



FIG. I - LUCCA, EX-CHIESA DI S. PONZIANO - S. MARTINO DI TOURS

RICUPERO DI UN AFFRESCO DEL DODICESIMO SECOLO IN LUCCA

NEL 1926 O. Sirén dava notizia di un affresco rappresentante un busto di Santo Vescovo entro una nicchia nella chiesa di S. Ponziano, a Lucca, attribuendolo a un maestro berlinghieresco del XIII secolo.¹⁾ L'affresco era di notevole importanza, trattandosi di una delle pochissime opere primitive in quella tecnica conosciute in Toscana e inoltre di una delle due conosciute a Lucca. Ad esso, tuttavia, non fu dedicata ulteriore attenzione, sì che nel 1947, quando ne feci ricerca a Lucca, ne era stata dimenticata persino l'ubicazione. La chiesa di S. Ponziano, sconsacrata alla fine del XIX secolo, trasformata, al tempo del Sirén, in falegnameria e, attualmente, in officina meccanica, è stata del tutto sfigurata nell'interno. Il Sirén aveva scritto con poca precisione che l'affresco si trovava in una cappella "derrière la grande nef," (in realtà inesistente), ma le ripetute ricerche fatte da me per tutto l'edificio non ne rivelarono, per altro, traccia alcuna. Una breve nota, in data 1936, trovata poi nello schedario della Soprintendenza fiorentina,

in cui si leggeva che l'affresco era stato murato e che non era più visibile, ma in cui mancava ogni indicazione precisa del luogo, non fu di grande utilità. Per puro caso si scovò un pittore locale il quale riteneva di aver visto l'affresco da bambino, e col suo aiuto fu finalmente possibile individuare il contorno della nicchia su una parete nell'ufficio privato del proprietario dell'officina. Questo ufficio si trova a destra del coro e in origine serviva, con molta probabilità, da sacrestia. Fu cosa di pochi minuti demolire il muretto e scoprire, dietro di esso, il Santo.²⁾

Fu subito palese che l'affresco era stato assai imbrattato in epoca imprecisabile e che il Sirén non aveva tenuto a sufficienza conto di questo fatto nel formulare la sua attribuzione. Il sig. Lorenzetti, restauratore presso la Soprintendenza di Pisa, poté facilmente togliere le ridipinture. Il busto si rivelò di potenza e bellezza considerevoli. (fig. 1).³⁾ Lo sfondo è verde-mare chiaro, l'aureola gialla, con largo contorno rosso. La dalmatica del Santo è composta di ampie bande di rosso mattone alternato ad un tono più chiaro e più grigio della stessa tinta. La mitra, l'amitto che compare al collo e il camice che si scorge ai polsi, sono tutti in



FIG. 2 - LUCCA, BIBL. CAPIT. - PASSIONARIO F.: S. NICOLA

bianco, con ombreggiature in verde chiaro. In bianco sono anche il pallio, i guanti e il bordo del libro. La copertina di quest'ultimo è d'un giallo assai sbiadito. Di nuovo bianchi, con ombre nere, sono capelli e barba. Nella carne cenerina l'ombra è data dalla preparazione in verde pallido, mentre sul collo vi sono lievi lumeggiature bianche. In generale il disegno è nero, ma, intorno alle orecchie e agli occhi come anche sopra questi ultimi, è rosso. Sopracciglia e dorso del naso sono neri.

Un'iscrizione, poco visibile sulla fotografia, è invece abbastanza chiara nell'affresco. A destra del santo, dove comincia l'aureola, si può distinguere una M, poi una A e una R annerite. Di una T resta soltanto la cima; la I è del tutto scomparsa. Ma poi seguono, chiarissime, una N e una V, con la S che si arrampica sull'orlo della nicchia: MARTINVS. Dall'altra parte, una C con il segno di abbreviazione, ovviamente di SCS, è così a sinistra da far senz'altro supporre che fosse seguita da un'altra parola. A questo proposito si presentano due possibilità: che le lettere mancanti fossero EPC o EPS per EPISCOPVS, o che fossero PP per PAPA. Nel primo caso, soggetto dell'affresco sarebbe S. Martino, Vescovo di Tours; nel secondo, Papa Martino I da Todi. Le prove sono a favore della prima ipotesi, dato che S. Martino di Tours era patrono di Lucca (insieme a S. Regolo) e che la cattedrale della città era stata dedicata a lui a partire almeno dall'ottavo secolo.⁴⁾

Il mio primo convincimento che l'affresco fosse opera del XII secolo fu scosso in un primo tempo dalla N gotizzante di MARTINVS. Un esame delle molte iscrizioni lapidarie datate di Lucca rivelò tuttavia che codesta N aveva preso già nel 1134 ad apparire sporadicamente, insieme alla forma più antica, in una stessa iscrizione, e che da allora in poi l'uso se ne era fatto più frequente.⁵⁾ Un indice di datazione in certo modo più positivo è la mitra bicornis, usata in Italia soprattutto nel secondo e terzo quarto del XII secolo.⁶⁾ Ma di somma importanza è, beninteso, lo stile, che



FIG. 3 - LUCCA, BIBL. CAPIT. - PASSIONARIO F.: SANTO VESCOVO

conferma in pieno questa data. Infatti le striscie regolari e parallele nell'abito del santo costituiscono evidentemente un'interpretazione alquanto rozza di quello stile internazionale del pieno Romanico che, sorto nella seconda metà dell'XI secolo, quasi simultaneamente nella Spagna Nord-Orientale, nella Francia Sud-Occidentale (scultura) e a Cluny (scultura e miniatura), si diffuse in tutta l'Europa Transalpina e in Italia alla fine dell'XI e nel XII secolo. Codesto stile trovò ricca espressione nella scultura lucchese dell'epoca (Fonte Battesimale di S. Frediano, Agape sulla porta destra della facciata di S. Salvatore in Mustolio, a Lucca, altra del Duomo di Barga, ecc.) e la versione alquanto grossolana dell'affresco dà segni sicuri della propria derivazione dalla scultura locale. Ulteriore conferma della data si trova nelle illustrazioni di un gruppo di manoscritti inediti nella Biblioteca Capitolare di Lucca, i quali, in base a testimonianze sia paleografiche che di altro genere, possono venire assegnati con molta probabilità alla prima metà del XII secolo e certamente ad un periodo non posteriore agli anni 1160-65. Queste miniature dovettero ispirarsi ai medesimi monumenti locali, tanto vicine esse sono allo stile dell'affresco. In particolar modo occorre considerare un Passionario (che porta l'indicazione F) in cui, nelle miniature dei fogli 4 v. e 159 r., si riscontrano somiglianze decisive sia nell'abito che nello stile (figg. 2-3). Finché nuove prove non permettano maggiore precisione, sarei quindi portato a datare l'affresco di S. Ponziano tra il 1125 e il 1175.

ED. B. GARRISON

1) O. SIRÉN, *Quelques peintures toscanes inconnues*, in *Gazette des Beaux Arts*, LXVIII, pt. 1, 1926, pp. 347-50.

2) La stampa locale riprese la notizia, qualificando il ricupero come scoperta, deformando in genere i fatti e facendo un'enorme confusione di dati artistici (ved. *La Patria*, *La Nazione*, *La Gazzetta* e *Il Mattino* del 24 giugno 1947; *Il Mattino* del 25 giugno; *La Patria* del 4 e del 5 luglio). Il santo venne variamente chiamato S. Ponziano, Papa Alessandro II, da Lucca, un Papa non identificato e un santo non identificabile. La datazione dell'affresco variò dal X al XIII secolo.

3) A. 0,86 x L. 0,98.

4) A Lucca si disse che il particolare gesto di benedizione rappresentato sull'affresco era riservato ai Papi e che di conseguenza il soggetto doveva essere un Papa. Due esempi di gesto "papale", in figure non di Papi dimostreranno l'insufficienza di tale indice: S. Nicola, sul foglio 4 v. del Passionario F, Lucca, Bibl. Capit. (fig. 2) e S. Lorenzo in piedi a destra della Vergine con Balbino in trono nell'abside della cripta di S. Pietro in Tuscania, probabilmente poco posteriori all'affresco di Lucca (fot. Gab. Fot. Naz., E-10229). In entrambi i casi anche il mignolo è teso, in una forma di benedizione ancora più esaltata, quale si trova generalmente soltanto nel Cristo.

5) S. Martino, interno, parete di destra, 1134: 26 Romane contro 2 Gotiche; S. Anastasia, a destra dell'ingresso, 1167: 3 Romane contro 15 Gotiche; S. Maria Corteorlandinga, corridoio accanto alla sacrestia, 1187: 9 Romane contro 3 Gotiche; S. Pietro Somaldi, terza colonna a sinistra, 1199: tutte Gotiche.

6) Cfr. J. BRAUN, *Die liturgische Gewandung*, ecc., Freiburg i. B., 1907, pp. 463-64. Ved. anche G. LADNER, *I mosaici e gli affreschi ecclesiastico-politici nell'antico Palazzo Lateranense*, in *Riv. di archeol. cristiana*, XII, 1935, p. 273.

IL RESTAURO DELLA DEPOSIZIONE DI TIVOLI

TRA LE OPERE medioevali della regione del Lazio al cui restauro la Soprintendenza alle Gallerie di Roma viene attendendo,¹⁾ il gruppo della Deposizione conservato nel Duomo di Tivoli è forse la più importante e quella attorno cui volgono ancora molteplici problemi insoluti.²⁾

La sua storia non è lunga. Primo illustratore ne fu Attilio Rossi, che nel *Bollettino d'Arte* del 1908 stranamente vi vide "una rara testimonianza della irradiazione che l'arte monastica borgognona ebbe nelle terre laziali tra il XII e il XIII secolo". Ad esso seguì una non ampia descrizione da parte di Federico Hermanin, che in *Dedalo* del 1921 diede notizia del restauro compiuto in quell'anno, restauro che, a suo detto, avrebbe liberato il gruppo da "un'atroce vernice nera", che lo rivestiva.

Lo stesso Hermanin, più di recente, ha ripreso l'argomento nel volume *L'arte in Roma dal secolo VII al XIV* senza tuttavia aggiungere nulla al già detto né modificare i primi giudizi espressi nell'articolo citato. Tra queste pub-



FIG. I - TIVOLI, DUOMO - GRUPPO LIGNEO DELLA DEPOSIZIONE: ANGELO (DOPO IL RESTAURO)

blicazioni, sono apparsi i brevi accenni del Toesca e del Lavagnino, nei rispettivi volumi sul Medioevo, il riferimento di G. Castelfranco in *Dedalo* del 1929, e i due studi più ampi e di diverso interesse di C. L. Ragghianti e di Gèza de Francovich, il quale ultimo tentò anche la ricostruzione del gruppo secondo criteri che solo in parte ci sembrano accettabili.

Nel 1921, dunque, la Deposizione di Tivoli venne sottoposta ad un restauro che avrebbe dovuto riportarlo alle condizioni di origine, togliendo quelle superstrutture che posteriori riverniciature vi avevano imposto. Così almeno afferma l'Hermanin nell'articolo su *Dedalo*.

Ma le sei statue di cui il gruppo è composto, portate a Roma nel 1940 per proteggerle dagli eventuali pericoli bellici, si presentavano in condizioni non meno pietose di quanto il loro illustratore affermasse di averle vedute in quell'epoca lontana. In più parti erano caduti frammenti di colore sovrapposto che aderiva mediante una mestica sottile alla costruzione lignea, e il colore stesso, di un tono plumbeo polveroso ed opaco, lasciava chiaramente intendere l'esistenza di un secondo rifacimento. Si procedette perciò a dei saggi cominciando dalla figura dell'angelo che era tra tutte la più danneggiata. Si vide così che, nel corpo, sotto la mestica caduta, il legno era stato raschiato e non era possibile tornare all'aspetto originale, ma sulle ali questo cominciava ad apparire in un tono bellissimo di rosso brunito, con passaggi graduati in lumeggiature d'oro nelle piume, e la finezza eccezionale del modellato apparve interamente rivelata (fig. 1). Questo incoraggiò a condurre l'esperimento sul Cristo, e qui pure riapparve il bellissimo tono acceso duecentesco, e l'esecuzione sapiente del perizoma che l'impasto di gesso risovrapposto dopo il 1921 in gran parte levigava e spengeva. Una ad una le altre statue furono liberate dalla seconda verniciatura e tutto acquistò nuova potenza: il panneggio segnato in nobili pieghe profonde, il risalto dei profili e dei volti, l'accento drammatico delle espressioni. Caduto il falso rivestimento e la incomprendibile stuccatura che sosteneva quella colorazione sorda e pesante, l'opera d'arte acquistò un nuovo linguaggio ben altrimenti sonoro.

Non vale la pena, ci sembra, richiamarci troppo all'articolo dell'Hermanin, informativo e descrittivo più che critico; ma basterà ricordare in esso il S. Giovanni descritto come la statua "più debole del gruppo, perchè ha la testa un po' grossa rispetto al corpo ed è disegnato con qualche stento", e l'angelo paragonato ad "una specie di locusta".

Poche volte nell'anonima arte medievale abbiamo incontrato un'immagine che recasse in sé la nobiltà severa e composta di un'opera classica come questo S. Giovanni, che ha l'imposto dell'Auriga di Delfi e il volto precisato e severo di un Augusto giovanetto (fig. 2). Poche volte ci è stato dato di seguire tanta intima coscienza nel sicuro scanalarsi delle pieghe, nello sguscio improvviso del manto, nell'aggrarsi preciso del panneggio e nel suo levigarsi nella superficie della spalla dove la stoffa si identifica con la costruzione formale. Al disopra del dramma cui il S. Giovanni partecipa, questa figura ha una sua vita precisa ed immobile che la classifica tra le più alte opere della scultura del Duecento.

Il restauro ha permesso di seguire il lavoro dell'anonomo scultore anche nella figura del Cristo discendente dalla Croce quasi per naturale disposizione, e graduata anch'essa in passaggi sensibilissimi nelle braccia nel torace nel perizoma.