla cultura bizantineggiante siculo-monrealese da cui dipendono soprattutto le due figure dei dolenti, piuttosto impacciate nelle loro ridondanti vesti, gli arti sproporzionati e i panneggi artificiosi. La maschera facciale dell'evangelista Giovanni replica le espressioni enfaticizzate appartenenti a una galleria di figure presenti a Grottaferrata, Anagni e nella nominata Aula gotica. La più contenuta – ma attonita – figura di Maria sfugge invece ai confronti con il panorama anagnino per trovare un riferimento formale nell'icona della *Madonna col Bambino* nella collezione Stoclet a Bruxelles in passato accostata al nome di Alberto Sotio (iniziale XIII secolo).

Bibliografia

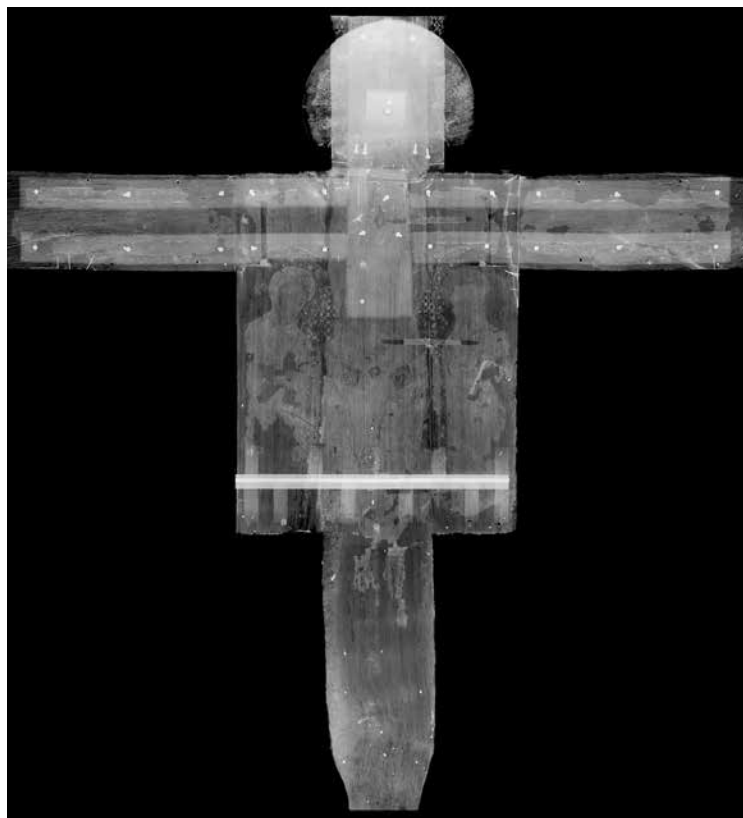
CANNATÀ 1982; MATTHIAE 1988, p. 308; PACE 2010, p. 58; TAVERNESE 2012, p. 117.

Relazione di restauro

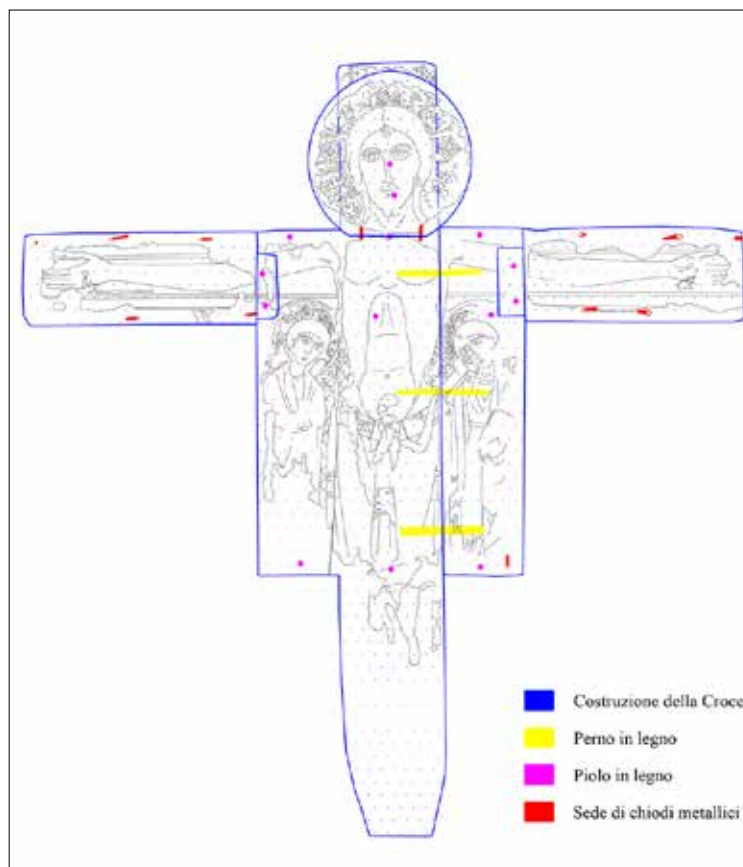
L'attuale restauro si caratterizza come un intervento prettamente conservativo sull'opera, volto allo studio, attraverso mirate indagini diagnostiche e confronti storico-artistici, delle tecniche esecutive e dei materiali utilizzati. I risultati del lavoro svolto in *équipe* sono stati documentati graficamente in CAD.

La *Croce* di Alvito è costituita da un corpo verticale, formato da due assi lignee incollate e sostenute da tre grossi perni; i due bracci, assemblati sul corpo verticale con incastri a tenone e mortasa e bloccati nella sede da quattro pioli; il nimbo in rilievo, alloggiato sull'asse verticale più lunga tramite uno scasso e fissato con pioli lignei e chiodi metallici (figg. 1-2). L'opera è costituita da tavole di legno di noce che hanno uno spessore costante di 4 cm, a eccezione del nimbo che ha uno spessore di 3 cm. Le tre traverse originali, sostituite durante passati interventi di manutenzione e restauro (ne è noto soltanto uno, di cui si dirà in seguito), dovevano correre parallele sul retro: le due più grandi, distanziate di 15 cm, attraversavano tutta la lunghezza massima orizzontale della croce, la più piccola era alloggiata sulla parte conclusiva del pannello centrale. Per bloccare le traverse sono stati usati sia pioli di legno che grossi chiodi di ferro ribattuti, le cui tracce sono ancora visibili. La tela utilizzata per l'incamottatura, dello spessore di 1 mm, è un filato a ordito e trama di elevata densità incollato su tutta la superficie lignea tranne che nella parte più bassa e più alta dell'asse verticale lunga. In queste zone la preparazione e la pittura sono state stese direttamente sul legno: se nella parte apicale dell'asse verticale la pellicola e la preparazione si sono ben conservate, non si può dire la stessa cosa per la parte bassa, dove la perdita delle gambe del Cristo è stata pressoché totale. L'incamottatura non era prevista neanche per le coste delle tavole, dove troviamo tracce di pittura stesa su una sottile preparazione a diretto contatto con il legno. Come dimostrano le stratigrafie su

sezione lucida, lo strato preparatorio ricopre tutta la superficie ed è composto da un impasto di gesso, biacca, carbonato di calcio e pigmenti (terre e nero) legati con colla animale, e steso in due strati affini per composizione. Questo strato preparatorio venne finito (è il caso della pastiglia) con un *priming* di sola colla, allo scopo di ridurne la porosità e ottenere una base poco assorbente. In alcuni casi sullo strato preparatorio troviamo un sottile rivestimento nero che precede la stesura del blu. Una volta stesa l'ammannitura, il passaggio successivo è stato segnato dall'organizzazione grafica dello spazio e dalla suddivisione per aree da destinare alla pastiglia o al colore mediante le incisioni dirette realizzate con una punta metallica. Organizzate e individuate le superfici destinate alla pittura, queste ultime furono suddivise in zone atte ad accogliere la decorazione geometrica ripetitiva e zone destinate alle figure e agli incarnati: incisioni lineari più sottili e dettagliate vanno ad aggiungersi alle profonde incisioni della prima fase. Le immagini della radiografia e della riflettografia IR restituiscono la cura e l'articolazione di questo meticoloso processo compositivo (fig. 3). Ai raggi X emergono infatti sui panneggi le tracce radiopache chiare di un disegno dal tratto sottile e discontinuo, costituito dai corpuscoli lasciati dalla matita di piombo. Questo tipo di incisioni sono riservate al perizoma del Cristo (completamente realizzato in questo modo), al libro di san Giovanni, alle linee principali delle pieghe delle vesti dei dolenti e alle parti lineari che ospitano le decorazioni geometriche (figg. 4-5). I visi dei dolenti e l'anatomia della figura del Cristo non presentano incisioni, ma sono realizzate tramite l'uso del disegno preparatorio. Proprio nel panno che cinge i fianchi del Cristo, in corrispondenza del nodo centrale, la riflettografia mostra come alcuni di questi profili regolari e curvilinei tracciati dalla punta di piombo siano stati ribaditi da pennellate, non molto opache all'infrarosso, per essere poi effettivamente abbandonati nella redazione finale. Il disegno pre-



1. Radiografia



2. Tavola grafica, costruzione del supporto



3. Riflettografia IR



4. Tecnica esecutiva, particolare delle incisioni sul perizoma



5. Radiografia, particolare del perizoma

paratorio viene usato per correggere le linee incise venute male e per ricalcare, evidenziandole, le incisioni corrette. Esso è dunque chiamato a svolgere un ruolo di controllo di una precedente fase di organizzazione dello spazio che avviene tramite le incisioni dirette, migliorandola. Questo tipo di disegno pittorico è lo stesso che costruisce i volumi e i tratti fisionomici del Cristo, ad esempio sull'addome, sulle ascelle, sul collo e nel volto. Lo stesso tono emerge nella redazione originaria degli occhi, orientati verso destra in posizione eccentrica. La stesura pittorica della *Croce* alvitana è eseguita per sovrapposizione di colori stesi in modo compatto, volta alla ricerca

naturalistica degli incarnati e alla minuzia decorativa. All'infrarosso risulta trasparente il motivo bianco a losanga che compone il raffinato velo sovrapposto all'incarnato delle gambe, mentre è ben visibile ai raggi X per l'impiego del bianco di piombo. Per quanto riguarda la stesura dell'incarnato (a base di bianco di piombo, cinabro e terre) è significativa l'assenza del fondo cromatico, il *prasinus* consigliato da Teofilo, il cui uso si diffonde a partire dal Duecento. Le stesure rosse sono realizzate a cinabro mentre le campiture azzurre sono risultate a base di un colorante organico, l'indaco (*Indigofera tinctoria*) o più presumibilmente il guado (*Isatis tinctoria*). I due coloranti non

sono analiticamente discriminabili, sebbene fin dall'antichità le fonti (Dioscride, Vitruvio, Plinio il Vecchio) differenzino il pigmento importato dall'India, *indikon*, dal colorante tessile *glastum*, impiegato dai Britanni anche per tingersi il volto prima di andare in battaglia, come riportato da Giulio Cesare. Il guado è menzionato come pigmento in età medievale nelle *Mappae clavicula* (fine VIII secolo), mentre soltanto più tardi nel corso del XII secolo si hanno tracce documentarie della ripresa dei commerci di indaco, prima da Bagdad e poi dalla Persia. Nel corso del Duecento si colloca la riscoperta dell'oltremare naturale – rilevato nel perizoma della *Croce* di Rosano – la cui introduzione nel cantiere della Basilica di Assisi è riferita intorno all'ultimo quarto del secolo (Cimabue, vela di San Matteo). I pigmenti usati dall'artista risultano stemperati in un legante acquoso a base di uovo e la tavolozza usata è composta, oltre che dai colori suddetti, dal carbonato di calcio, da un nero di carbone e da terre. Nella parte apicale dell'asse verticale la superficie pittorica conserva ancora, seppure alterata, quella che sembra qualificarsi come la vernice originale, che scontorna le decorazioni dipinte su fondo rosso disegnando motivi a losanga.

L'elegante decorazione a pastiglia, dal motivo assimilabile alle decorazioni in lamina battuta, non conser-

va tracce evidenti di finitura. L'analisi della fluorescenza dei raggi X, eseguita per macro-aree, ha permesso di identificare sull'aureola del Cristo tracce consistenti di stagno e appena rilevabili di oro. Allo stagno è riferibile il tono grigio negli avvallamenti delle decorazioni a rilievo, in passato ricondotto a frammenti di lamina d'argento (CANNATÀ 1982, p. 15). Le decorazioni a pastiglia sono state realizzate ovunque tramite l'uso di punzoni, a eccezione di quelle sul nimbo, eseguite a pennello (fig. 6). Come mostra la sezione lucida del prelievo effettuato sull'aureola, la pastiglia viene realizzata in due strati di gesso, biacca, carbonato di calcio e colla, rivestiti di uno strato di sola colla di 25 micron, che aveva probabilmente la funzione di ridurre l'igroscopicità della preparazione e adattarla al meglio ad accogliere la pittura e la foglia metallica.

Per la contestualizzazione della *Croce* di Alvito rispetto ai dati tecnico-esecutivi delle poche croci a oggi indagate è ancora una volta importante notare un'assenza: nelle decorazioni a pastiglia non si osserva una preparazione a bolo (anch'essa diffusa a partire dal Duecento), ma direttamente uno strato di natura organica, la cui fluorescenza in ultravioletto lascia ipotizzare si tratti di una colla.

La *Croce* ha subito un ridimensionamento consistito nel taglio della



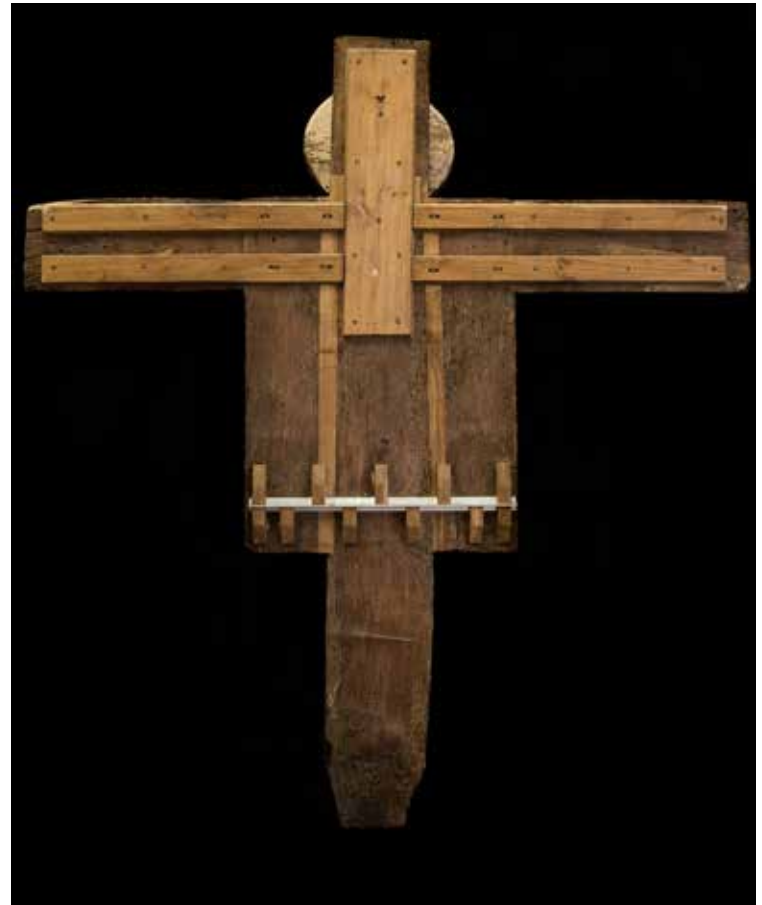
6. *Tecnica esecutiva, particolare del san Giovanni evangelista, della decorazione a pastiglia*



8. *Durante il restauro, tassello di pulitura*

tabella contenente il *titulus crucis* e nell'accorciamento delle due assi longitudinali dei bracci. In basso l'asse verticale è stata anch'essa resaccata e adattata per essere inserita in una feritoia di una base d'appoggio, intervento realizzato con ogni probabilità quando la *Croce* fu collocata nella nicchia ricavata sull'altare della chiesa di San Giovanni Evangelista

alla fine del XVII secolo. Nel 1980-1981 l'opera è stata sottoposta a un restauro che pur contribuendo a risanare e consolidare il supporto ligneo, creando una parchettatura ancora oggi funzionale, non ne comprese la costituzione originaria, come risulta dalla descrizione datane da CANNATÀ (1982, p. 15) che definisce la croce composta da un corpo



7. *Retro, intervento di parchettatura del 1980-1981*

centrale formato da tre assi longitudinali mentre in realtà esse sono due (fig. 7).

L'intera superficie pittorica, prima del restauro odierno ricoperta da una vernice alterata che ne attutiva le tonalità più brillanti e nascondeva parzialmente le già poche e sbiadite ombreggiature degli incarnati, si presentava lacunosa e abrasa in molte sue parti. Sollevamenti della pellicola pittorica e della preparazione, dovuti agli sbalzi di temperatura e umidità a cui è sottoposto il luogo di conservazione dell'opera, interessavano il viso del Cristo e il braccio destro, il viso e il corpo della Madonna e di san Giovanni Evangelista. L'intervento ha visto come prima fase la riadesione dei sollevamenti della pellicola pittorica e della preparazione, quindi la rimozione con opportuni solventi della vernice ossidata e dei due rifacimenti eseguiti nel restauro del 1980-1981, ormai

alterati (fig. 8). Si trattava di due profonde stuccature reintegrate con la tecnica del rigatino che interessavano il viso del Cristo, localizzate una sul naso e l'altra tra il mento e la bocca: l'intervento ha previsto la rimozione e il rifacimento in due strati delle stuccature e la successiva reintegrazione a tratteggio. Piccolissime ma deturpanti lacune della pellicola pittorica e della preparazione localizzate in aree limitate del viso di san Giovanni e del Cristo, delle sue braccia e del petto, sono state risarcite e reintegrate mimeticamente per favorire una migliore lettura dell'immagine. Sulle abrasioni della pellicola pittorica e della pastiglia è stato scelto un abbassamento di tono. Sono stati utilizzati colori ad acquerello e a vernice, questi ultimi utili anche ad attenuare le piccole macchie e disomogeneità. La verniciatura è stata eseguita a pennello e mediante nebulizzazione durante e dopo le fasi di reintegrazione pittorica.

Bibliografia

1967

Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio. X Settimana dei Musei, catalogo della mostra (Roma, Sala di Santa Marta, 2-9 aprile 1967), Roma 1967.

1982

R. CANNATÀ, *La croce di Alvito*, in *Antologia di restauri*, Roma 1982, pp. 15-17.

1988

G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, aggiornamento scientifico e bibliografia di F. Gandolfo, Roma 1988.

2003

A. BIANCHI, *Il restauro della cripta di Anagni*, Roma 2003.

2006

F. GANDOLFO, *Introduzione*, in *Gli affreschi dell'Aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati*, Milano 2006, pp. 11-16.

2010

V. PACE, *Introduzione al colloquio: contesti di devozione alla croce e al crocifisso*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 38, 2007/2008 (2010), pp. 53-58.

2012

S. ROMANO, *“Alberto So”, il gruppo di opere, e una croce quasi sconosciuta*, in *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, atti del convegno (Firenze, 8-9 gennaio 2009), a cura di C. Frosinini, A. Monciatti e G. Wolf, Firenze 2012, pp. 175-182.

V. TAVERNESE, *L'insigne Collegiata e Parrocchiale di S. Simeone Profeta in Alvito. Appunti per la storia e per l'arte*, Piedimonte San Germano 2012.