

17. Ignoto pittore campano  
(terzo quarto del XIII secolo)  
*Crocifissione*  
1272-1275 ca

**Scheda storico-artistica**

Molto nota e considerata miracolosa, questa *Crocifissione* è stata in realtà sinora poco studiata. Ne parlano le guide antiche di Napoli e della Basilica di San Domenico Maggiore, ricordando come davanti ad essa il futuro santo Tommaso d'Aquino sarebbe stato visto in orazione e in colloquio, sollevato «in aria in altezza di più cubiti» (CELANO 1692), dal compagno fra' Giacomo da Caserta e «avanti l'hora del matutino» (D'ENGENIO CARACCIOLLO 1623). Cesare D'Engenio e Giulio Cesare Capaccio (1630) la citano già sull'altare del cappellone ad essa dedicato, ma la menzionano semplicemente come «Crocifisso»; laddove Pompeo Sarnelli (1685) e Carlo Celano la descrivono con più precisione, parlando ora di un «Crocifisso, con San Giovanni ad una parte, e la Beatissima Vergine dall'altra», ora di una «miracolosa tavola dove sta dipinto il nostro Redentore in Croce, ed è quello che parlò all'Angelico Dottore S. Tommaso, dicendogli "bene scripsisti de me Thoma, quam ergo mercedem accipies?" e dal Santo risposto gli fu: "non aliam Domine, nisi te ipsum":

questa stava prima nella cappella dei signori Grisoni dove continuamente prima degli studi orava».

La prima lettura in qualche modo 'critica' è quella di Bernardo De Dominicis, che, nella *Vita* di Masuccio primo e nel *Proemio* delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* (DE DOMINICI 1742-1745), parlando delle origini della pittura locale, ricorda come «Appresso del Tauro vi furono altri maestri di pittura, scultura, ed architettura, [...] ma a noi sempre ignoti, perduto anche le memorie di que' maestri che furono dopo il millesimo, anzi nel principio del 1200, come, fra gli altri, di colui che dipinse il Santissimo Crocifisso che parlò all'angelico san Tommaso, il qual pittore [...] ebbe a sua scuola il famoso nostro Masuccio».

Della provenienza del dipinto e dei suoi spostamenti all'interno della chiesa parlano invece le guide della Basilica di San Domenico di Vincenzo Maria Perrotta (1828) e Raffaele Maria Valle (VALLE, MINICHINI 1854), che, anche in base a un'iscrizione, ricostruiscono che il dipinto, allora «molto annerito dal tempo [...] in origine] era posto nell'antica chiesa di S. Michele Arcangelo a Morfisa,

*tecnica/materiali*

tempera e oro su tavola in legno di quercia

*dimensioni*

110 × 77 cm

*iscrizioni*

sulla tabella della croce:  
«IESUS NAZARENUS REX / IUDEORUM»; a sinistra della Vergine, in greco: «MP / ΦΧ»; a destra di san Giovanni evangelista: «S. / IOANNES. EVAN.»; le ultime due scritte accompagnate da segni di abbreviazione

*provenienza*

Napoli, Basilica di San Domenico Maggiore, cappellone del Crocifisso

*collocazione*

Napoli, Basilica di San Domenico Maggiore, cappellone del Crocifisso

proprietà del Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'Interno - Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione - Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto

e propriamente nell'ultima cappella [...] dedicata a S. Nicola di Bari. Edificata la chiesa da Carlo II d'Angiò, il quadro fu posto nella nuova cappella di S. Nicola, dalla quale l'anno 1526 fu trasportato in questo cappellone, e siccome il sito, ove venne allogato, era troppo alto, così nel 1753, fu posto nel luogo, ove ora si vede»; e queste notizie sugli spostamenti e la poca leggibilità dell'opera sono spesso ripetute da altre guide, da quelle di Luigi D'Afflitto (1834), Giovan Battista Chiarini (1856-1860) e Gennaro Aspreno Galante (1872) a quella di Michele Miele (1977), che però precisa come il primo trasferimento avvenisse nel 1437 e il secondo nel 1524.

Sotto il profilo critico non si ritrovano nella letteratura – locale e non – dopo De Dominicis molti accenni degni di nota, forse anche a causa del descritto stato d'illeggibilità del dipinto, ben documentato dalle fotografie anteriori al restauro del 1929 (Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna della Campania, nn. 3405, 3407, 3408, s.n., 1698 n.m.; Gabinetto Fotografico Nazionale, n. E11227). Pietro Toesca (1927) lo dice successivo ai mosaici «della

*scheda storico-artistica*

Pierluigi Leone de Castris

*relazione di restauro*

Francesco Virnicchi,  
Maria Teresa de Falco

*relazione tecnico-scientifica*

Claudio Falcucci, Flavia Scarperia

*restauro*

Francesco Virnicchi,  
Maria Teresa de Falco,  
Giovanni Piccirillo, Marco Iovinella

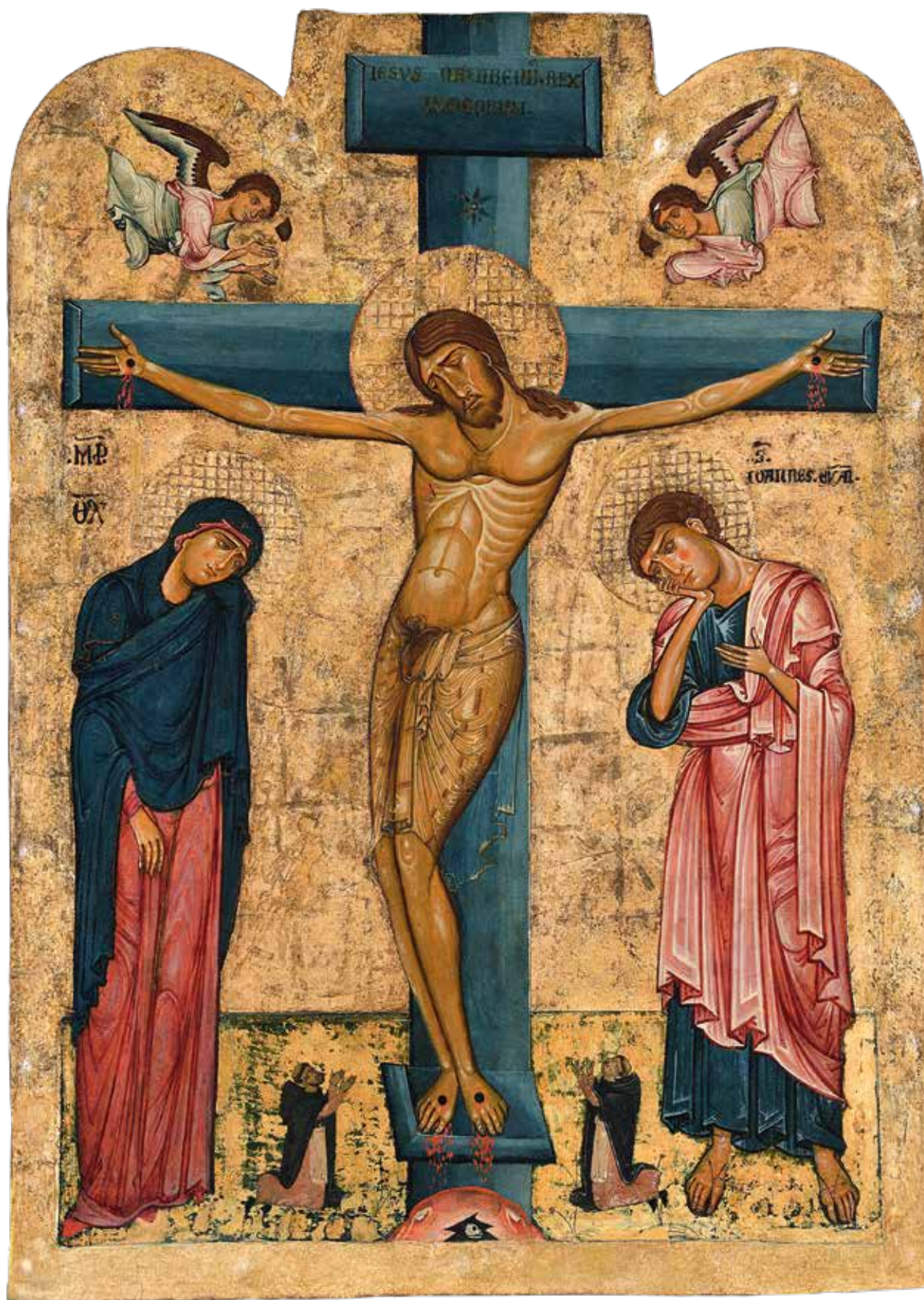
con la direzione di Ida Maietta (Sovrintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli)

*indagini*

Claudio Falcucci (MIDA - Metodologie di Indagine per la Diagnostica Artistica)

Cattedrale di Salerno, fatti eseguire da Giovanni da Procida, i quali riflettono la più tormentata maniera bizantina», ma precedente al «pieno propagarsi [al Sud] della pittura dell'Italia centrale», mentre Evelyn Sandberg-Valalà (1929) lo descrive in modo impreciso e lo data alla fine del XIII secolo.

Nel 1929 la tavola fu restaurata da Stanislao Troiano per conto della Sovrintendenza della Campania, e quindi pubblicata da Sergio Ortolani sul «Bollettino d'arte» del 1931. Dalla nota di restauro acclusa a questo saggio si evince che le condizioni del supporto erano discrete, a eccezione delle traverse originali «semidistrutte dal tarlo», il cui «slen-tarsi» era stato causa di sconnessioni, fenditure e curvature delle assi; senza dire poi del tentativo di «dare al dipinto una forma rettangolare», con il «lobo mediano [...] in parte segato» e «alcuni pezzi di tavole» aggiunti sopra agli altri due lobi. «Vari erano i gonfiamenti [...] gli sfregi e i buchi, [...] i vecchi restauri a cera, a gesso e perfino a mastice forte; molte le ridipinture, e grossissimo, infine, lo strato delle vernici sovrapposte; mentre le fessure erano state a varie riprese



*Dopo il restauro*

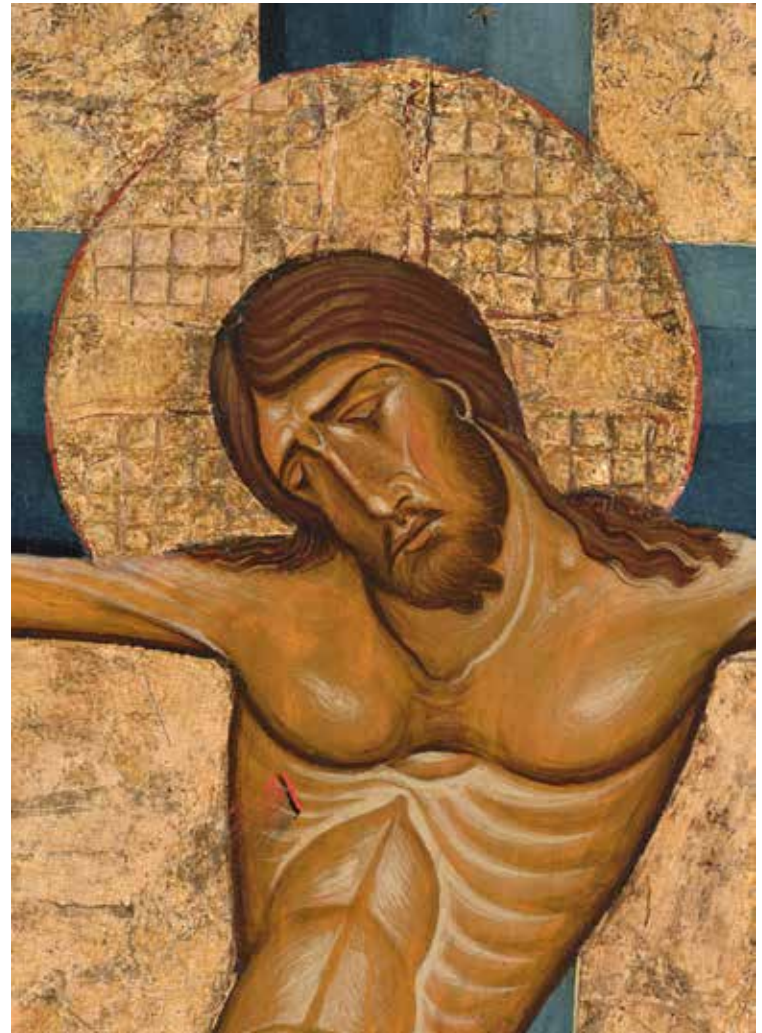




Prima del restauro

inzeppate con strisce di tela, zaffe di stoffa e beveroni di gesso. Quello di Ortolani è per altro l'unico lavoro ad oggi dedicato al dipinto. Lo studioso ne notò per primo la «cornice di stucco dorato, intercalata di bolloni a rilievo», simile a quella dell'icona amalfitana di Santa Maria de Flumine, oggi nel Museo di Capodimonte, «la presenza delle due figurine di frati domenicani» in basso, «il maturo carattere gotico delle scritte latine [...] i tipici grafismi gotici e l'errore di trascrizione nel secondo dei due monogrammi greci indicanti la Vergine», attribuendolo perciò a «un pittore bizantineggiante, e non già bizantino», campano, lontano dalle formule coeve dei toscani Berlinghieri, Giunta o Cimabue e legato invece alla tradizione locale, alle sue ascendenze siciliane e a opere

come la *Dormitio* di Rongolise o il mosaico di Giovanni da Procida nel Duomo di Salerno (1260), attivo in San Domenico prima del 1273 e del citato miracolo connesso alla figura di san Tommaso d'Aquino – rientrato a Napoli da Parigi nel 1272 e morto poi nel 1274 – narrato dal suo biografo Guglielmo da Tocco (1318-1323 ca; PRÜMMER 1911, p. 108). I brevi interventi successivi hanno in qualche caso suggerito la presenza di componenti toscane (MORISANI 1947 e 1969; GARRISON 1949), in altri hanno preferito ribadire la matrice locale del quadro e i suoi rapporti con la Sicilia normanno-sveva (F. Bologna, in *Opere d'arte nel Salernitano* 1955; BOLOGNA 1962 e 1969; ROTILI 1978; LEONE DE CASTRIS 1986; DI DARIO GUIDA 1992 e 2006), ma in genere spingendone



Dopo il restauro, particolare con Cristo

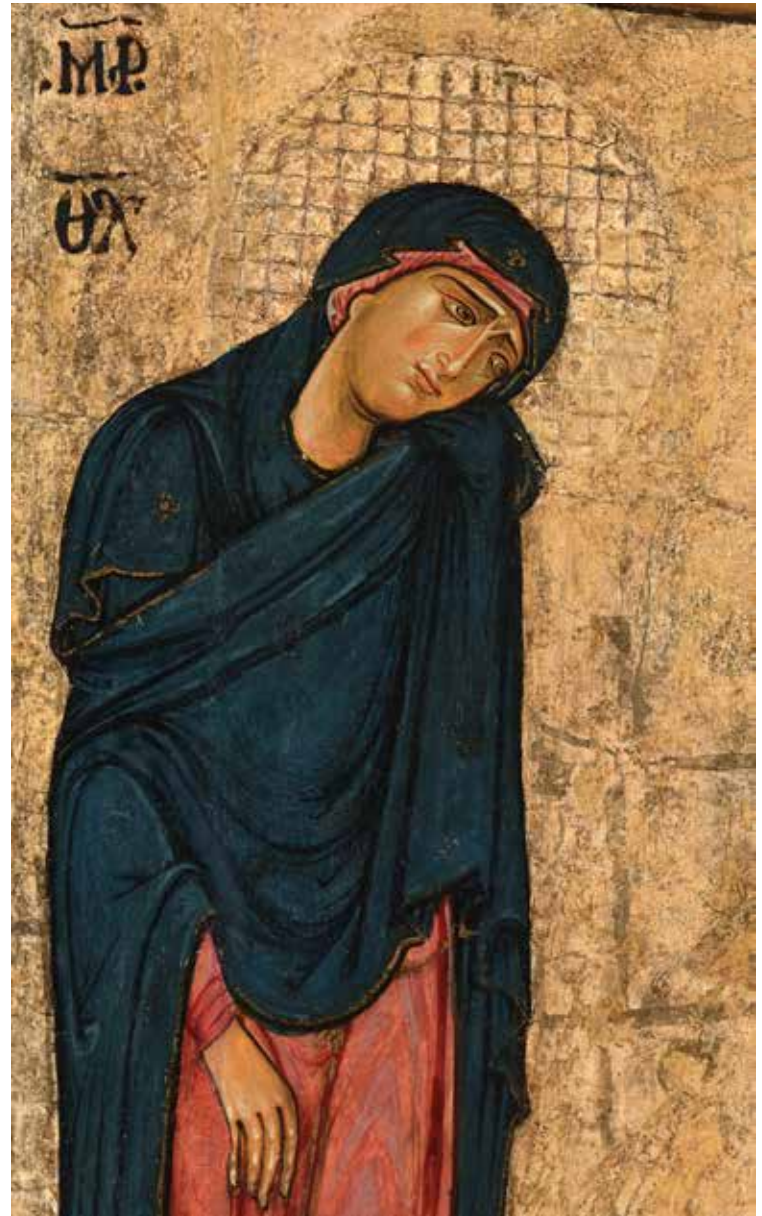
in avanti la datazione verso la fine del XIII secolo. Dopo il restauro nell'ambito di *Restituzioni*, che l'ha liberato dalla pesante parchettatura metallica posta nel 1929 e gli ha restituito leggibilità ed equilibrio, eliminando la falsa doratura del fondo e recuperando le tracce di quella originale, non si può a mio avviso se non confermare l'idea di una matrice culturale orientale ma di un'origine locale del dipinto. Alle considerazioni di Ortolani sulle scritte in latino e sulla tipologia della cornice a 'bolli' in rilievo, comune sia alla citata icona di Santa Maria de Flumine sia a quella più antica di Positano, c'è semmai da aggiungere che anche le aureole a pastiglia in rilievo e quadrettate si ritrovano in varie icone meridionali di secondo Duecento, come il *Crocifisso* proveniente

da Sorrento e ora a Capodimonte o le *Madonne* della chiesa delle Vergini a Cosenza, di Santa Maria a Pozzano e dell'Episcopio di Cerignola, proveniente da Ripalta (DI DARIO GUIDA 1992, pp. 100-119, 131-134, 143-151), inquadrandosi dentro un complesso fenomeno di scambi culturali e di fortuna del motivo a pastiglia che nel corso del XIII secolo collega l'Italia meridionale a Cipro, al Sinai, alla Terrasanta e alla provincia bizantina probabilmente grazie all'opera di artisti itineranti e sulle rotte delle crociate (FRINTA 1981, pp. 333-347). Lo stesso Mojmir Frinta, d'altronde, ha confrontato in termini più ampi lo stile del nostro dipinto con quello di un'altra *Crocifissione* oggi nella collezione Phaneromeni a Nicosia e proveniente dalla locale chiesa di San Luca, senza dire del-





*Dopo il restauro, particolare con san Giovanni evangelista*



*Dopo il restauro, particolare con la Vergine*



*Dopo il restauro, particolare con l'angelo*

le analogie esistenti con una terza *Crocifissione* parte d'un dittico oggi all'Art Institute di Chicago, inv. 1933.1035, pur esso databile alla seconda metà del Duecento e caratterizzato da decori in pastiglia e da scritte 'miste' in greco e in latino (FRINTA, pp. 335-337, figg. 3, 16). I confronti infine con la produzione campana di secondo Duecento, e in particolare con l'icona di Santa Maria de Flumine e con il mosaico di Giovanni da Procida nell'abside destra del Duomo di Salerno (1260), confortano nell'attribuire il dipinto di San Domenico a un artista locale, e

allo stesso tempo ne sottolineano però la straordinaria finezza esecutiva, la freschezza di colorito e l'eleganza compositiva, suggerendone una data d'esecuzione nel corso del terzo, piuttosto che dell'ultimo quarto del XIII secolo. Le figure dei due domenicani in preghiera, prive di aureola e che le indagini diagnostiche hanno rivelato aggiunte sopra le erbe del fondo, ma a mio avviso di mano dello stesso pittore responsabile del resto del dipinto, difficilmente potranno credersi quelle dei due primi santi dell'ordine, san Domenico e san Pietro martire, canonizzati nel 1234 e nel 1253. Po-





Dopo il restauro, particolare con il frate domenicano

trebbe piuttosto trattarsi del committente, forse Tommaso Agni da Lentini, fondatore nel 1231 del convento napoletano, vescovo di Betlemme (1259), di Cosenza (1267) e di San Giovanni d'Acri, nonché patriarca di Gerusalemme (1272), molto attivo sull'asse fra la Terrasanta e Napoli e qui rientrato brevemente nel 1272, ed eventualmente dello stesso Tommaso d'Aquino (cfr. REDIGONDA 1960; CIOFFARI, MIELE 1993, I, pp. 30, 60, 64, 74-77, 80-83).

#### Bibliografia

D'ENGENIO CARACCILO 1623, pp. 283-284; CAPACCIO 1630, p. 884; SARNELLI 1685, p. 182; CELANO 1692, p. 896; PARRINO 1700, p. 188; DE DOMINICI 1742-1745, I, pp. 53, 100; SIGISMONDO 1788-89, II, pp. 20-21; PERROTTA 1828, pp. 28-30, 52; D'AFFLITTO 1834, I, pp. 159-160, 163; VALLE, MINICHINI 1854, pp. 142-143, 174; CHIARINI 1856-1860, p. 1054; GALANTE 1872, p. 143; MINI-

CHINI 1886, p. 77; TOESCA 1927, p. 995; SANDBERG-VAVALÀ 1929, p. 394, n. 114; ORTOLANI 1931, pp. 53-64; ORTOLANI 1948, pp. 306-307; LORENZETTI 1937, p. 418; MORISANI 1947, pp. 15-16, 115, nota 9; GARRISON 1949, p. 224, n. 611; F. Bologna, in *Opere d'arte nel Salernitano* 1955, p. 20; BOLOGNA 1962, p. 80; BOLOGNA 1969, p. 22; MORISANI 1969, pp. 593-594; MIELE 1977, p. 34; ROTILI 1978, p. 108; MIDDIONE 1979, pp. 232-233; BELTING 1981, pp. 174, 181; FRINTA 1981, pp. 337, 339, 341, 343; LEONE DE CASTRIS 1986, p. 464; DI DARIO GUIDA 1992, pp. 130, 133-134, 141, nota 61; F. Navarro, in *NAPOLI SACRA* 1993-1996, 5, pp. 193, 196; SALERNO 1997, p. 34; P. Feliciano, S. D'Ovidio, in *DE DOMINICI 1742-1745*, ed. 2003-2014, I-II, pp. 53, nota 38, 100, nota 7; JANSSEN 2005, pp. 214-219; DI DARIO GUIDA 2006, p. 31; ULIANICH 2007, pp. 200, 203; VITOLO 2007, p. 124, nota 79; FOGLIA, MAIETTA 2016, pp. 94-95.



1. Prima del restauro, radiografia

#### Relazione di restauro

##### Stato di conservazione

La tavola originariamente era a forma trilobata, oggi invece risulta mancante la centina centrale, eliminata in antico per essere adattata alla nicchia rettangolare dell'altare della cappella barocca. Il perimetro della tavola presentava sollevamenti e cadute della preparazione, soprattutto alla base, dove si evidenziava parte della tela impiegata per l'incamottatura, sommariamente risarcita con l'apposizione di inserti di tela e stucco. Inoltre erano presenti sollevamenti e distacchi localizzati sulle aureole. La pesante parchettatura metallica apposta nell'intervento di restauro eseguito nel 1929 da Stanislaw Troiano e diretto da Sergio Ortolani della Real Pinacoteca della

Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna della Campania, nascondeva le tracce della traversatura originaria, riscontrabile nella presenza dei fori allineati della chiodatura. La parchettatura metallica fu realizzata con cinque montanti verticali, avvitati al legno e tre traverse dotate di rulletti metallici e bulloni a farfalla. A ulteriore contenimento del profilo delle assi, furono inserite due cambre a farfalla fissate con viti (figg. 1, 3). Durante il restauro del 1929 furono rimossi gli inserti lignei che adattavano a forma rettangolare la tavola. Probabilmente alla fase di inchiodatura di questi inserti si devono le lesioni verificatesi alla base dei due lobi laterali. Inoltre le fotografie in bianco e nero documentano che la composizione era occultata da uno spesso strato di vernice fortemente



2. Prima del restauro, riflettografia IR (1650-1800 nm)



5. Prima del restauro, fluorescenza UV



3. Prima del restauro, parchettatura sul retro



4. Dopo il restauro, retro

ossidata. La descrizione che Ortolani fa del restauro nel «Bollettino d'arte» del 1931 riporta testualmente: «l'oro, meno in alcuni buchi d'antico restauro, colmati di durissimo mastice, sia nei nimbi, sia nel fondo, è risultato quasi intatto e d'un bellissimo

tono opaco, tanto ch'è parso superfluo ridorare le mancanze, che non avesse a sembrare troppo nuovo». Quanto affermato allora nella scheda non corrispondeva allo stato di conservazione della doratura prima del nostro restauro: in sede di analisi essa è risultata imbrattata da vernici

colorate, che occultavano la totale mancanza dell'oro, forse imputabile a interventi sopravvenuti e non documentati. Poche tracce residue erano visibili solo nella sovrapposizione delle foglie. La policromia appariva opacizzata da polveri, da vernici alterate e da stesure di cera; si potevano inoltre notare ridipinture ormai alterate, particolarmente evidenti lungo la commettitura delle assi e in altre piccole parti abrase e consunte. Tutte le zone prive di doratura risultavano campite con una tinta ocra ormai alterata.

#### *Intervento di restauro*

I distacchi e i sollevamenti presenti sulle aureole e in altre parti della composizione sono stati consolidati con microiniezioni di collante. Sono stati rimossi i numerosi chiodi apposti lungo i bordi e il legno del

retro è stato trattato con abluzioni di permerrina a scopo manutentivo e precauzionale, dato il buono stato conservativo. Sebbene il tavolato si presentasse in un sistema stabile ma non idoneo, sono state rimosse solo le traverse in ferro, lasciando in sede i montanti verticali, evitando radicali interventi di parchettatura. Le traverse sono state sostituite con materiale più leggero, contribuendo, così, alla riduzione del peso complessivo precedente, di circa 20 kg. L'operazione di pulitura è risultata lunga e delicata (fig. 4) per la progressiva rimozione delle sostanze alterate, dei numerosi ritocchi e delle vernici che mascheravano l'impovertimento della doratura, visibile solo in tracce (figg. 2, 5), e ha permesso una più approfondita conoscenza della tecnica pittorica. In fase di pulitura sono state asportate o abbassate, con l'impiego del bisturi,





6. Durante il restauro, particolare durante la pulitura



7. Durante il restauro, particolare della pulitura



8. Durante il restauro, intero

le stuccature che debordavano sulla policromia originale. A fine pulitura è stata eseguita una prima verniciatura per consentire la stuccatura (figg. 6-7) delle mancanze lungo la commettitura della assi e dei fori dei chiodi; inoltre sia le zone mancanti delle aureole che il bordo inferiore della cornice sono state rimodellate plasticamente, per restituire continuità di lettura all'opera. Per l'integrazione pittorica, realizzata ad acquerello, è stata scelta una ricostruzione mimetica (fig. 8) delle mancanze presenti sulle figure, mentre sul fondo dorato e sulla fascia alla base della composizione, per le esigue tracce presenti, si è scelto di realizzare solo un abbassamento cromatico.

#### Relazione tecnico-scientifica

Il supporto del dipinto è costituito dall'assemblaggio di due tavole di quercia di taglio tangenziale. Di queste, la principale ospita gran parte della composizione mentre la minore, al margine sinistro, ospita solamente parte della figura della Vergine, la mano destra del Cristo e parte di un angelo. La radiografia (fig. 9) mostra come l'ancoraggio delle tavole sia rinforzato dall'inserimento di tre cavicchi equidistanti collocati rispettivamente al di sotto del lobo sinistro, all'altezza della spalla e all'altezza delle ginocchia della Vergine. Nella tavola di dimensioni minori sono stati inoltre ricavati due alloggi mai utilizzati, l'uno in corrispondenza dell'avambraccio destro della Vergine, l'altro all'altezza

dei piedi del Cristo. La radiografia e l'osservazione diretta dell'opera non forniscono informazioni circa l'eventuale originaria presenza di traverse, ma occorre comunque segnalare che tracce di chiodature residue, o di stuccature ad esse riconducibili, potrebbero essere nascoste dagli elementi della parchettatura metallica apposta sul retro in occasione del restauro del 1929. A un intervento di restauro sono riconducibili anche i tre inserti a farfalla aggiunti sul retro del supporto a ulteriore sostegno della giunzione, posizionati in corrispondenza dei cavicchi e fissati con due viti ciascuno. La cornice del dipinto è ricavata risparmiando dall'assottigliamento la parte perimetrale del supporto. L'intensa radiopacità visibile in radiografia lungo il perimetro interno

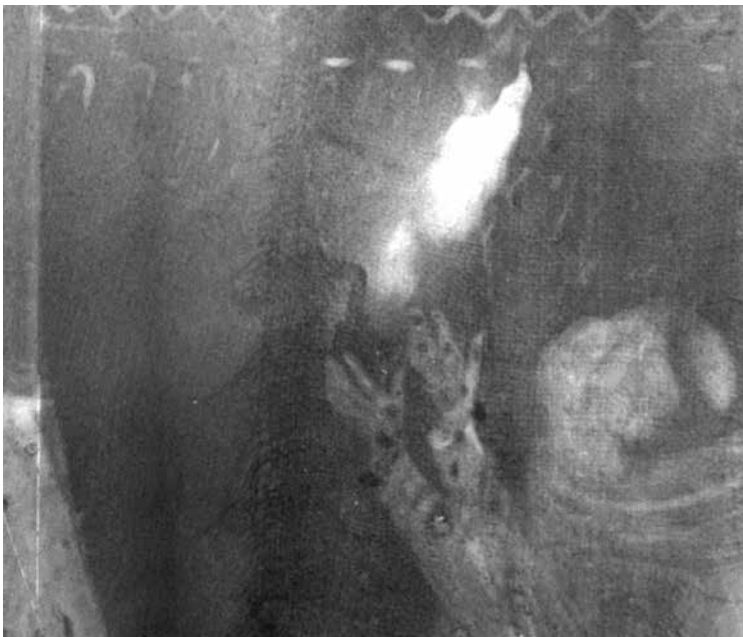
è imputabile all'aggiunta di stucco o di preparazione per modulare il dislivello fra il piano della tavola e il rilievo della cornice. Allo stesso modo, una forte radiopacità evidenzia la rifinitura esterna in rilievo della cornice e la decorazione a borchiate semisferiche in stucco, di cui si distingue la forma circolare. Un'incamottatura parziale, fatta di pezze di tela applicate sul supporto prima della preparazione (lungo la commettitura e all'altezza delle figure dei frati inginocchiati), e alcune fibre vegetali incollate sulla tavola attorno al lobo centrale, contribuiscono alla stabilità del dipinto e alla conservazione della pellicola pittorica (fig. 10). Una tela più sottile, che al contrario della prima non è rilevabile in radiografia, deve essere stata applicata a proteggere l'intero supporto,



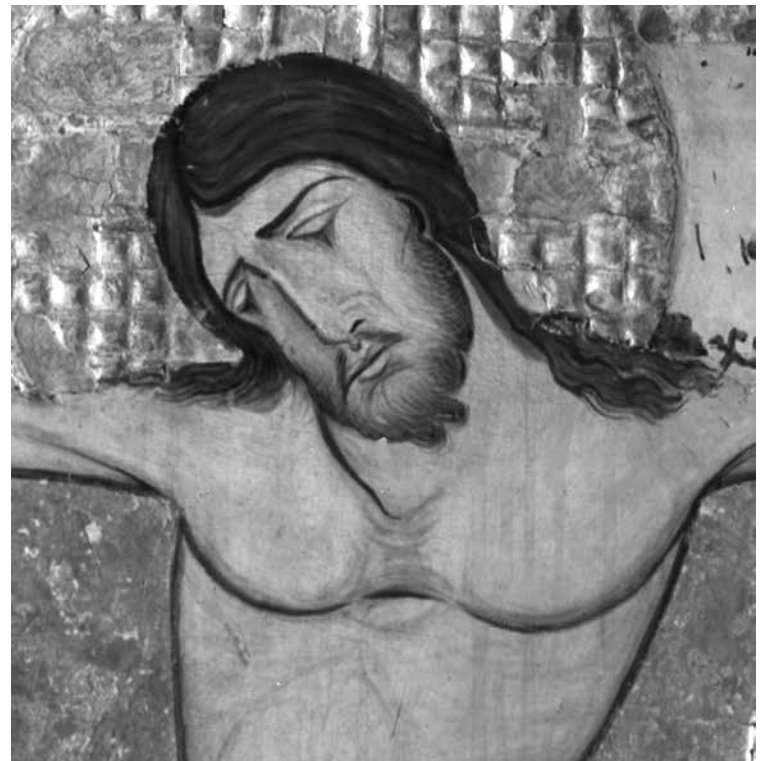
9. Radiografia



11. Riflettografia IR (1650-1800 nm)



10. Dettaglio radiografico



12. Riflettografia IR (1650-1800 nm), particolare





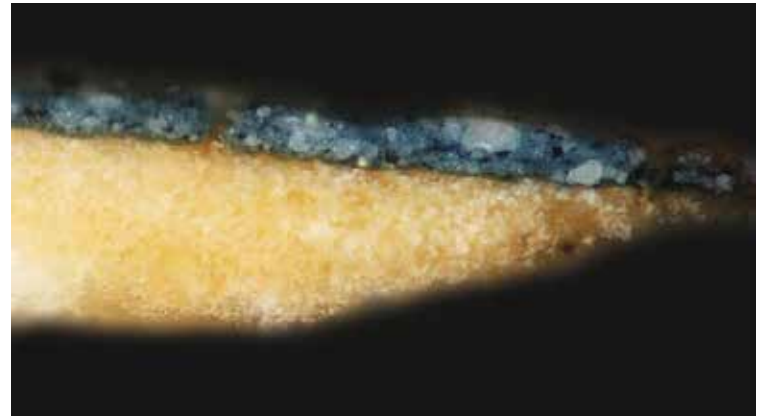
13. Riflettografia IR (1650-1800 nm), particolare

come ipotizzabile sulla base dell'osservazione delle numerose cadute lungo i margini del dipinto e che ne segnalano la presenza. Sembra lecito pertanto ipotizzare che sulla tavola sia stata applicata un'incamottatura totale con una tela fitta, rinforzata in corrispondenza dei punti più delicati da frammenti di una tela più robusta. La preparazione del dipinto è costituita da almeno due strati di gesso e colla, di cui il più superficiale si presenta più sottile e finemente macinato.

Alcune incisioni circoscrivono il profilo dei corpi, delle teste e delle aureole e sono verosimilmente tracciate al fine di separare l'ingombro delle figure dal fondo oro. Incisioni si osservano anche lungo il margine esterno della croce e lungo i profili delle figure degli angeli, benché la profilatura di queste ultime sia stata rispettata meno fedelmente in fase pittorica. Non si osservano invece incisioni lungo i profili dei frati inginocchiati. L'impostazione grafica della composizione, rilevata dalla riflettografia IR (fig. 10), è affidata a un disegno preparatorio realizzato a pennello e caratterizzato da linee

leggere e sottili, come quelle che descrivono i tratti dei volti, le pieghe del collo, i panneggi delle vesti e l'anatomia del torso di Cristo (fig. 12). I tratti che definiscono i volti si presentano più sintetici e sottili mentre le vesti sono disegnate da linee fitte e geometriche, caratterizzate da una più spiccata volontà descrittiva e volumetrica. Gli angeli, nei lineamenti dei volti e nella descrizione delle vesti e delle ali, sono impostati con un tratto più largo, liquido e deciso. I frati ai piedi della croce sono invece abbozzati con un disegno sottile e netto, che tralascia la definizione delle braccia e delle ginocchia; lo stesso tipo di pennellata definisce i piccoli elementi vegetali alla base del dipinto, cui parzialmente si sovrappongono (fig. 13).

È possibile individuare alcune precisazioni apportate dall'artista in fase disegnativa quali lo spostamento verso l'alto dell'ombelico di Cristo e il ripensamento della scollatura della veste di san Giovanni, in origine con pieghe più morbide. Similmente, l'impostazione grafica del manto e della veste della Vergine presenta in



14. Microfotografia della stratigrafia su sezione lucida di un campione prelevato dalla stesura azzurra della croce

riflettografia caratteristiche diverse rispetto alla redazione finale. Si osservino ad esempio le pieghe all'altezza del petto, caratterizzate in infrarosso da un andamento incrociato e diagonale, o le pieghe frastagliate del manto che scendono lungo le gambe, leggermente abbassate e spostate verso sinistra. Nella figura di Cristo, il disegno del lembo del perizoma prevedeva in origine una terminazione appuntita che doveva coprire la parte superiore delle ginocchia. Anche il drappo che ricade lungo il petto di san Giovanni prevedeva in origine un pannello più abbondante mentre le pieghe a V sulle cosce risultavano più ampie.

La riflettografia e la radiografia mostrano un alone che circonda il lato superiore delle braccia di Cristo, che ne ripete l'andamento. Tale elemento potrebbe essere riferito tanto a un aggiustamento in fase pittorica dell'inclinazione delle braccia, quanto a un'ombra proiettata dal corpo sulla croce. Nella figura di san Giovanni, la mano sinistra è stata dipinta al di sopra della stesura finita del manto rosso. Per quanto riguarda le figure degli angeli, lo slittamento di colore, la scarsa adesione della pellicola pittorica rispetto allo strato sottostante e la maggior radiopacità delle figure in radiografia permettono di ipotizzare che esse siano state dipinte solo dopo l'applicazione della foglia d'oro, stendendo una nuova preparazione con bianco di piombo sulla quale l'artista ha proceduto alla

redazione del disegno preparatorio rilevato dalla riflettografia IR.

Per quanto concerne il fondo oro, la foglia è applicata direttamente sulla preparazione a gesso e colla, mentre il rilievo delle aureole è realizzato a pastiglia. La radiografia rivela la presenza di tre stucature ovoidali in corrispondenza dei bracci della croce sull'aureola di Cristo, che dovevano verosimilmente ospitare pietre o paste vitree.

La tavolozza del dipinto, indagata in modo non distruttivo mediante analisi di fluorescenza dei raggi X e su microprelievi da cui sono state tratte microstratigrafie su sezione lucida sottoposte anche ad analisi FT-IR e Raman, è caratterizzata, sulla preparazione a gesso e colla (fig. 14), dall'impiego di bianco di piombo in miscela con terre per la realizzazione degli incarnati, con l'aggiunta di cinabro finalizzata alla resa dei rossi delle gote. Il cinabro è stato impiegato anche per la campitura del sangue di Cristo. Le campiture rosse delle vesti sono realizzate con una miscela di bianco di piombo e un pigmento del tipo della lacca rossa. Gli azzurri sono a base di indaco (rilevato mediante analisi microRaman di campioni prelevati dalle campiture azzurre), in miscela con bianco di piombo e un pigmento nero di natura carboniosa. La base gialla della fascia inferiore del dipinto, al di sotto della stesura azzurra, è realizzata con orpimento. L'analisi FT-IR delle stesure cromatiche ha segnalato la presenza di un legante di natura proteica.



## Bibliografia

1623

C. D'ENGENIO CARACCILO, *Napoli Sacra*, Napoli, O. Beltrano 1623, ed. Napoli, O. Beltrano 1624.

1630

G.C. CAPACCIO, *Il Forastiero*, Napoli, G.D. Roncagliolo 1630 (stampigliato 1634).

1685

P. SARNELLI, *Guida de' forastieri, curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli, e del suo amenissimo distretto...*, Napoli, G. Roselli 1685.

1692

C. CELANO, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri...*, Napoli, G. Raillard 1692, ed. Napoli 1970.

1700

D.A. PARRINO, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima*, Napoli, Parrino 1700.

1742-1745

B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 voll., Napoli, Ricciardi 1742-1745, ed. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, 4 voll., Napoli 2003-2014.

1788-1789

G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 voll., Napoli, Terres 1788-1789.

1828

V.M. PERROTTA, *Descrizione storica della chiesa, e del monistero di S. Domenico...*, Napoli 1828.

1834

L. D'AFFLITTO, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli...*, 2 voll., Napoli 1834.

1854

R.M. VALLE, B. MINICHINI, *Descrizione storica, artistica, letteraria della chiesa, del convento e de' religiosi illustri di S. Domenico Maggiore di Napoli dal 1216 al 1854*, Napoli 1854.

1856-1860

G.B. CHIARINI, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal can.o Carlo Celano, per cura e con aggiunzioni di G.B. Chiarini*, Napoli 1856-1860, ed. Napoli 1970.

1872

G.A. GALANTE, *Guida sacra della città*

*di Napoli*, Napoli 1872, ed. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985.

1886

B. MINICHINI, *Per dichiarare monumento nazionale la reale chiesa di S. Domenico Maggiore di Napoli...*, Napoli 1886.

1911

D. PRÜMMER O.P., *Fontes vitae S. Thomae Aquinatis notis historicis et criticis illustratis*, Tolosae 1911.

1927

P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino 1927, ed. Torino 1965.

1929

E. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929.

1931

S. ORTOLANI, *La Crocifissione di S. Domenico Maggiore in Napoli*, in «Bollettino d'arte», s. III, XXV, 1931, pp. 53-64.

1937

C. LORENZETTI, *La corrente pittorica romana e senese e la tradizione locale in alcuni dipinti inediti della Campania*, in «Bollettino d'arte», s. III, XXX, 1937, pp. 417-436.

1947

O. MORISANI, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli 1947.

1948

S. ORTOLANI, *Inediti meridionali del Duecento*, in «Bollettino d'arte», s. IV, XXXIII, 1948, pp. 295-319.

1949

E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index*, Florence 1949.

1955

*Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Salerno, Duomo, 1954-1955), a cura di F. Bologna, Napoli 1955.

1960

E.B. REDIGONDA, ad vocem *Agni, Tommaso da Lentini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, Roma 1960, pp. 445-447.

1962

F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma-Dresda 1962, ed. Roma 1978.

1969

F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414*, Roma 1969.

O. MORISANI, *L'arte di Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, III, Napoli-Cava de' Tirreni 1969, pp. 575-663.

1977

M. MIELE, *La basilica di S. Domenico Maggiore in Napoli*, Napoli 1977.

1978

M. ROTILI, *L'arte a Napoli dal VI al XIII secolo*, Napoli 1978.

1979

R. MIDDIONE, *Da Federico II a Roberto d'Angiò: continuità e mutamenti di un'esperienza artistica*, in *Cultura Materiale Arti e Territorio in Campania*, 14, in «La Voce della Campania», VII, 9, 6 maggio 1979, pp. 231-246.

1981

H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, ed. *L'image et son public au Moyen Âge*, Saint Pierre de Salerne 1998.

M.S. FRINTA, *Raised Gilded Adornment in the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West*, in «Gesta», XX, 2, 1981, pp. 333-347.

1986

P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, 2 voll., Milano 1986, vol. II, pp. 461-512 (I ed. in *La pittura in Italia. Le origini*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1985, pp. 395-446).

1992

M.P. DI DARIO GUIDA, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Soveria Mannelli 1992.

1993

G. CIOFFARI, M. MIELE, *Storia dei Domenicani nell'Italia Meridionale*, 2 voll., Bari 1993.

1993-1997

*Napoli Sacra. Guida alle chiese della città*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1993-1997.

1997

L. SALERNO, *Il convento di S. Domenico Maggiore in Napoli*, Napoli-Casoria 1997.

2003-2014

B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani (1742-1745)*, ed. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, 4 voll., Napoli 2003-2014.

2005

K.L. JANSEN, *Miraculous Crucifixes in Late Medieval Italy*, in «Studies in Church History», XLI, 2005, pp. 203-227.

2006

M.P. DI DARIO GUIDA, *Alla ricerca dell'arte perduta: il Medioevo in Italia meridionale*, Roma 2006.

2007

B. ULIANICH, *Il crocifisso di Fondi il più antico dipinto su tavola esistente in Italia?*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999), a cura di B. Ulianich, 3 voll., Napoli 2007, vol. III, pp. 187-223.

G. VITOLO, *Culto della croce e identità cittadina a Napoli*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999), a cura di B. Ulianich, 3 voll., Napoli 2007, vol. II, pp. 101-125.

2016

O. FOGLIA, I. MAIETTA, *La fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli, storia e restauro*, Napoli 2016.