

degli originari tessuti corrosi attribuibile a quella ricognizione di cui tacciono le cronache ma che è provata dalla presenza, riscontrata negli scavi del secolo scorso, di monete di Teodorico nei locali primitivi. E chi può averli ritrovati e conservati alla venerazione, ritenendoli originari, può forse essere lo stesso Arcivescovo Angilberto che nel secolo IX compì la nuova tumulazione del Santo nell'arca di porfido che rimase poi intatta per secoli.

Altri pezzi interessanti sono due ricami del secolo XII o XIII provenienti da una veste non sacra, raffiguranti un sovrano in trono circondato da figure di armati e da una dama coronata, ed una strana striscia (indubbiamente moderna e forse attribuibile al secolo XVII) in cui è tessuta una o forse due iscrizioni ove si attribuisce all'Arcivescovo Ariberto l'avvolgimento della « Reliquia » in un pallio: io ritengo che questa o queste iscrizioni sono assai più antiche del tessuto nel quale si vollero tessere per tramandare con più sicurezza, riprendendole forse da un ricamo ora scomparso, o da una custodia che si volle rinnovare; Federico Borromeo, infatti, dotò la « Reliquia » di un prezioso reliquiario che fu forse requisito sotto la repubblica Cisalpina.

A questo nucleo di tessuti ho avuto modo di aggiungere lo studio di altri, provenienti dalla tomba dei Santi Casto e Polimio che era stata riaperta nel 1938.

Il restauro conservativo dei tessuti, che verranno esposti nel progettato Museo della Basilica Ambrosiana, fu con grandissima perizia compiuto in parte a Roma nei laboratori della Biblioteca Apostolica Vaticana sotto la vigile e sapiente direzione del Prof. Federico Volbach, e in parte a Milano presso il Collegio Salesiano di Sant'Ambrogio.

ALBERTO DE CAPITANI D'ARZAGO.

Per più completa illustrazione si rimanda al volume in preparazione di ALBERTO DE CAPITANI D'ARZAGO, *Antichi tessuti della Basilica Ambrosiana*, 1941, ed. Biblioteca della Rivista *L'Arte*. Vol. di pp. 100, tavv. 28, di cui 5 a colori.

SUL CROCFISSO DI SANT'ALBERTO.

Il Crocifisso dugentesco, che Emilio Lavagnino rintracciò felicemente nella moderna chiesa di Sant'Alberto a Roma (vedi il precedente fascicolo de *Le Arti*, p. 159 sgg.), da lui fu qualificato nell'ambito romano del secolo XIII; a tale localizzazione si fanno seguire ora questi brevi appunti, che tenderebbero a rivedere con

cautela la posizione del Crocifisso nella carta pittorica del Dugento italiano.

Chi, contro all'ipotesi romana, accampasse il fatto che non vi è nessun'altra croce dipinta sicuramente romana, non userebbe certo argomento di forza diversa da chi ne sostenesse la romanità solo in base al luogo del ritrovamento: l'uno e l'altro sono argomenti di forza maggiore, del tutto inefficaci ad una retta convinzione. Posto così che dal luogo del ritrovamento non si può arrivare a concludere in nessun modo, la romanità del Crocifisso dovrebbe basarsi su convincenti riscontri con la coeva pittura romana. Ora, quanto questo riferimento sia miscelaneo, vale appena avvertire. Nel primo Dugento l'ambiente romano può vantare la direzione autoctona del Trittico di Tivoli e del Cristo di Sutri: ma non è certo in questa direzione che deve orientarsi il Crocifisso di Sant'Alberto. Per il resto, in una confluenza continua, qual'era in Roma, cavarne fuori un'identità non dico di linguaggio, ma di vernacolo, sarebbe impresa antistorica e vana: gli sbalzi continuano fortissimi fra opere di maggior sentore costantinopolitano, opere impregnate di Est cristiano, opere di tarda nozione carolingia. E questo è tanto vero che lo stesso Lavagnino, dovendo assegnare una data al Crocifisso, ha proposto il 1240 c., che è data che non si giustifica con opere romane, ma tenendo presente il gruppo di Crocifissi toscani, lucchesi e pisani. Però il Lavagnino proponeva anche un riscontro stilistico in alcuni affreschi dei Santi Cosma e Damiano a Roma: e qui posso ancor meno seguirlo. Perché in questi la delineazione delle parti non giunge alla linea, che è il mezzo espressivo più sicuro e nuovo cui s'affida il corpo del Crocifisso; e anche nelle figure dei dolenti, nel taglio secco dei volti, la linea mantiene aderenza rigidissima, facoltà riduttrice, stringatezza sintattica, che nulla ha da spartire con la delineazione generica, di tardo retaggio bizantino, degli affreschi dei Santi Cosma e Damiano. Il divario s'accentua ancora nella parte cromatica, che rivela delicati trapassi, fin nelle tenui filigrane delle lumeggiature, dove la pittura romana del tempo, se ha un carattere comune in tanta diversità, continua un robusto uso di campiture dense e piatte, per le quali i giochi di trasparenza, come quelli del perizoma, o i risalti di chiaro su chiaro, come in certi particolari anatomici, rappresenterebbero davvero parole d'una lingua sconosciuta.

Posta l'eccezionalità dell'opera e l'impossibilità di riferirla senza ambagi ad un determinato gruppo, si può intanto osservare che la

aperta discontinuità stilistica, giustamente rilevata dal Lavagnino fra la testa del Cristo e le altre parti, non milita a favore di nessuna regione italiana. È chiaro che tale testa deriva da quella non già di un Crocifisso ma di un Pantocrator: per non andar troppo lontano, nel Pantocrator di Monreale, e in quello di Cefalù, lo spartimento del riflesso luminoso sulla guancia sinistra, che raccorda l'occhiaia al pomello, indica le chiare fasi delineative attraverso cui passò la versione di quel particolare anatomico, che nel Cristo di Sant'Alberto risulta ormai un essiccato manierismo. Anche ai lobi degli orecchi e al ciuffetto in mezzo alla scrinatura conviene dare eguale fonte.

Perciò sembra doveroso ritenere che, scelta o imposta, tale contaminazione con un Pantocrator costantinopolitano del secolo XII, poteva avvenire a Venezia, come a Pisa, come a Lucca, come in qualsiasi altra città italiana più a contatto con l'Oriente. Egualmente c'è poco da inferire su particolari anomali, come la scritta in greco, o la raffigurazione unica e incerta del sole o della luna. Non credo invece che si possa trascurare la concordanza di alcuni elementi, dei quali, se nessuno separatamente potrebbe essere definitivo, il complesso, una volta rilevato, dovrebbe indicare una rotta più precisa. L'anatomia del Cristo presenta caratteristiche stilizzazioni ai muscoli dei bracci e degli avambracci e alle rotule dei ginocchi: che tali stilizzazioni abbiano un'origine nell'Est cristiano è risaputo, ma che non si trovino identiche in tutte le regioni italiane nel Dugento è altrettanto pacifico. Altra volta accennai al particolare senso, che, in Berlinghiero, quei muscoli come schinieri, quelle rotule come piccoli scudi, acquistano: non può essere casuale ritrovare questi elementi nel Cristo di Sant'Alberto, con una correlazione assai significativa, non già al testo anatomico tradizionale, ma alla netta, precisa, sostenuta riduzione lineare, che fa inserire risolutamente questa pittura, pur così disuguale, nella pittura italiana del Dugento. Inoltre, il solo riscontro analogico che si può fare per le due rarissime, uniche, figurette dei donatori (?) poste ai piedi del Cristo, è con le figure dei ladroni o del diniego di S. Pietro, nei Crocifissi dei gruppi lucchesi e pisano: tra il Serchio e l'Arno insomma si sviluppa il gusto delle piccole figure poste sotto le quattro grandi figure dei dolenti nel tabellone o al suppedaneo: poichè non si fa questione, che sarebbe inesatta, della piccolezza della figura dell'offerente, ma di un motivo figurativo, che si riallaccia a quello di un determinato am-

biente artistico toscano. A ciò si devono aggiungere le sottigliezze cromatiche che anche meno, come si è già osservato, potrebbero riferirsi alla pittura e ai mosaici di quel tempo a Roma e nel Lazio: anzi, sempre a tale proposito, dovrà notarsi nei volti del Crocifisso l'assenza di quei pomelli infocati che, si può dire, sono un particolare minuto e costante nelle svariate correnti romane o pararomane della pittura del Lazio nei secoli XI, XII e XIII.

Dovendosi allora concludere che il Crocifisso di Sant'Alberto non ha relazioni inderogabili con l'ambiente romano del Dugento, neppure per qualche carattere secondario, non si potrà prescindere per la datazione, come per la collocazione regionale, da quei cauti rilievi che ripetutamente ci hanno indirizzato verso il Serchio e l'Arno.

Anche più lontana, per questo, si è ritrovata roba di Pisa: e non dico, in Sardegna e in Corsica, nelle Baleari e nella Spagna. Ma fin alle sperse Tremiti, quel bel Crocifisso che venne fuori son poc'anni, rivelato, restaurato e pubblicato, non è poi bizantino (chè se lo fosse, troppo più raro sarebbe di questo di Sant'Alberto), ma pisano e pregiuntesco. Fra Pisa e Lucca l'odio non era tale, che qualche volta non si colmassero i fossi; il Crocifisso di Sant'Alberto poté nascere allora a mezza strada, come tante altre opere di quel tempo, e come dimostrano gli stessi inizi, più lucchesi che pisani, del grande Giunta.

CESARE BRANDI.

CONTRIBUTI

A GIANNANTONIO SELVA.

Da troppo tempo si continua, a considerare l'architettura veneta neoclassica priva di ogni originalità artistica. Eppure, forse più nel Veneto che altrove, troviamo manifestazioni le quali, riallacciandosi ad una tradizione indigena, recano un contributo notevole a quello stile che possiamo considerare l'ultimo del periodo classico dell'arte.

Anche il Selva fu istradato all'arte dei classici. Giovane, dopo aver ricevuto i primi rudimenti dell'arte in Venezia dal Temanza, fu mandato a Roma, ove rimase qualche anno; poi ebbe occasione di compiere un lungo viaggio attraverso l'Europa, con la protezione del Procuratore della Repubblica Contarini e del Conte Bonomo Algarotti, fratello di Francesco; e poté vedere, nei vari paesi visitati, tutte le novità che si andavano studiando per migliorare l'icnografia dei palazzi. Ma tornato a Ve-