

ANNA MARIA GIUSTI

## UN DIPINTO INGLESE DEL DUECENTO IN SANTA MARIA NOVELLA A FIRENZE

Il restauro del Crocifisso della Cappella della Pura in Santa Maria Novella a Firenze, di recente condotto a termine nei laboratori dell'Opificio delle Pietre Dure,<sup>1)</sup> ha reso possibile la conoscenza di un raro e pregnante testo pittorico del gotico nordeuropeo la cui presenza a Firenze, accertabile almeno fin da epoca trecentesca, si pone come nuovo e significativo episodio della diramata circolazione di cultura nell'Europa gotica.

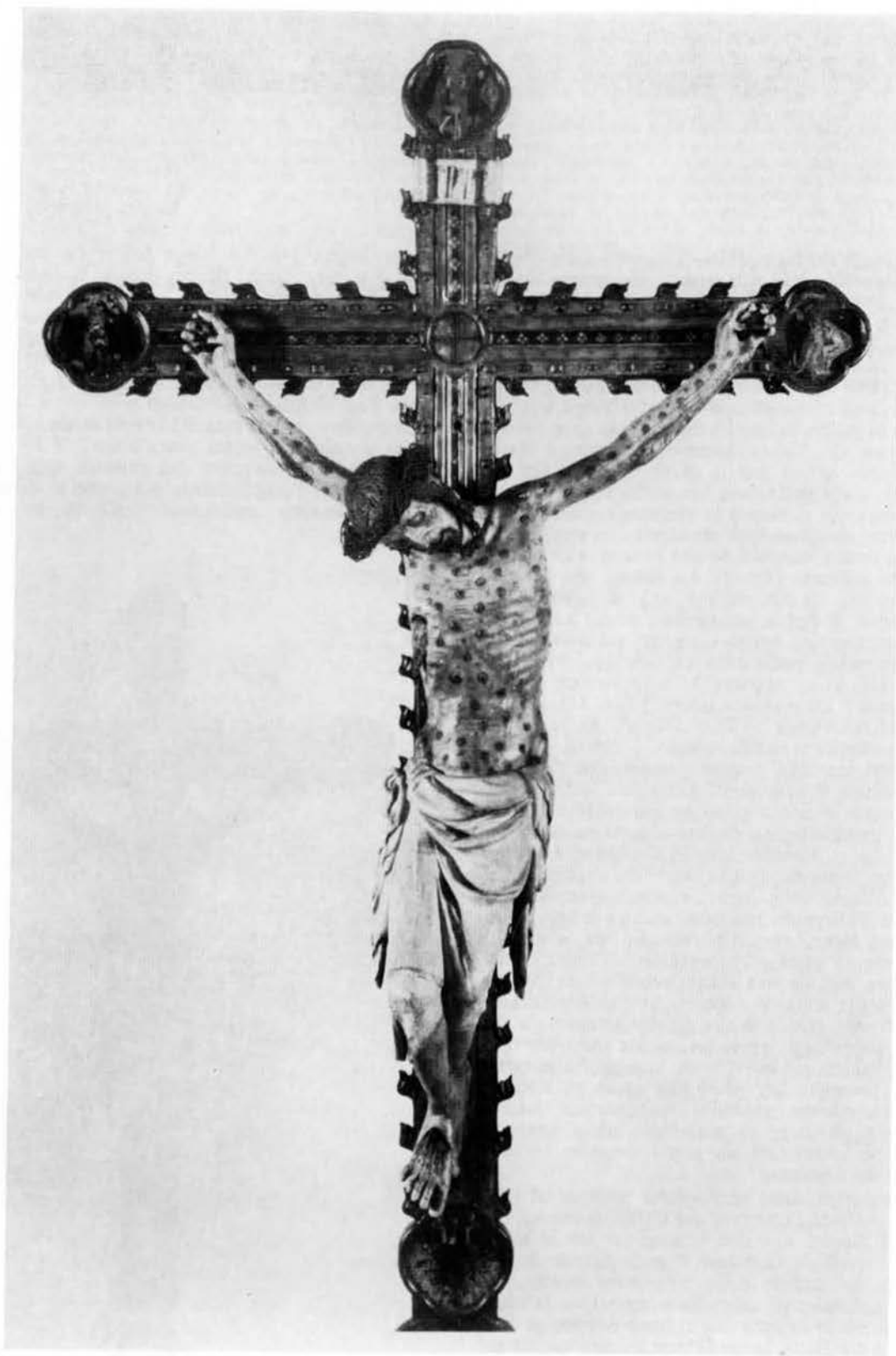
L'intervento di pulitura, che ha riportato in luce anche la sensibile cromia del Cristo ligneo trecentesco, è stato specialmente determinante per la croce dipinta (figg. 1 e 2), liberandola dalla patinatura brunastra che la ottundeva uniformemente e rivelando la vibrante qualità pittorica delle storiette nei quadrilobi terminali e la smagliante decorazione dei bracci, scanditi da una tricromia di verde, rosso e argento meccato (fig. 3). La croce, che misura attualmente cm 167 di altezza per 114 di apertura, è intagliata in legno di cedro, ammannita anche sul verso ricoperto da una tempera bruna e dipinta sul fronte, ove i quadrilobi terminali presentano in alto la 'Flagellazione' (TAV. III, 1), a sinistra 'Cristo deriso' (TAV. III, 3), a destra la 'Discesa al Limbo' (TAV. III, 4) e in basso il 'Giudizio Finale' (TAV. III, 2), su fondo di argento meccato inciso a sottili *ramages*. I bracci, da cui sporgono a brevi intervalli coppie simmetriche di foglie di vite accartocciate,<sup>2)</sup> sono profilati da una fascia piatta in argento meccato inciso a girari su cui spiccano, intagliate a rilievo, gemme lignee dipinte alternativamente in rosso e verde (fig. 3). La zona interna dei bracci è suddivisa in tre fasce convesse: quella mediana, dipinta nello stesso verde brillante delle foglie, è punteggiata da una fila di losanghe in argento meccato, mentre le due fasce laterali, in rosso lacca, sono decorate con un motivo di corolle d'argento in gran parte evanite; all'incrocio dei bracci, un tondo include una sottile croce bruna dipinta su fondo di argento meccato a girari. Al quadrilobo inferiore si innesta una grande foglia di vite intagliata e dipinta, che appare oggi grossolanamente mutilata nel senso della larghezza per servire da appoggio alla croce (fig. 1); la sua presenza fa credere che anche gli altri tre quadrilobi presentassero analoghe terminazioni foliate, come sembra confermare la scabrosità dello spessore esterno dei lobi, indizio di un taglio eseguito tuttavia con una certa accuratezza.

L'opera, trascurata dalla storiografia artistica che ha per lo più concentrato l'interesse sul Cristo doloroso, con l'eccezione del Toesca che cita le storiette tra le opere influenzate dai modi di Cimabue,<sup>3)</sup> gode invece di una certa notorietà nell'ambito della letteratura devota, dal momento che un'antica ed attendibile tradizione la identifica con il Crocifisso oggetto dell'ardente devozione della Beata Villana delle Botti, terziaria domenicana morta nel 1361. Secondo quanto narrano i biografhi,<sup>4)</sup> il culto della Beata prese avvio al momento stesso della sua morte, con un pellegrinaggio ininterrotto di devoti che per 37 giorni resero omaggio alla salma di Villana esposta in

Santa Maria Novella, dove infine fu inumata in una tomba terragna nella navata destra, sormontata dal Crocifisso appeso alla parete. Questa notizia trova conferma nel documento di allogazione a Bernardo Rossellino per la nuova sepoltura di Villana, commissionatagli nel 1451 da fra' Sebastiano di Iacopo, nipote della Beata, che a conclusione degli accordi con lo scultore stabilisce: "...Io - (cioè Fra' Sebastiano) - abbia solo affare alzare il crocifisso quello e quanto sarà di bisogno a mia spesa, tanto chel detto lavoro ci si possa porre sotto".<sup>5)</sup> Più indicativa è un'aggiunta al contratto del gennaio 1452, che registra l'accordo per l'ampliamento del progetto iniziale riguardo al coronamento marmoreo della tomba specificando



1 - FIRENZE, SANTA MARIA NOVELLA,  
CAPPELLA DELLA PURA - SCUOLA INGLESE, SECOLO XIII: CROCIFISSO  
(ALL'INIZIO DELL'INTERVENTO DI RESTAURO)



2 - FIRENZE, SANTA MARIA NOVELLA, CAPPELLA DELLA PURA - SCUOLA INGLESE, SECOLO XIII: CROCIFISSO  
(DOPO IL RESTAURO)

“...che alzare il tabernacolo del crocifisso sia a spesa del detto bernardo..... e se Io frate bastiano volessj ridurre in minore quantità il tabernacolo dj detto crocifisso Io l'abbia affare a-mie spese.....”. Nel siglare l'accordo il Rossellino ribadiva che “Io bernardo di-matteio sono chontento quanto di sopra si chontiene acettochel crocifisso nonsono tenuto a-paghare ne-ferro ne-piombo ne-dipintura ne-maiestero di-legname.....”.<sup>6)</sup> Se ne deduce quindi che a quella data il Crocifisso si trovava incluso in un tabernacolo ligneo, che si progettava di sollevare e ridurre nelle proporzioni per far luogo al monumento funebre della Beata Villana; è da supporre che forse a tale occasione risalgano le mutilazioni riscontrabili nello spessore esterno dei lobi terminali della croce, che dovevano concludersi tutti con grandi foglie di vite simili a quella che ancora sussiste, sebbene resecata a metà, alla base della croce.

La tomba ed il Crocifisso rimasero congiunti sino alla ristrutturazione vasariana di Santa Maria Novella,<sup>7)</sup> allorché entrambi furono rimossi per consentire la sistemazione dei nuovi altari, a seguito della quale la tomba della Beata fu rimontata nella seconda campata della navata destra, nella collocazione che conserva tuttora. Il Crocifisso non seguì la tomba nella nuova sistemazione ma fu



3 - FIRENZE, SANTA MARIA NOVELLA  
CAPPELLA DELLA PURA - SCUOLA INGLESE, SECOLO XIII: CROCIFFISSO  
(PRIMI SAGGI DI PULITURA  
SULLA DECORAZIONE PITTORICA DEI BRACCI)

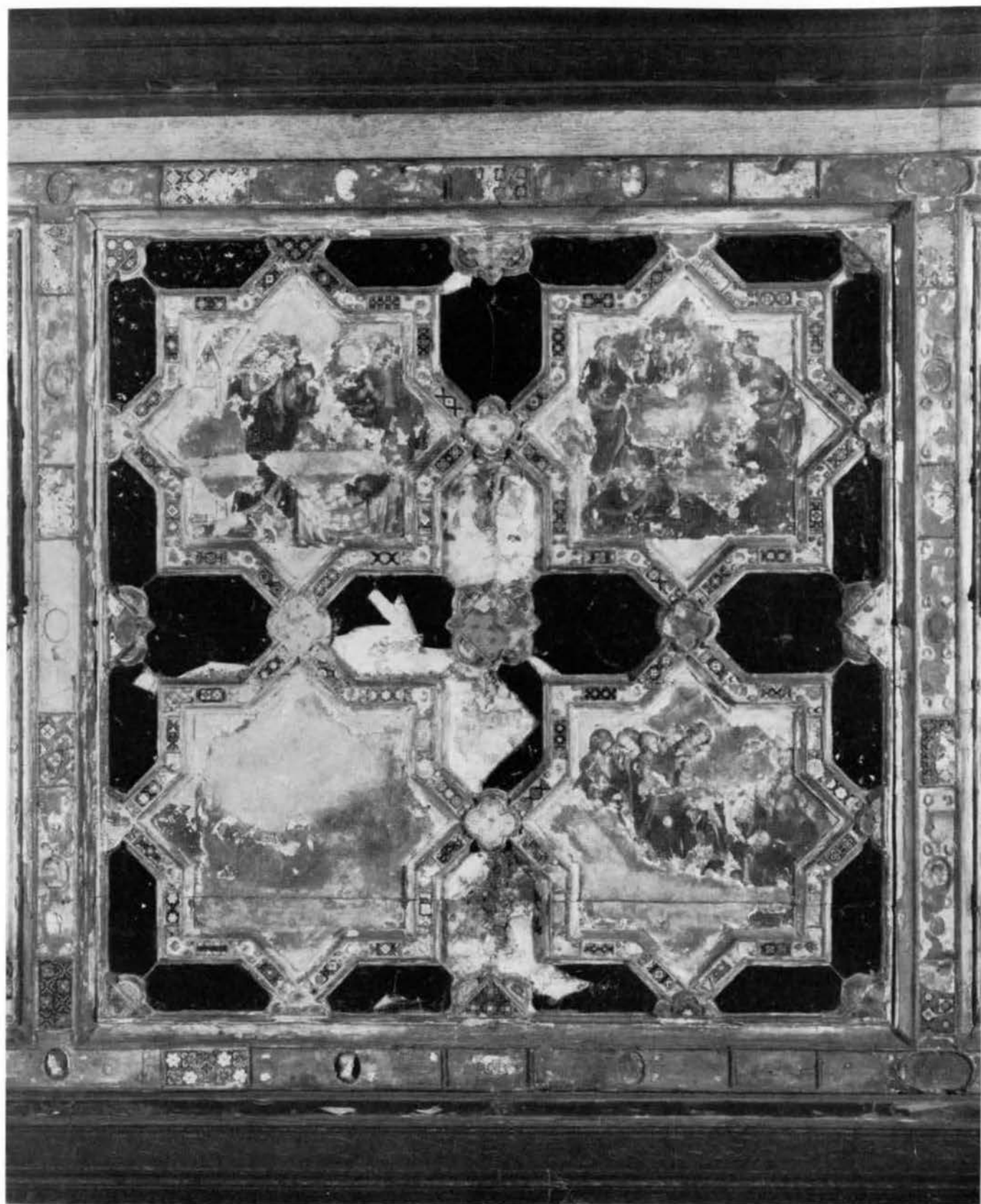


4 - FIRENZE, SANTA MARIA NOVELLA  
CAPPELLA DELLA PURA - SCUOLA INGLESE, SECOLO XIII: CROCIFFISSO  
(PARTICOLARE DEL CRISTO DURANTE LE PROVE DI PULITURA)

trasferito nel 1576 nella cappella della Pura,<sup>8)</sup> dove continuò comunque ad essere oggetto di venerazione da parte dei Confratelli della Pura, che verso la fine del '700 fecero realizzare, forse in sostituzione del vecchio tabernacolo, l'altare ligneo<sup>9)</sup> entro il quale è da allora rimasto conservato.

Se è possibile quindi ricostruire con sufficiente attendibilità le vicende del Crocifisso a partire dal 1361, non è invece documentata, anteriormente a quella data, la storia dell'opera o per meglio dire delle due opere, dal momento che il Cristo ligneo scolpito e la croce dipinta mostrano di appartenere ad epoche ed aree artistiche diverse.

Come bene ha individuato il De Francovich,<sup>10)</sup> seguito dalla Lisner,<sup>11)</sup> il Cristo di Santa Maria Novella (fig. 2) risponde al tipo dei Crocifissi dolorosi di derivazione renana, che dai primi del '300 si diffondono in Italia particolarmente in ambito francescano e domenicano, in concomitanza con le ferventi predicazioni degli Ordini



5 - LONDRA, ABBAZIA DI WESTMINSTER - SCUOLA INGLESE, SECOLO XIII: PALIOTTO CON STORIE DI CRISTO (PARTICOLARE)

mendicanti sulla Passione e morte del Salvatore. Sono comuni a questo gruppo che si può definire "italo-renano", dal momento che ne fanno parte lavori di artefici sia transalpini che italiani, la concitata emotività e il crudo realismo plastico e cromatico del corpo martoriato di Cristo, resi con differenti gradazioni formali ed espressive che toccano l'acme di un drammatico espressionismo nei Crocifissi di più diretta impronta tedesca. Tra questi è da annoverare il Cristo di Santa Maria Novella, devastato dalla sofferenza nelle carni sanguinolente e nel volto contratto da un ghigno doloroso, e percorso da un tagliente dinamismo nello scatto violento delle ginocchia flesse e delle dita divaricate dei piedi (fig. 4). Analogie morfologiche e di stile riscontrabili nel Crocifisso della chiesa di San Francesco ad Oristano, forse proveniente "ab antiquo" da Pisa,<sup>12</sup> hanno fatto proporre al De Francovich l'appartenenza delle due opere ad un unico autore, pur riconoscendo al Cristo fiorentino più contenuta drammaticità e, aggiungerei, un maggior svolgimento formale che mi sembrano suffragare piuttosto l'ipotesi della Lisner, che assegna il Crocifisso di Santa Maria Novella ad altro artefice, probabilmente tedesco ma incline a temperare il suo linguaggio nel contatto con la civiltà artistica fiorentina.

Le date proposte autorevolmente per il Cristo ligneo dal De Francovich e dalla Lisner oscillano fra il 1320 ed il 1340, termini che risultano comunque posteriori di alcuni decenni alla croce dipinta per cui si intende avanzare qui una datazione verso il 1270-80. Se dobbiamo credere, come sembra logico, che l'insieme si presentasse già nella forma in cui ci è pervenuto alla devozione della Beata Villana nel secondo quarto del '300, ne consegue



7 - LONDRA, ABBAZIA DI WESTMINSTER - SCUOLA INGLESE  
SECOLO XIII: PALIOTTO, CON STORIE DI CRISTO  
MIRACOLO DI CRISTO (PARTICOLARE)



6 - LONDRA, ABBAZIA DI WESTMINSTER - SCUOLA INGLESE  
SECOLO XIII: PALIOTTO CON STORIE DI CRISTO  
PARTICOLARE DELLE DECORAZIONI IN PASTIGLIA  
PASTA VITREA E CRISTALLI

che il Cristo dovette essere aggiunto alla croce al momento stesso o comunque poco tempo dopo essere stato realizzato. Originariamente la croce non era stata predisposta ad accogliere un Cristo scolpito, come testimonia l'assenza, nel legno dei bracci, di alloggiamenti per chiodi o staffe di sostegno; i tre fori per i grossi chiodi che fissano le mani e i piedi del Cristo sono infatti praticati piuttosto grossolanamente e ad interruzione della regolare decorazione pittorica a losanghe (fig. 3) che percorre l'interno dei bracci; parimenti aggiunto è il cartiglio applicato con due chiodi al sommo della croce, sebbene in questo caso si sia avuto cura di inserirlo precisamente nello spazio fra gli ultimi due registri delle fogliette esterne. È presumibile che ad un ambiente artistico di consolidata tradizione figurativa come quello fiorentino nella prima metà del Trecento, e tanto più nel clima di rinnovato fervore per il tema del Cristo crocifisso, dovesse apparire singolarmente anomala e "insufficiente" la grande croce di Santa Maria Novella, dipinta con storie di Cristo ma priva dell'immagine del Crocifisso, che si provvede quindi ad applicarvi come indispensabile complemento.

In realtà il concetto originario dell'opera mirava ad esaltare significati e valore della croce in qualità di "arbor vitis", strumento della Passione e Redenzione esemplificate nelle quattro storielle dei terminali. È noto d'altronde che la raffigurazione della croce come "arbor



8 - LONDRA, ABBAZIA DI WESTMINSTER - SCUOLA INGLESE, SECOLO XIII: PALIOTTO CON STORIE DI CRISTO, MIRACOLO DI CRISTO (PARTICOLARE)

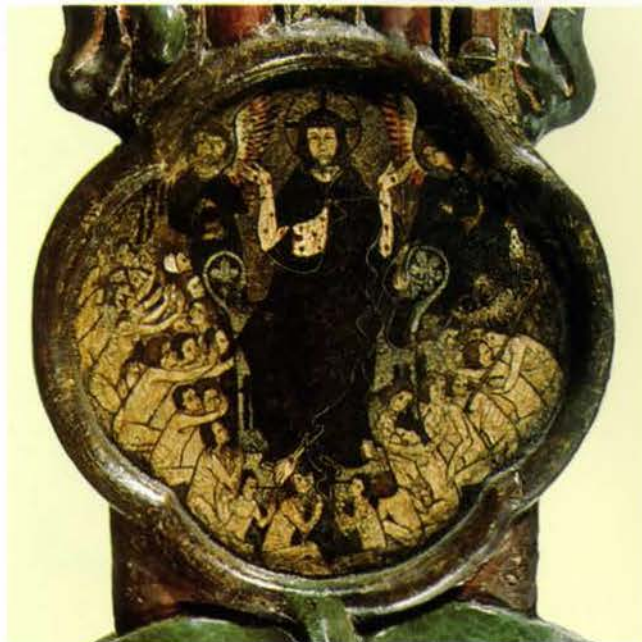
vitis", già attestata nell'iconografia paleocristiana in diretta rispondenza con la similitudine evangelica, prosegue con tradizione ininterrotta seppur non estesa nel corso del Medioevo, e più specificamente nelle regioni dell'Europa settentrionale,<sup>13)</sup> trovando crescente diffusione dopo la metà del '200. A ciò non dovette essere estranea anche la divulgazione dell'opuscolo di San Bonaventura *Vitis mystica*, che proponendo articolate similitudini tra Cristo e la vite sviluppa una serie di suggestive meditazioni sulla Passione, cui si è tentati di ricondurre anche certe peculiarità morfologiche e iconografiche della nostra croce.<sup>14)</sup> L'evidenza che in tutte e quattro le scene assumono le ferite cruenti che segnano col loro vivido rosso il corpo di Cristo, sembra visualizzare la commossa insistenza dello scritto di San Bonaventura sulle effusioni del sangue divino. "Vide ergo quomodo hoc flore rosae floruit rubicundus Iesus; vide totum corpus; ubi rosae florem non invenies? Inspice unam manum et alteram, inspicere pedem unum et alterum, si forte rosae florem invenias....", troviamo nel testo della *Vitis mystica*<sup>15)</sup> e, parallelamente, nel Cristo giudice a

piè di croce, con il costato e le braccia punteggiati dalle efflorescenze purpuree delle ferite (fig. 4). E come rose di sangue sono forse da intendere anche gli stilizzati fiori rossi che punteggiano i praticelli di supporto alla 'Flagellazione' e alla 'Derisione di Cristo' (TAV. III), sulla traccia di altri brani della *Vitis mystica* che esclamano: "O cum quanta quantitate putas illum sacratissimum sanguinem de conscisso corpore flagellati distillasse in terram!", o ancora "In torrentibus huius sanguinis nostra rosa purpuretur".<sup>16)</sup> D'altronde la scelta stessa delle quattro storielle parrebbe essere dettata da un'altra e più nota opera di San Bonaventura, il *Lignum vitae*, che illustra il "De mysterio Passionis" appunto attraverso i due temi di "Iesus morte damnatus" e "Iesus spretus ab omnibus" e il "De mysterio glorificationis" con "Iesus triumphans mortuus" e "Iesus iudex iratus et victor magnificus".

In aggiunta alle singolarità iconografiche, ciò che fa della croce di Santa Maria Novella un *unicum* nel contesto della nostra pittura duecentesca è in primo luogo l'inusitata tipologia della croce, assimilabile ad un oggetto



1 - FLAGELLAZIONE DI CRISTO



2 - GIUDIZIO FINALE



3 - DERISIONE



4 - DISCESA AL LIMBO



9 - OXFORD, BODLEIAN LIBRARY - SCUOLA INGLESE, SECOLO XIII: APOCALISSE DOUCE  
MINIATURA A SOGGETTO APOCALITTICO (MS. 180, C. 15R)  
(da D.H. TURNER, *Early Gothic Illuminated Manuscripts*, London 1965, fig. 14)

di oreficeria trasposto su scala monumentale, e i caratteri stilistici della decorazione pittorica che la qualificano indubitabilmente come opera non fiorentina e neppure italiana. L'origine oltramontana della croce, avvertita sinora dal solo Luciano Bellosi,<sup>17)</sup> credo sia con certezza da identificare nell'ambito del *court style* inglese, elaborato nel raffinato *entourage* artistico della corte del re Enrico III e dei suoi successori. La progressiva ed estesa fioritura della pittura inglese nel corso del '200, in parallelo agli sviluppi di generi artistici di più antica e consolidata tradizione quali la miniatura, le vetrate e i ricami,<sup>18)</sup> è attestata da numerose memorie documentarie e dalle rare quanto significative opere superstiti. Se nulla rimane dei cicli di affreschi e decorazioni parietali documentati già dalla fine del terzo decennio del secolo per le diverse residenze e cappelle regali di Enrico III,<sup>19)</sup> i successivi affreschi nella cappella del castello di Windsor, nella cattedrale di Winchester, nel transetto sud di Westminster, lo straordinario e sin qui unico brano di pittura su tavola del paliotto di Westminster, e i poderosi affreschi che nel transetto nord di Assisi non a caso inaugurano il maggior cantiere artistico nell'area pittoricamente più coltivata dell'Europa del tempo, bastano da soli a rivendicare alla pittura inglese un ruolo eminente nella fervida temperie artistica del '200.

Al vitale ambiente artistico già formatosi al tempo di Enrico III recò nuovo impulso la vivace committenza del figlio e successore Edoardo I, re dal 1272 (m 1307), che concentrò il suo impegno di mecenate sull'abbazia di Westminster, dalla metà del secolo configuratasi come centro di confluenza di espressioni artistiche di varia estrazione. Dalle regioni dell'Europa mediterranea provenivano pittori come il Pietro *hispanus* che nel 1258 dipingeva due tavole oggi perdute, e un, per ora non altrimenti conosciuto, Guglielmo da Firenze, e scultori ben noti come il romano Pietro di Oderiso, che dopo il 1280 realizzava su incarico di re Edoardo il sepolcro di Enrico III. L'opera dell'artista cosmatesco non sembra tuttavia lasciare tangibili impressioni nella scultura locale, che a Westminster come in altri importanti centri dell'Inghilterra meridionale nell'ultimo quarto del secolo evolve piuttosto verso moduli formali e ornativi improntati al gotico contemporaneo dell'Île-de-France.

I contatti con la cultura artistica della Francia settentrionale orientano d'altronde anche gli sviluppi della miniatura duecentesca, dallo stile graficamente "caricato" che pur nelle varianti linguistiche delle diverse "scuole" impronta la miniatura insulare fin oltre la metà del secolo, alla intenerita raffinatezza formale ed espressiva di opere come l'*Apocalisse Douce* e i *Salteri*





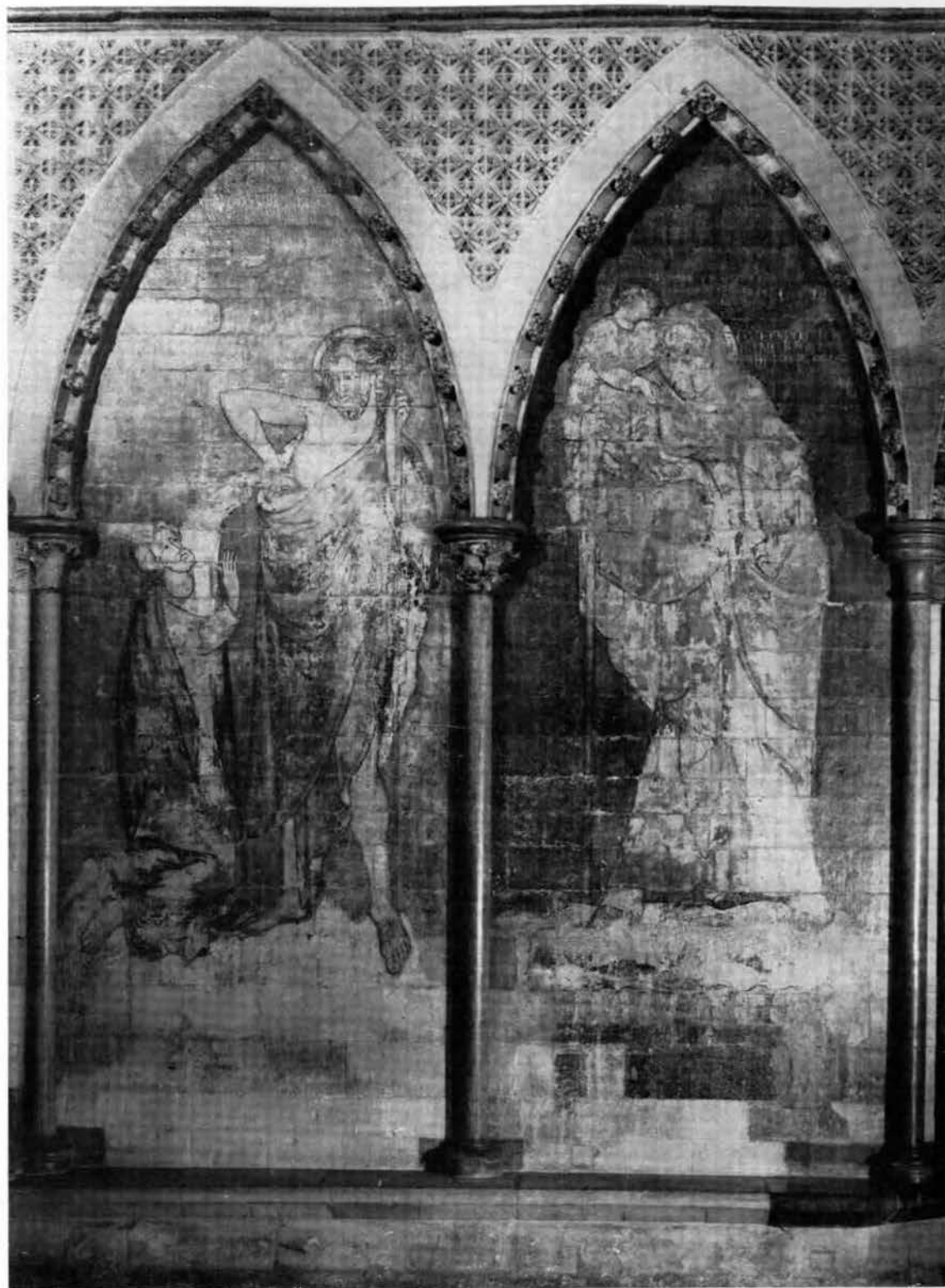
10 - ASSISI, BASILICA SUPERIORE, TRANSETTO NORD  
MAESTRO OLTREMONTANO  
SECOLO XIII: MASCHERONE DECORATIVO (PARTICOLARE)



11 - ASSISI, BASILICA SUPERIORE - MAESTRO OLTREMONTANO  
SECOLO XIII: TRASFIGURAZIONE (PARTICOLARE)

Tennyson e Arundel. A queste si lega lo splendido paliotto dipinto di Westminster (fig. 5), prodotto per eccellenza rappresentativo del *court style* del maturo '200 e della sua attitudine a filtrare in una sofisticata elaborazione le suggestioni del gotico luigiano. Attualmente conservato in condizioni frammentarie nella Jerusalem Chamber dell'Abbazia di Westminster, il dipinto fu forse destinato in origine ad *antependium* dell'altare maggiore,<sup>20)</sup> e composto da un singolare assemblaggio, senza riscontri nella pittura su tavola del continente, di pannelli dipinti e decorazioni di pasta vitrea a imitazione degli smalti, cristalli sfaccettati e cammei classicheggianti in pastiglia inseriti nella elaborata carpenteria lignea a scomparti (fig. 6). Sebbene deperite e lacunose, le quattro superstite storiette con i miracoli di Cristo e le figure di San Pietro, la Vergine e San Giovanni incluse entro nicchie trilobe ancora si impongono per la superba qualità del *ductus* grafico, falcato ed incisivo, per il modellato sensitivo creato da succose stesure cromatiche e sottili incidenze luministiche e per l'atteggiata eleganza degli aristocratici personaggi (figg. 7 e 8). Riferito spesso a Walter di Durham, il pittore emergente alla corte di Edoardo I e di cui peraltro non sussistono opere documentate,<sup>21)</sup> il paliotto è stato in genere datato verso lo scorcio del secolo sino a che il Wormald ha fondatamente proposto di anticiparne la cronologia al 1270 circa,<sup>22)</sup> in considerazione delle affinità con le miniature della

*Apocalisse Douce* (Ms. 180 della Bodleian Library di Oxford) (fig. 9), il cui termine *ante quem* è solitamente fissato al 1272, anno di inizio del regno di Edoardo I.<sup>23)</sup> Stringente, al punto da far supporre al Millar un'identità di autore, è infatti la contiguità stilistica fra il dipinto e il manoscritto,<sup>24)</sup> nella ritmica scorrevolezza dell'impaginazione compositiva, nella capillare sensibilità per i dettagli, nell'aulica leggiadria delle figure snodate dai panneggi gentilmente ondulanti. Il riferimento al gotico parigino nella versione di stilizzata raffinatezza "cortese" che esso assume dopo la metà del secolo, sostanziale nelle consonanti interpretazioni del dossale e dell'*Apocalisse*, appare meno determinante in altre e pressoché contemporanee formulazioni pittoriche del *court style* inglese, quali il vigoroso ciclo parietale nel transetto destro di Assisi (figg. 10 e 11), di cui per primo il Volpe ha avviato la definizione stilistica,<sup>25)</sup> e due affreschi contigui con 'San Cristoforo' e l' 'Incredulità di San Tommaso' nel transetto sud di Westminster (fig. 12).<sup>26)</sup> In luogo delle acutizzazioni gotiche delle opere più francesizzanti, questi affreschi mirano ad una semplificata, ancorché goticamente modulata, monumentalità di impianto e ad un linearismo saldamente articolato che non mancano di precedenti nella tradizione pittorica inglese della prima metà del '200, cui si ricollegano anche per la pungente caratterizzazione dei personaggi.<sup>27)</sup>



12 - LONDRA, ABBAZIA DI WESTMINSTER, TRANSETTO SUD, - SCUOLA INGLESE, SECOLO XIII:  
INCREDELITÀ DI SAN TOMMASO E SAN CRISTOFORO



13 - LONDRA, ABBAZIA DI WESTMINSTER - SCUOLA INGLESE, SECOLO XIII: PALIOTTO CON STORIE DI CRISTO  
MULTIPLICAZIONE DEI PANI E DEI PESCI (PARTICOLARE)

A queste rare e pregnanti espressioni della vitalità creativa che anima il *court style* inglese del secondo '200 viene ora ad affiancarsi la croce di Santa Maria Novella, con una connotazione stilistica che potrebbe definirsi intermedia fra la sofisticazione formale ed espressiva del paliotto e dell'*Apocalisse*, e la più schietta e umorosa "insularità" degli affreschi di Westminster. Con il paliotto la croce condivide in primo luogo l'ispirazione da modelli di oreficeria che ne determinano il tipo strutturale e la preponderanza che vi acquistano i partiti decorativi delle bordure di gemme, dei racemi graffiati su argento meccato, delle losanghe e rosette che punteggiano le fasce interne.<sup>28)</sup> È evidente che l'anonomo artista ha inteso realizzare la trasposizione pittorica, e su scala monumentale, di prototipi di croci argentee gemmate con smalti decorativi e figurati, nel genere ad esempio della croce mosana di Salzinnes databile al 1250 circa,<sup>29)</sup> in cui le pronunciate terminazioni vegetali trovano spicco particolare a confronto dei quadrilobi smaltati, e dove la figura di Cristo, assente come spesso è nell'oreficeria nordica, è sostituita da una minuscola croce all'incrocio dei bracci.

Se il paliotto londinese tuttavia per l'impiego di materiali eterogenei si mantiene composito come un vero e proprio lavoro di oreficeria, cui è assimilabile anche per la minuta preziosità dell'esecuzione, la croce attua semplificazioni strutturali e ornative che nella minor raffinatezza tornano tuttavia a favore della monumentalità e unitarietà dell'assieme, suffragata anche nel particolare delle gemme in rilievo sui bordi, finte pittoricamente e non realmente presenti come è nei pannelli di Westminster. Nelle storiette dipinte nei quadrilobi della croce (Tav. 00), miniatorie per qualità e tecnica finissime dell'esecuzione, purtroppo oggi sminuite dalle lacune e dal diffuso deperimento della materia cromatica, si conferma la contiguità stilistica con il dossale e le parallele miniature Douce. A confronto peraltro della levigata "finitessa" di queste opere, prevale nella croce una estrosa libertà di condotta pittorica, nella grafia rapida schiva da insistenze analitiche, nelle molli stesure del colore che anima con vibranti tocchi di bianco i volti dei personaggi, nella compendiaria definizione dei praticelli punteggiati di fiori rossi, riecheggianti i leggiadri piani di posa nelle miniature dell'*Apocalisse* Douce. La stessa freschezza si mantiene poi sul piano espressivo, nella briosa efficacia narrativa delle storiette e nell'incuriosita caratterizzazione psicologica dei personaggi, variamente graduata nelle fisionomie maligne o deformi sino al grottesco dei derisori, nella pungente intensità dei dannati e degli eletti assiepati nel 'Giudizio', nel corrucio un po' spiritato del Cristo giudice. Mentre nel dipinto di Londra l'intonazione emotiva appare uniformemente elegiaca, solo a tratti accendendosi di umori più vivaci come nell'ammiccante gruppo degli assistenti alla 'Moltiplicazione dei pani e dei pesci' (fig. 13), non a caso specialmente vicini alla nostra croce, questa mantiene la sapida animazione espressiva comune alla corrente miniatoria di William de Brailes e a tanti manoscritti inglesi dei decenni centrali del secolo. Dagli stessi "rami" discende anche il linearismo "costruttivo", qui cadenzato secondo inflessioni più scioltamente gotiche, che avvicina la croce a manoscritti contemporanei quali l'*Apocalisse* del Trinity College di Dublino (Ms. K. 431, fig. 14), nonché ai ricordati affreschi del transetto di Westminster, dove specialmente l'*Incredulità di San Tommaso* si lega di stringenti affinità compositive e morfologiche con la 'Discesa di Cristo al Limbo' nella croce di Firenze. Se qualcosa dell'exasperazione grafica della tradizione precedente per-

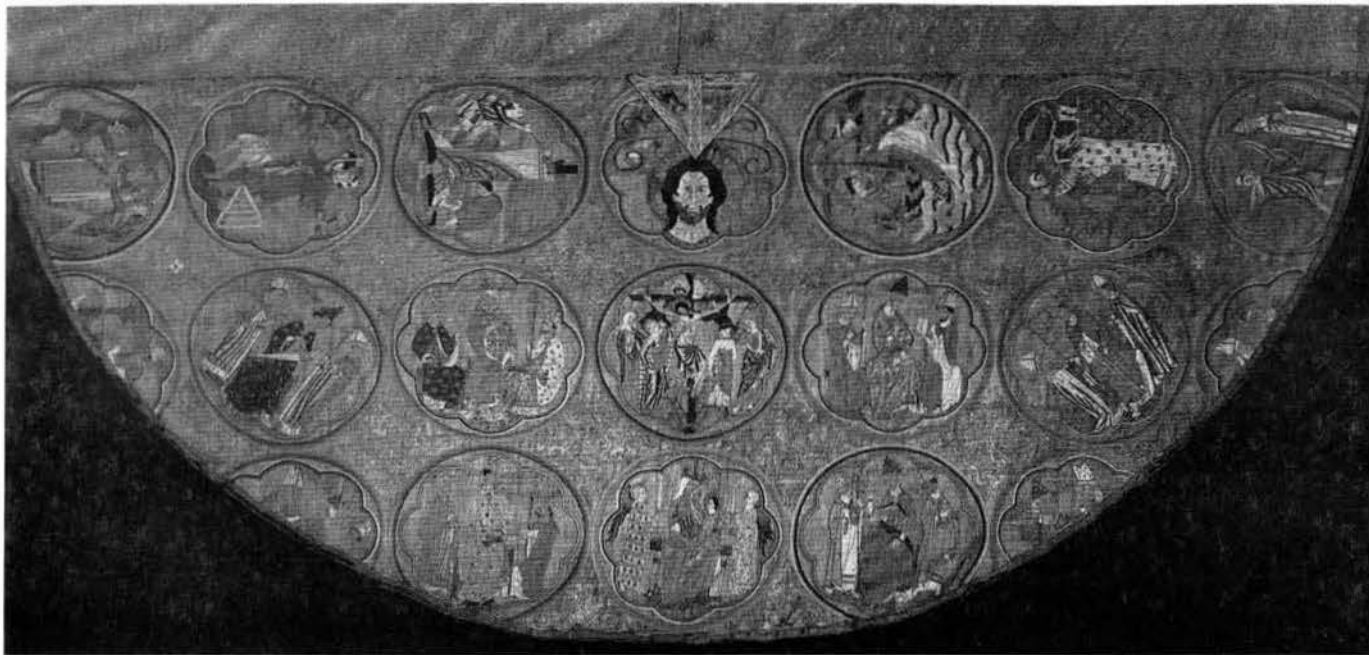


14 - DUBLINO, TRINITY COLLEGE - SCUOLA INGLESE  
SECOLO XIII: APOCALISSE, MINIATURA A SOGGETTO APOCALITTICO  
(MS. K. 431)

(da M. RICKERT, *Painting in Britain, the Middle Ages*,  
Oxford 1954, fig. 127)

mane tuttavia negli affreschi londinesi, nella croce si mostra risolta in più dilatate partiture formali e nella modulata scorrevolezza dei ritmi lineari e compositivi. Ne deriva che la nuova naturalezza e aderenza contestuale dei nessi compositivi e della mimica dei personaggi governano senza forzature le calcolate cadenze della "danza" dei due flagellanti, la viva ghirlanda degli eletti e dei reprobri nel 'Giudizio', la mimica sincopata dei derisori.

La rete di concordanze verificate fra la croce e dipinti inglesi databili fra l'ottavo e il nono decennio del secolo indica l'appartenenza ad uno stesso arco cronologico, cui sembrano alludere d'altronde anche i riscontri possibili con un'altra e rappresentativa produzione artistica inglese, quei lavori di ricamo che nei disegni figurati come negli ornati partecipano pienamente dei caratteri e dell'evoluzione del *court style*. Tra i numerosi lavori di *opus anglicanum* che fra il XIII e il XIV secolo conobbero il periodo di massima irradiazione sul continente, specialmente vicino alla nostra croce si pone il piviale del Museo Civico di Ascoli (fig. 15), donato alla cattedrale dal pontefice Niccolò IV nel 1288 e concordemente attribuito al de-



15 - ASCOLI PICENO, PINACOTECA CIVICA - SCUOLA INGLESE, SECOLO XIII: PIVIALE RICAMATO DI NICCOLÒ IV

cennio 1270-80.<sup>30</sup>) Nei medaglioni ricamati con 'Cristo, la Vergine e storie di santi' il disegno goticamente flessuoso, che nulla toglie tuttavia alla chiarezza compositiva delle scene, e la vivacità narrativa approdano ad esiti formali ed espressivi non dissimili dalle storielle della croce, dove specialmente l'intenso Cristo giudice si mostra fratello a quello la cui testa campeggia corrusca in un medaglione del piviale (figg. 16 e 17).

Se la datazione della croce può quindi situarsi, come qui si è cercato di dimostrare, entro limiti temporali all'incirca compresi fra il 1270-80, resta per ora impossibile accertare il momento e l'occasione della sua comparsa in Firenze. Non si può non sentirsi comunque attratti dalla suggestiva ipotesi che Duccio, accingendosi nel 1285 alla "pulcherrima" pittura commissionatagli dalla Compagnia dei Laudesi (fig. 18), contemperasse la conoscenza del gotico d'oltralpe coltivata nell'ambiente artistico senese con le fresche impressioni del dipinto inglese già allora presente in Santa Maria Novella. Se così fosse, potremmo immaginare che l'attenzione di Duccio restasse specialmente impressionata dall'ondulante fraseggio lineare dei bordi delle vesti e dalle liquide campiture cromatiche che a tratti teneramente trascolorano, come nella veste lillacea del 'Cristo deriso', soffermandosi anche nell'indagine di dettagli decorativi quali gli esili girari incisi sull'argento meccato dei quadrilobi, che identici nel disegno e nel segno, dato da minuscoli puntini allineati, ritornano nell'aureola dell'angelo genuflesso in basso a destra nella Maestà Rucellai.

Anche a prescindere dall'eventualità di una diretta incidenza del dipinto inglese sulla tavola ducessa, è da credere comunque che i nostri "moderni" artisti di fine secolo, nella ricerca di un nuovo linguaggio pittorico consonante alla fervida civiltà artistica del Duecento europeo, guardassero non tanto alla variante più ornata del gotico contemporaneo d'oltralpe, in Inghilterra rap-

presentata dal manierismo "alessandrino" del paliotto di Westminster,<sup>31</sup>) quanto piuttosto alla accostante e vitale naturalezza, di opere quali la croce di Santa Maria Novella.

*Le foto relative al paliotto di Westminster sono state gentilmente fornite dal Courtauld Institute di Londra.*

1) Il restauro è stato realizzato nel 1979-80, con la direzione di Umberto Baldini, da Pellegrino Banella coadiuvato dagli allievi della Scuola di Restauro dell'Opificio.

2) La maggior parte delle foglie appaiono esser state rifatte, sicuramente in epoca abbastanza antica, imitando accuratamente quelle originarie sia nell'intaglio che nella cromia.

3) P. TOESCA, *Il Medioevo*, II, Torino 1927, p. 1054, nota 49.

4) Le notizie più antiche sulla vita della Beata Villana sono quelle tramandateci nel ms. II.IV.167 della Biblioteca Nazionale di Firenze, scritto verso il 1420 da un fra' Girolamo di Giovanni del convento di Santa Maria Novella, ove tra l'altro si fa dire alla Beata: "...Ita Christi crucifixi meditatione absorbeor, ut nulla sit omnino asperitas tam dura, que non mihi amenissima videatur". Si rifanno al testo quattrocentesco, arricchendolo di nuovi particolari, V. BORGHIGIANI, *Cronaca annalistica*, (Firenze, Convento di Santa Maria Novella, ms. della fine del sec. XV, tomo III, cc. 331 e 332), e la cronaca cinquecentesca di M. BILIOTTI, *Chronica pulcherrimae aedis magnique Coenobii S. M. Novellae*, pubblicata in *Analecta Sacri Ordinis Fratrum Predicatorum*, 1893-1918, p. 479. Una moderna biografia della Beata si deve al Padre S. ORLANDI, *La Beata Villana terziaria domenicana fiorentina del secolo XIV*, Firenze 1955.

5) Il documento è riportato integralmente da A.M. SCHULZ, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Princeton 1977, p. 163. La presenza del Crocifisso sopra la tomba della Beata Villana è attestata anche nella succitata *Chronica* cinquecentesca del Padre Modesto Biliotti che scrive: "...Supra novum hoc atque insigne sepulchrum antiquum quendam crucifixum appenderunt, ante quem genuflexa piissima illa mulier longius in nostra aede orare consueverat...".

6) A.M. SCHULZ, *op. cit.*, p. 164.

7) Nel 1565 il Bocchi descriveva la tomba e il Crocifisso, situati nella quinta campata della navata destra. Cfr. F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza*, Firenze 1591, p. 113.



16 - FIRENZE, SANTA MARIA NOVELLA  
CAPPELLA DELLA PURA - SCUOLA INGLESE, SECOLO XIII:  
CROCIFISSO, GIUDIZIO FINALE (PARTICOLARE)



17 - ASCOLI PICENO, PINACOTECA CIVICA - SCUOLA INGLESE  
SECOLO XIII: PIVIALE DI NICCOLÒ IV  
MEDAGLIONE CON TESTA DI CRISTO (PARTICOLARE)

8) La notizia, riportata da S. ORLANDI, *La Cappella e la Compagnia della Purità in Santa Maria Novella a Firenze*, in *Memorie domenicane*, 1958, fasc. II-III, p. 15, si trova nel *Sepulchro di Santa Maria Novella*, che a c. 118v. annota "El santissimo Crocifisso della B. Villana... fu messo nella Cappella de' Ricasoli dal P. Sagrestano Fra Isidoro de Castro l'anno 1576 con consenso dei Padri...".

9) V. FINESCHI, *Memorie sopra il cimitero antico della chiesa di S. Maria Novella a Firenze*, Firenze 1787, pp. 56-58 "...entrando nella predetta Cappella potremo osservare a mano destra un altare provvisoriale di legno con qualche ornamento a spese della società detta la Pura: la cagione fu l'antichissima Immagine di un Crocifisso scolpito in legno quanto il naturale... soleva orare avanti a questa Immagine quotidianamente una certa Beata Villana...; quindi è che i divoti fratelli della predetta società desiderosi di custodire con maggior decoro questo Sacro Tesoro, e mantenere verso di esso la devozione a proprie spese le edificarono il suddetto altare".

10) G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, in *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, II, 1938, pp. 208 e 209.

11) M. LISNER, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana*, München 1970, p. 31.

12) Cfr. R. BRANCA, *Il Crocifisso di Nicodemo*, Milano 1935; IDEM, *Il Crocifisso di Oristano*, Cagliari 1971.

13) Si veda in proposito W.L. HILDBURGH, *An Alabaster Table with the Annunciation with the Crucifix: a Study in English Iconography*, in *Archaeologia*, LXXIV, 1923-24, pp. 203-232.

14) Specialmente attinente alla croce di Santa Maria Novella, ove i quattro pampini terminali dovevano assumere grande evidenza, è il passo ove San Bonaventura esalta la bellezza delle foglie della vite: "Folia vitis pene omnium arborum foliis praestantiora sunt. Quid autem in foliis nisi vere vitis nostrae, benignissimi Iesu, verba commendatur? Praeminet in foliis vitis, praeminet in verbis Iesus... si vera vitis nostra aliquando levata fuerit et distenta, et quae tunc ad nostram protectionem dulcium verborum tuum folia emisit, contemplerur". Cfr. *Decem opuscula ad Theologiam Mysticam spectantia seraphici doctoris S. Bonaventurae*, Quaracchi 1965, p. 388.

15) BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *op. cit.*, p. 372.

16) *Ibidem*, cap. XII, p. 411; cap. XXIII, p. 412. In un altro passo sulla Flagellazione (pp. 377 e 378) si legge inoltre: "O Iesu bone! Si sanguis tuus in flagellazione fuit copiose effusus, ut columna guttis illius aspersa, sicut asseritur, adhuc rubra servet vestigia; quantum sanguinis credas ipse flagellis corpus tuum scindentibus inahesisse!". Non a caso, credo, la colonna della 'Flagellazione' nella croce di Santa Maria Novella è segnata da gocce di sangue, mentre i flagelli branditi dai due aguzzini sono dipinti nello stesso rosso acceso del sangue che cola dalle ferite di Cristo.

17) Luciano Bellosi, che già alcuni anni fa mi informava cortesemente di questo suo giudizio, l'ha di recente confermato nel corso di una breve comunicazione alle giornate dedicate all'Arte del gotico a Siena, Pontignano, 11-13 ottobre 1982.

18) Sul Court style, a tutt'oggi ancora non dettagliatamente definito nelle sue componenti e sviluppo si vedano: J. G. NOPPEN, *Early Westminster and London Painting*, in *The Burlington Magazine*, LIV, 1929, pp. 200-207; IDEM, *The Westminster School and its Influence*, *Ibidem*, LVIII, 1930, pp. 72-81; F. WORMALD, *Paintings in Westminster Abbey and Contemporary Painting*, in *Proceedings of British Academy*, 1949, p. 161; E.W. TRISTRAM, *English Medieval Wall Painting. The XIIIth Century*, Oxford 1950; M. RICKERT, *Painting in Britain. The Middle Ages*, Oxford 1954, p. 123 e ss.; P. BRIEGER, *English Art: 1216-1307*, Oxford 1957; P. TUDOR CRAIG, *The Painted Chamber at Westminster*, in *The Archaeological Journal*, CXIV, 1957, pp. 92-105; H.M. COLVIN, *The History of King's Works. The Middle Ages*, London 1963, p. 495 e ss.; *L'Art et la Cour: France et Angleterre 1259-1328*, cat. mostra, Ottawa 1972.

19) L'ubicazione e i soggetti, per lo più testamentari e agiografici, degli affreschi e dei meno frequenti ma pur sempre numerosi dipinti su tavola realizzati per Enrico III si trovano elencati in T. BORENIUS, *The Cycle of Images in the Palaces and Castles of Henry III*, in *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, VI, 1943, p. 40 e ss.

20) Accanto a questa, che è l'ipotesi più accreditata fra quanti si sono interessati al pannello, è da segnalare la proposta del Tristram (*op. cit.*, 1950) che esso costituisse parte del coperchio della cassa funebre di Edoardo il Confessore.

21) A Walter di Durham, pittore "ufficiale" di Enrico III a partire dal 1265 e morto nel 1308, fu affidata tra l'altro la decorazione pittorica del seggio ligneo per l'incoronazione regale, realizzato nel 1300 e tuttora conservato a Westminster, ma la cui policromia è deperita al punto da risultare illeggibile.

22) F. WORMALD, *op. cit.*, 1949. La datazione avanzata dal Wormald è generalmente accettata dalla storiografia successiva, con l'eccezione del Gardner che di recente è tornato a posticipare di alcuni decenni la cronologia del paliotto (vedi alla nota successiva).

23) L'*Apocalisse Douce* fu compiuta per Edoardo e la consorte Eleonora di Castiglia, i cui stemmi figurano in apertura del manoscritto privi degli attributi regali.

Di recente J. GARDNER, nella recensione a: *Die oberkirke von San Francesco in Assisi*, di H. Belting (in *Kunstchronik*, XXXII, 1979, pp. 82 e 83) accetta solo dubitativamente la datazione dell'*Apocalisse* attorno al 1270 e ipotizza che il dorsale possa comunque rappresentare una fase più tarda di quella stessa corrente stilistica.

24) E. G. MILLAR, *English Manuscripts Illumination*, Paris 1926, pp. 72 e 73. Per lo stesso manoscritto si vedano anche M.R. JAMES, *The Apocalypse in Latin and French*, 1922; E. SAUNDERS, *English Illumination*, Firenze 1928, pp. 88 e 89; P. BRIEGER, *op. cit.*, 1957,



18 - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI  
DUCCIO DI BUONINSEGNA: MAESTÀ RUCELLAI

p. 205; W. O. HASSALL, *The Douce Apocalypse*, London 1961; D.H. TURNER, *Early Gothic Illuminated Manuscripts*, London 1965, pp. 27-29; O. PÄCHT-J.J.G. ALEXANDER, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, Oxford 1966, III, p. 43.

25) C. VOLPE, *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Atti del Convegno, Roma 1969, pp. 23

e 24. Muovendo dall'intuizione di Cesare Brandi, che aveva di sfuggita individuato un "ignoto e forse eccelso pittore transalpino nella Trasfigurazione" (*Duccio*, Milano 1951, p. 131), il Volpe riscontra una rete di concordanze fra la cultura del frescante di Assisi, attivo nella basilica al più tardi prima dell'81, e opere inglesi quali appunto il dossale e gli affreschi di Westminster, e i già trecenteschi stalli del coro dipinti con immagini di re nella stessa abbazia. Di recente H. BELTING, *Die oberkirke von San Francesco in Assisi*, Berlin 1977, p. 192 e ss., si ricollega alla proposta del Volpe aderendovi sostanzialmente, pur con qualche esitazione sull'area geografica di provenienza dell'artista, a suo vedere da situarsi in Inghilterra o nella Francia nord-orientale.

26) Già la Rickert (*op. cit.*, 1954) aveva rilevato le divergenze stilistiche fra il dossale e i due affreschi londinesi. Altri affreschi dell'ultimo quarto del '200 si trovano a Westminster nella St. Faith Chapel, ma risultano in gran parte travisati da un pesante restauro ottocentesco.

27) La perdita quasi totale della pittura parietale inglese più antica, che presumibilmente dovette costituire il campo di attuazione più idoneo a questo "far grande" pittorico, è sopperita tuttavia dalle ricche e multiformi testimonianze della miniatura duecentesca. Accanto all'arrovellato grafismo che predomina specialmente nei maggiori *scriptoria* di Salisbury e Canterbury, non mancano esempi di composizioni più pacate e distese in più ampie strutture formali. Già agli inizi del '200 nello scriptorio di St. Alban si afferma uno stile monumentale di impronta bizantineggiante; verso il 1220 opere rappresentative come il *Salterio* di Robert de Lindsey al St. John's College di Cambridge (SAUNDERS, *op. cit.*, 1928, II, tav. 69) volgono il linearismo gotico ad effetti di tornita evidenza delle figure e cadenzata scioltezza delle composizioni. Sulla stessa linea si collocano miniature più tarde, già riferibili all'ambito del *Court style*, quali la *Estoire de Saint Aedward le Rei*, Ms. E. 3.59 della Cambridge University Library, del 1250-60 circa (*L'Art et la Cour*, cit., 1972, pp. 44 e 45).

28) Nella pittura su tavola del nostro '200 non mancano, benché rare, croci dipinte riferibili a modelli di oreficeria, quali ad esempio le due della raccolta Gualino alla Galleria Sabauda di Torino e dello Smith College di Northampton, pubblicate da E. Sandberg Vavalà (*La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929). Entrambe le croci, di ambito toscano, sono astili e ripropongono quindi il modello metallico nella stessa scala dimensionale, limitandosi inoltre a desumerne la sagomatura e non l'ornamentazione, praticamente assente nelle due croci.

29) Cfr. *Tesori dell'arte mosana*, cat. mostra, Roma 1973, n. 52.

30) W. R. LETHABY, *English Primitives: The Ascoli Cope and London Artists*, in *The Burlington Magazine*, LIV, 1929, pp. 304-308; A.G.I. CHRISTIE, *English Medieval Embroidery*, Oxford 1938, pp. 89-94.

Affinità con la croce di Firenze sono ravvisabili anche nel Piviale con scene della Passione, della Cattedrale di Saint-Bertrand de Comminges, attribuito allo scorcio del XIII secolo nel Catalogo *L'Art et la Cour*, cit., 1972, p. 142, tav. 117<sup>a</sup>. In particolare il ricamo con la "Discesa di Cristo al Limbo" sia formalmente che per la saporosa vivacità narrativa è assai prossimo all'analoga storiella dipinta sulla croce.

31) Sul passaggio dal momento "classico" dell'arte gotica dell'Île-de-France al preziosismo della seconda metà del '200 si veda quanto scrive C. GNUDI in *Le jubé de Bourges et l'apogée du classicisme dans la sculpture de l'Île-de-France au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle*, in *Revue de l'Art*, 1969, n. 3, pp. 18-36.