Anno 1, Numero 1

Contesti d'Arte

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA, ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA, ARTE E SPETTACOLO

Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttore della Scuola di Specializzazione
Guido Tigler

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Maria Aimé Villano

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi, Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano, Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata da risorse del Fondo Ateneo 2012-2014, di cui sono titolari i docenti membri del comitato scientifico, finalizzato a finanziare ricerche svolte presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo, via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)

Contesti d'arte

SOMMARIO

8 Fulvio Cervini
Per iniziare

CONTRIBUTI

10 Fabrizio Bianchi
I due *tituli* della Croce dipinta della chiesa di San Frediano a Pisa: un caso unico nelle Croci dipinte del XII secolo

24 Federica Volpera
Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto

40 Natsuko Kuwabara
Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzago: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbiterio

56 Giulia Scarpone
Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria

69 Daniele Lauri
Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica

85 Spyros Koulouris
Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni

94 Valentina Balzarotti
Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio

110 Raffaele Niccoli Vallesi
Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?

133 Francesco Speranza
Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole

143 Giulia Coco
Anecdotes of painting in England (1762-1780). **Obiettivi e metodi per una storia dell'arte in Inghilterra**

155 Maria Russo
Firenze Capitale: lo spostamento degli arredi tra i palazzi di residenza reali in Toscana durante i primi anni del Regno d'Italia

168 Francesca Vaselli
Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva

184 Tonino Coi
Libero Andreotti e Ugo Ojetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia

193 Eva Francioli
Per una nuova contestualizzazione dell'Astrattismo Classico. Alcuni documenti inediti

207 Luisa Giacobbe
Un caso particolare di autoritratto: la duplice '*jouissance*' di *Louis Cane artiste peintre*

215 Giacomo Biagi
1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture

RECENSIONI

231 Cristina Spada, Laura Zabeo
Religious poverty, visual riches. Art in the domenican churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries **di Joanna Cannon**

233 Chiara Carpentieri
Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina, **di Costanza Barbieri**

237 Benedetta Chiesi
D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250-1320. **A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015**

242 Gianna Iandelli
Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l'editoria?

245 Emanuele Greco
Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea, **a cura di Lorenzo Fiorucci, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)**

248 Silvia Berti
Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di realtà museali olandesi presentati al Luigi Micheletti *Award* (Brescia, 7-9 maggio 2015)

250 Francesco Speranza
Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda

253 Valentina Filice
Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico

255 Elisa Bonaiuti
Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara

Natsuko Kuwabara

Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzago: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbiterio

La chiesa di Santa Maria Rossa in Crescenzago è situata sull'antica via che da Milano portava a Venezia, nel luogo in cui è attestata l'esistenza fin dalla fine del X secolo di una chiesetta dedicata alla Vergine. L'edificio cistercense, databile alla fine del XII secolo, sorse in seguito alla fondazione della prepositura dei canonici regolari di Santa Maria di Crescenzago che avvenne nel 1140[1]. La comunità dei canonici si ispirava alla regola di Sant'Agostino. All'interno della chiesa, l'abside e le volte della navata centrale sono arricchite da una decorazione ad affresco della fine del Duecento[2].

Fig. 1. Crescenzago, Santa Maria Rossa, navata centrale, dalla seconda campata all'abside.

Dopo un drastico intervento di ridipintura realizzato negli anni venti del Novecento che aveva coperto diverse scene, l'ultima campagna di restauro (1994-1999), attraverso la rimozione delle superfetazioni novecentesche, ha permesso di poter nuovamente apprezzare gli affreschi originali (fig. 1)[3]. In particolare, la scoperta del ciclo della *Dormitio Virginis* si è rivelata di eccezionale importanza.

Nella *Maiestas Domini* del catino absidale, Dio Padre è raffigurato attorniato

[1] M. Colombo Fantini, *Maria Rossa in Crescenzago*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, a cura di A. Majo, 4 voll., Milano 1990, p. 2059.

[2] Per quanto riguarda la datazione si veda più avanti nel testo. Durante il restauro Germano Mulazzani ha scoperto un graffito, "MCCCLXXXII p/fe/t/m". Nonostante il graffito riporti il 1382, Paolo Piva commenta che «le pitture potrebbero al massimo 'tracimare' agli inizi del Trecento». Mulazzani dice che il ciclo «è collocabile in un'epoca non lontana dal 1300». P. Piva, *Pittura murale, contesto strutturale, pianificazione iconografica (esempi del XIII secolo): introduzione, per 'exempla',* in *L'arte medievale nel contesto 300-1300: funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 501-509, sp.508-509; G. Mulazzani, *La più antica decorazione affrescata di Santa Maria Assunta di Crescenzago e di San Francesco di Pozzuolo Martesana*, in *Il cardinale Pietro Peregrosso e la fondazione francescana di Pozzuolo Martesana (1295-1995)*, a cura di C.M. Tartari, Pozzuolo Martesana 1996, pp.115-123, sp. 117.

[3] Id., *Antichi affreschi scoperti in Santa Maria Assunta in Crescenzago*, "Ca' de Sass: periodico bimestrale della cassa di risparmio delle provincie lombarde",CXXXIV-CXXXV, 1996, pp.36-43.

dai simboli degli Evangelisti e fiancheggiato da san Giovanni Battista e dalla Vergine (fig. 2). La base dell'abside presenta invece dodici figure frammentarie ormai prive della parte apicale[4], sotto le quali si riconosce una scena di esequie e un lungo velario bianco (fig. 3). Salendo con lo sguardo alla base della volta a botte, si incontrano quattro scene tratte dagli ultimi giorni della vita della Vergine seguite dalla *Glorificazione*: sul lato nord e più vicino al catino absidale vi è l'*Annuncio della morte della Vergine* (fig. 4), seguita a sinistra dalla *Dormitio Virginis* (fig. 5), mentre sul lato sud il *Corteo funebre* (fig. 6) è accompagnato dall'*Assunzione* (fig. 7). Al di sopra del ciclo della Morte della Vergine, una decorazione a medaglioni con animali, corre lungo tutta la volta a botte, mentre le volte a crociera della navata centrale fingono un cielo stellato animato da tondi abitati, elementi geometrici e decorazioni fitomorfe.

Il presente articolo vuole sottolineare il significato che a Crescenzago rivestì la collocazione del ciclo della *Dormitio Virginis* nel presbiterio, proponendo inoltre un'identità per la figura del defunto.

Fig. 2. Crescenzago, Santa Maria Rossa, l'abside.

[4] Questo deterioramento ha interessato anche la scena superiore alle dodici figure, oggi completamente scomparsa.

Fig. 3. Crescenzago, Santa Maria Rossa, la parte sinistra del registro inferiore dell'abside.

Fig. 4. Pittori lombardi degli anni '90 del Duecento, *Annunciazione della morte,* Crescenzago, Santa Maria Rossa.

Santa Maria Rossa è composta da tre navate, ciascuna delle quali divisa in cinque campate. A prima vista la struttura sembra seguire la tipologia tipica degli edifici cistercensi della fine del XII secolo, tuttavia alcuni elementi dimostrano irregolarità. Se infatti le prime tre campate della navata centrale presentano le volte costolonate, nella quarta l'elemento architettonico del costolone viene finto e sostituito dalla decorazione pittorica. Partendo dalla

Fig. 5. Pittori lombardi degli anni '90 del Duecento, *Dormitio*, Crescenzago, Santa Maria Rossa.

Fig. 6. Pittori lombardi degli anni '90 del Duecento, *Corteo funebre*, Crescenzago, Santa Maria Rossa.

Fig. 7. Pittori lombardi degli anni '90 del Duecento, *Assunzione*, Crescenzago, Santa Maria Rossa.

controfacciata, proprio in corrispondenza della quarta volta a crociera e della seguente volta a botte, sono posti quattro pilastri in rivestimento lapideo. A differenza dei primi pilastri, tutti di forma cilindrica e in laterizio, questi ultimi quattro sono lapidei e non tutti di forma cilindrica. I due più vicini all'abside, infatti, sono polistili. Per le chiese cistercensi, l'impiego del rivestimento lapideo per tali elementi architettonici è piuttosto inusitato. Secondo Paolo Piva, questa struttura suggerirebbe una divisione funzionale dello spazio: le prime tre campate costituirebbero la 'navata liturgica', la quarta campata il 'coro', mentre l'ambiente voltato a botte e il catino absidale assolverebbero la funzione di 'santuario'[5]. Non c'è dubbio che questo spazio sia stato pensato in maniera gerarchica fin dalla sua edificazione.

Nella navata liturgica il centro di ogni volta a crociera comprende un 'tetto a padiglione[6]'. Nella volta della prima campata, dove lo spazio è più limitato, motivi di stelle a otto punte e fiori a otto petali decorano ogni vela in maniera semplice. Nella volta della seconda e della ter-

[5] Piva, *Pittura murale*...cit., pp.508-509.

[6] Adotto l'espressione di Autenrieth. Lui spiega questo motivo decorativo in italiano, 'il tetto a padiglione multicolore'. H. P. Autenrieth, *Pittura architettonica e decorativa*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, a cura di L. Castelfranchi Vegas, Milano 1993, pp.362-392, sp. 365.

za campata, la decorazione diventa invece più minuziosa, arricchita da clipei con decorazioni geometriche. Al centro della volta del coro, infine, l'*Agnus Dei* in un clipeo si sostituisce al 'tetto a padiglione'. A questo si affiancano, su uno sfondo blu ed al centro di ogni vela, quattro clipei con angeli, mentre motivi fitomorfi fingono i costoloni della volta a crociera. Così nel procedere dall'ingresso verso l'abside, la decorazione delle volte diventa progressivamente da semplice a sontuosa (fig. 8). Giunto nel 'santuario', il fedele sotto lo sguardo severo del Cristo Pantocratore poteva osservare i momenti finali della vita della Vergine, che gli si dispiegavano innanzi nella decorazione orientale al di sotto della volta.

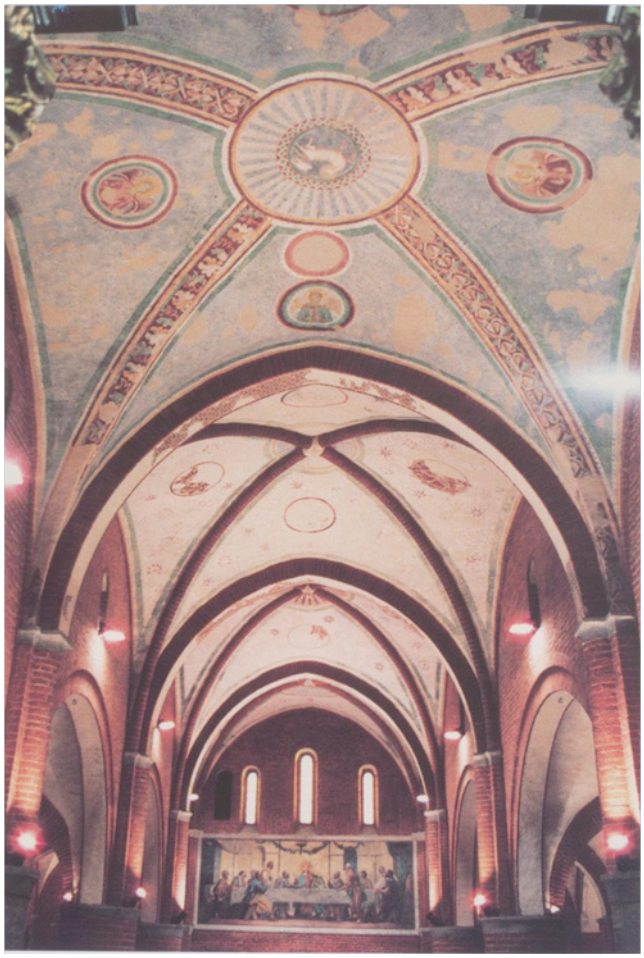

Fig. 8. Crescenzago, Santa Maria Rossa, campate.

Sulla parete meridionale dell'ultima campata i ventiquattro medaglioni della volta a botte sono contornati da motivi fogliacei circolari e decorati dalla figura di un grifone rampante. Sulla parete settentrionale sono raffigurati altrettanti medaglioni, in cui sono inscritte coppie di leoni incorniciati da un motivo a perle.

La varietà della decorazione rende manifesto come il passaggio di ogni arco della navata principale dovesse rappresentare per il fedele un avanzamento verso la sacralità dell'abside. All'apice di tale percorso, accanto alla *Maiestas Domini*, vengono narrati i quattro episodi degli ultimi giorni della Vergine e, al di sotto del Pantocratore, sono celebrate le esequie di un defunto.

I pittori erano perfettamente coscienti della gerarchia dello spazio e realizzarono un percorso ascensionale tale che, a partire dai motivi meno elaborati della prima campata, giungesse al culmine pittorico del catino absidale. In tal senso, desta attenzione il fatto che le storie della morte della Vergine assumano un ruolo talmente decisivo da essere rappresentate nel presbiterio.

Nei grandi cicli di affreschi bizantini, a partire dall'XI secolo la *Koimesis* viene generalmente situata nella controfacciata[7]. Per quanto riguarda l'Occidente la prima attestazione di un ciclo della morte della Vergine si ha in Francia, nel portale della cattedrale di Senlis, dove,

[7] H. Maguire, *Art and eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, pp.59-68.

nel 1170 circa, vennero scolpite la *Glorificazione della Vergine*, la *Dormitio* e la *Resurrezione della Vergine*. A partire da questo esempio l'iconografia delle storie della morte della Vergine ebbe un grande successo nella prima metà del Duecento, essendo ripresa in numerosi portali delle cattedrali[8]. In questi esempi si predilige la combinazione verticale con i giorni terminali della Vergine in basso e la scena della *Glorificazione* in alto. Le scene del *Transitus* sono nella maggior parte dei casi collocate nei portali occidentali. Curiosamente, la maggior parte degli esempi precedenti della *Dormitio* in Italia – soprattutto quelli settentrionali – sono collocati nella parete nord. Si guardino tra gli altri gli affreschi della cripta di Aquileia (seconda metà del XII secolo)[9], di Santa Maria del Conforto a Merano e di San Giorgio in Vado a Rualis (prima metà del XIII secolo)[10]. All'incirca agli anni 1220-1250 si datano anche gli affreschi di Santa Maria Assunta a Muggia Vecchia[11], e infine quelli della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi (1288-1292 circa).

Sia a Santa Maria del Conforto a Merano sia a Santa Maria Assunta a Muggia Vecchia, troviamo raffigurati vari episodi degli ultimi giorni della Vergine, normalmente collocati nella parete nord della chiesa e non nel presbiterio. Nel caso della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi, poiché i francescani sostenevano l'assunzione della Vergine alla gloria celeste con l'anima e con il corpo[12], è ragionevole ritrovare gli episodi riguardanti la sua *Morte*, *Assunzione* e *Glorificazione* al centro dell'abside. Diversamente dal caso di San Francesco, la chiesa di Santa Maria Rossa era agostiniana, dunque, apparentemente non dovette esserci una motivazione liturgica particolare che potesse giustificare la presenza dell'*Assunzione della Vergine* nel presbiterio. Su queste basi ritengo che l'ubicazione del ciclo della *Dormitio* in Santa Maria Rossa presenti dei caratteri peculiari e innovativi.

Il fatto che il ciclo sia rappresentato nel luogo gerarchicamente più rilevante, distinguendosi nella collocazione, dai precedenti esempi in Italia, lo rende un caso estremamente interessante, assumendo un ruolo, all'interno dell'economia dell'intera decorazione, che fino ad allora non gli era mai stato riservato, ad eccezione del caso assisiate.

Gli studi precedenti hanno individuato come plausibile datazione del ciclo pittorico l'intervallo di tempo compreso tra il 1270 ed i primi decenni del Trecento, indicando come

[8] A Laon, Parigi, Losanna, Chartres, ecc. La ricerca di Verdier riporta la genesi e dello svolgimento dell'iconografia dell'*Incoronazione*. In questo contesto, gli *ultimi giorni della Vergine* vengono spesso combinati con l'*Incoronazione*. P. Verdier, *Le Couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal 1980.

[9] E. Belluno, *Aquileia: gli affreschi nella cripta della basilica*, Udine 1976.

[10] N. Rasmo, *La chiesa di S. Maria del Conforto a Maia Bassa: note preliminari sui restauri in corso*, "Cultura atesina", XIX, 1965, pp. 27-36, sp. 31-33; C. Vescul, *La chiesa di San Giorgio in Vado a Rualis. Le pitture murali (secoli XIII-XV)*, Udine 2010.

[11] M. L. Cammarata, *Gli affreschi di S. Maria di Muggia Vecchia*, "Memorie storiche forogiuliesi", LV, 1975, pp.29-43, sp. 32.

[12] L. Bellosi, *Cimabue*, apparati a cura di G. Ragionieri, Milano 1998, pp.162-167, 207-213.

esecutori degli affreschi dei pittori lombardi[13]. Io, invece, cercherò di dimostrare come sia possibile restringere la datazione agli anni '90 del Duecento, passando poi a definire meglio il profilo di questi artisti.

Come ho indicato precedentemente, la decorazione affrescata della chiesa segue un programma coerente: i motivi decorativi si arricchiscono e complicano man a mano che dalle prime campate della navata centrale si prosegue fino alla quarta, e da questa alla zona del 'santuario' con il catino absidale introdotto dalla volta a botte. Si noti, poi, come i margini che delimitano i riquadri nel catino absidale, nella volta a botte e nella quarta campata siano costituiti da fasce decorative di rosso, giallo e verde. Un altro elemento di coerenza è la somiglianza della struttura del letto di morte sia nel caso della *Dormitio* sia nella scena di esequie dipinta alla base del catino absidale. Tutti elementi che sembrano indicare che l'intero ciclo sia stato eseguito nello stesso periodo e dallo stesso gruppo di pittori[14].

Proprio l'adozione di questo tipo di decorazione rappresenta un forte indizio che permette di restringere la datazione del ciclo agli anni '90 del Duecento. Data la presenza dei motivi del 'tetto a padiglione' e delle sottili stelle rosse anche sulle campate delle chiese di San Francesco a Lodi e di San Bassiano a Lodi Vecchio, alcuni studiosi hanno ipotizzato che i pittori di Crescenzago abbiano avuto legami stretti con quelli attivi nelle due chiese sopra citate[15]. Tuttavia appare più opportuno rivolgere l'attenzione a quello che dovette rappresentare il modello comune per gli artisti attivi a Crescenzago e a Lodi: la Rotonda di Brescia. Quando Ottone Visconti divenne signore di Milano (nel 1277), promosse l'abbellimento di edifici importanti per dimostrare il suo prestigio. Nello stesso tempo il vescovo di Brescia Berardo Maggi (1275-1308) dovette promuovere il completamento dell'impresa della Rotonda[16], la cui decorazione dipinta risalirebbe dunque con tutta probabilità al 1280 circa. Si noti come nelle vele settentrionali e meridionali della Rotonda si trovino gli stessi motivi decorativi presenti nelle campate di Santa Maria Rossa, ovvero i dischi con intrecci geometrici e le tracce di intrecci floreali (fig. 9). Tale marcato interesse per la decorazione dimostrato dai pittori di Santa Maria Rossa è rivelatore anche dei caratteri propri del loro linguaggio. Secondo Fran-

[13] V. Cavallaro, *Un ciclo pittorico duecentesco a S. Maria Rossa di Crescenzago*, "Arte cristiana", XC, 2002, 801, pp.239-250; Mulazzani, *La più antica decorazione*...cit., pp.115-123; M. G. Malfatti, *Due lampade vitree in un"épitaphe' ad affresco del primo `300 recentemente recuperato in Santa Maria Rossa di Crescenzago a Milano*, in *Il vetro nel medioevo tra Bisanzio, l'Islam e l'Europa (VI-XIII secolo) : aggiornamenti scavi e ricerche sul vetro*, atti delle XII giornate nazionali di studio di Venezia (2007), a cura di A. Larese, F. Seguso, Venezia 2012, pp.89-92. Solo Mulazzani pensa che i pittori siano di ambito romano.

[14] Solo una porzione del ciclo è stata chiaramente ridipinta successivamente all'esecuzione originaria: la parte del corpo di Dio compresa tra le ginocchia ed il limite inferiore della mandorla.

[15] Cavallaro, *Un ciclo*...cit., pp. 242-243; Malfatti, *Due lampade vitree*...cit., pp.89-92.

[16] M. Rossi, *La Rotonda di Brescia*, Milano 2004, pp.41-45. Rossi ha già indicato il puntuale riferimento tra la Rotonda e Santa Maria Rossa perché è riconoscibile l'analogia di motivi a dischi con intrecci geometrici e floreali insieme a sottili stelle rosse.

Fig. 9. Pittori lombardi, tardo XIII secolo, particolare della volta presbiteriale, Brescia, Rotonda.

cesca Pasut, i motivi decorativi presenti negli affreschi di Crescenzago si possono classificare in 18 tipologie[17]. Diverse si trovano estesamente dall'Italia settentrionale all'Italia centrale, mentre altre sono tipiche della Lombardia: 1. la serie di triangoli nella cornice inferiore della scena delle esequie[18]; 2. la fascia decorativa tra seconda e terza campata[19]; 3. i medaglioni comprendenti motivi geometrici[20]; 4. il 'tetto a padiglione'[21]; 5, 6. le due bande decorative che fungono da costoloni della quarta campata[22]; 7. la fascia che separa la quarta campata e la navata sinistra[23]; 8. la fascia di intradosso dell'arco che divide la volta a botte e il catino absidale[24]; 9. la striscia decorativa che divide a metà la volta a botte[25]; 10. la fascia di intradosso tra la volta a botte e la quarta campata[26]. Si noti come nei suoi studi la Pasut attesti la presenza dei motivi 2, 5, 6, 7, 8 e 9 solo in Santa Ma-

[17] F. Pasut, *Ornamental painting in Italy (1250-1310): an illustrated index*, in *A critical and historical corpus of florentine painting*, a cura di M. Boskovits, Firenze 2003. Anche Scirea sottolinea la diversità dei motivi decorativi nella Chiesa di Santa Maria Rossa e suggerisce il rapporto tra i motivi decorativi e gli spazi funzionali della chiesa. F. Scirea, *Pittura ornamentale del medioevo lombardo: atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano 2012, p.114-115.

[18] Presento i termini in inglese che la Pasut (*Ornamental*...cit., p.25) ha descritto: Running triangles with profiled sides, set in a border.

[19] Ivi, p.71. The perspective lozenges are formed by two zigzag interlaced by rings at the point of intersection and linked by a horizontal bar overlaid with squares at the centre of each lozenge.

[20] Ivi, pp. 87-88. Medallions of complex form, consisting of interlaced six-pointed stars and other geometric motifs.

[21] Ivi, p.87. Sky canopy motif.

[22] Ivi, p. 106, 116. Row of trilobate leaves, paired and interwoven, set in a border; Running row of heart-shaped volutes with a floral motif at the centre, flanked by two long splayed leaves.

[23] Ivi, p.117. Running row of heart-shaped fields formed by splayed leaves with palmettes at the centre.

[24] Ivi, p.164. Variation of the paired heart-shaped volutes, interlaced by foliated motif, interpreted in a more naturalistic way.

[25] Ibid.. Border divided by zigzag into triangular compartments containing interlaced tendril with floriated terminals.

[26] Ivi, p.166. Honeycomb pattern of hexagonal lozenges containing stylized motifs, more naturalistic decoration.

ria Rossa. Tutti elementi che dimostrano, quindi, il radicamento dei frescanti di Santa Maria Rossa nella tradizione pittorica lombarda, ma anche la loro capacità di creare nuovi motivi decorativi. L'analisi di questi stessi motivi decorativi permette, inoltre, di individuare un'altra componente dello stile di questi pittori: il fascino per l'arte bizantina. Si noti, infatti, come i raffinati medaglioni contenenti animali che decorano la volta a botte sembrino ispirati ai motivi tipici dei tessuti bizantini, peraltro ripresi in forme simili anche negli affreschi dell'abside centrale di Santo Stefano a Verona[27].

Considerando i dati stilistici degli affreschi e presumendo una data successiva alla decorazione pittorica della Rotonda di Brescia, databile verso il 1280, procederò dunque ad analizzare il ciclo di Santa Maria Rossa nel contesto dell'arte lombarda della fine del Duecento.

Fig.10. Pittori lombardi degli anni '90 del Duecento, *Dio Padre* nell'abside, Crescenzago, Santa Maria Rossa.

Come indicato puntualmente da Boskovits, in Lombardia "nell'ultimo decennio del XIII secolo si continua a dipingere figure ferme e massicce, avvolte in panneggi luminosi ma di materia durissima, le cui forme pur attentamente scavate e tondeggiate non riescono ad assumere la consistenza di volumi tridimensionali[28]". Gli affreschi di Crescenzago sembrano rispecchiare propriamente questo aspetto della pittura di fine Duecento.

La linea è dura e netta, tanto nella definizione dei contorni delle forme quanto nella resa di un panneggio spigoloso. Gli scolli delle vesti degli angeli così come il bordo del mantello di Dio riflettono chiaramente questa tensione lineare (fig. 10). La linea si fa più fluida solo in particolari come le capigliature e le ali degli angeli. Le peculiarità di questo linguaggio risiedono soprattutto nella resa delle lumeggiature ed in quella espressiva. Le emozioni non vengono rappresentate in maniera esplicita, si preferisce invece l'adozione di un registro espressivo più contenuto, ma non per questo meno comunicativo. I gesti decisi, gli occhi spa-

[27] Cavallaro indica l'influenza derivata dalla decorazione dei tessuti oridentale. Cavallaro, *Un cicro...*, pp. 248-249, nota 22. Anche la decorazione della chiesa di Santo Stefano a Verona risente degli influssi dei tessuti bizantini. G. Lorenzoni, *La pittura medievale nel Veneto*, in *La pittura in Italia: l'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, pp. 105-112, sp. 108-109.

[28] M. Boskovits, *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e primo Trecento*, in *Il millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di C. Bertelli, Milano 1989, pp. 26-69, sp.45.

lancati e l'aspetto risoluto delle labbra chiuse in tensione trasmettono efficacemente la carica emotiva dei personaggi. Anche la resa delle lumeggiature, caratterizzata da un tratto rapido, contribuisce a definire le fisionomie delle figure. Le lumeggiature bianche si combinano con le ombreggiature verdi bluastre degli incarnati nel modellare in maniera netta i volti, spesso con particolare insistenza come nei segni circolari che sintetizzano le rotondità degli zigomi del sant'Andrea nella scena della *Dormitio* (fig. 11). L'unica eccezione è rappresentata dalla fisionomia del San Michele dipinta sulla vela orientale della quarta campata (fig. 12). Una linea più raffinata definisce il rilievo del naso e delle arcate sopraccigliari, la stessa resa della capigliatura e delle ali è più naturalistica. In questa figura si percepisce, dunque, un'influenza oltremontana, molto probabilmente francese.

Fig. 11. Pittori lombardi degli anni '90 del Duecento, *Sant'Andrea* nella *Dormitio*, Crescenzago, Santa Maria Rossa.

È soprattutto nell'uso delle lumeggiature bianche e nella scelta espressiva che si riconosce l'influenza bizantina. "L'aristocratica raffinatezza e il doloroso patetismo[29]" sono, infatti, i caratteri tipici dell'arte paleologa.

È possibile che la componente bizantina degli affreschi di Crescenzago sia stata influenzata dalla conoscenza di un modello allora facilmente accessibile: il *Crocifisso* di manifattura veneziana che, come è noto, giunse in Sant'Eustorgio nel 1288. Questo dato ci fornisce dunque un ulteriore argomento per datare gli affreschi di Santa Maria Rossa agli anni '90 del Duecento.

Partendo da questo riferimento cronologico, prenderò in esame le iconografie del ciclo della *Dormitio*. Se nella scultura francese e nei capolavori di Cimabue e di Duccio[30], gli episodi che raffiguravano la morte e glorificazione della Vergine venivano scelti e messi in evidenza, in altre opere in Italia, a cominciare dal trittico del Maestro di Cesi (fine XIII secolo), si aggiungono agli episodi ca-

[29] Boskovits, *Pittura*...cit., p.45.

[30] Nel 1287 Duccio realizzò i disegni per la vetrata del Duomo di Siena, rappresentando il *Seppellimento della Vergine con l'apparizione di Cristo,* l'*Assunzione* e l'*Incoronazione*.

nonici quelli aneddotici[31]. Nel ciclo di Crescenzago, l'*Annuncio della morte* e il *Corteo funebre* sono soggetti meno comuni rispetto alla *Dormitio* e all'*Assunzione*, per cui il pittore dimostra di aver assimilato la tendenza alla ciclizzazione degli episodi di *Transitus* che si afferma fra Due e Trecento.

La scena dell'*Annuncio della morte* presenta l'angelo annunciante, in piedi, intento a consegnare la palma alla Vergine, la quale, stante, la riceve. Una colonna divide i due personaggi. Negli anni novanta del Duecento, questo soggetto era ancora raro[32], l'unico precedente in

Fig. 12. Pittori lombardi degli anni '90 del Duecento, *San Michele* nella quarta campata, Crescenzago, Santa Maria Rossa

[31] Il trittico di Maestro di Cesi è composto da nove scene riguardante la *Dormitio*. L'opera, proveniente da Spoleto, è attualmente esposta al museo Marmottan Monet a Parigi. E. Ravaud, A. De Marchi, in *Giotto e compagni*, catalogo della mostra a cura di D. Thiébaut, Parigi 2013, pp.94-99, cat.4.

[32] L. Pagnotta, *Origini e sviluppo di una rara iconografia sacra: la 'Seconda Annunciazione della Vergine' ovvero l'Annuncio della morte*', "Arte cristiana", CI, 2013, 876, pp.193-216.

Italia era l'affresco del Tempio della Fortuna Virile a Roma, mentre contemporaneo doveva essere il trittico del Maestro di Cesi. L'iconografia iniziò a diffondersi soprattutto dopo la *Maestà* di Duccio, dove però, come nell'opera del Maestro di Cesi, l'angelo viene raffigurato inginocchiato, in atto di devozione alla Vergine. È necessario pertanto cercare i confronti con opere non italiane. Nel Salterio di York, conservato nella Glasgow University Library (1160-1170 circa), e nel portale di Saint-Pierre-le-Puellier a Bourges (fine XII secolo), si trovano la Vergine e un angelo, entrambi in piedi[33]. Nel primo la Vergine e l'angelo, separati da una colonna, sono rappresentati entro una struttura architettonica. Tuttavia non sembra che questa miniatura abbia avuto una grande influenza sullo sviluppo di questa iconografia, almeno per ciò che riguarda le opere che oggi si sono conservate. Nonostante questi ultimi due esempi siano lontani cronologicamente dagli affreschi di Santa Maria Rossa, il confronto permette di avanzare l'ipotesi che i pittori di Crescenzago si siano ispirati allo schema iconografico dell'*Annuncio della morte* che ebbe origine in Francia.

Nella *Dormitio*, la Vergine giace sul cataletto con la testa a sinistra rispetto al punto di vista dello spettatore. Accanto alla testa della Vergine si intravede una capigliatura con dei ricci bianchi, presumibilmente quella di san Pietro, accanto a lui sant'Andrea e altri tre apostoli. Ai piedi del letto, a destra, si intravedono le gambe di un altro apostolo, mentre davanti al letto vi è uno sgabello. Nello schema tradizionale della *Koimesis*, san Pietro agita un turibolo accanto alla testa di Maria, san Giovanni si accascia affranto sul corpo della Vergine e san Paolo viene raffigurato all'estremità destra del letto. Al centro Gesù abbraccia l'*animula* della Vergine oppure alza le braccia per consegnarla agli angeli. Sfortunatamente una lacuna centrale non ci permette di ricostruire la parte apicale della scena, ma basandoci sulla disposizione degli apostoli e sulla presenza dello sgabello, possiamo affermare che la *Dormitio* di Crescenzago si attiene all'iconografia della *Koimesis*. Ad Assisi, Cimabue affrescò la *Dormitio* accompagnata dalle forze celesti e dopo di lui il Maestro di Cesi accettò lo schema iconografico del suo maestro. A Crescenzago, così come nella cripta di Aquileia e negli affreschi di Muggia Vecchia, il modello iconografico è invece quello della *Koimesis*.

Negli esempi più antichi del *Corteo funebre*, come ad esempio la lapide di Wirksworth in Inghilterra (800 circa)[34], troviamo la figura di Jefonia. Come si evince dai testi antichi e dalla *Legenda Aurea*[35], Jefonia era un ebreo che durante il corteo funebre tentò di rovesciare il catafalco della Vergine, ma miracolosamente le sue mani si paralizzarono e rimasero attaccate al catafalco. In Italia, le opere precedenti in cui viene rappresentato il corteo funebre sono il trittico del Maestro di Cesi e l'affresco di Muggia Vecchia, in cui però non è dipinto Jefonia.

---

[33] H. Boursier, *Histoire et iconographie du tympan roman de Saint-Pierre-Le-Puellier*, "Histoire de l'art", 29-32, 1995, pp.35-41; T.S.R. Boase, *The York psalter in the library of the Hunterian museum, Glasgow*, London 1962, pp. 5-14. Sembra che questo salterio sia stato dedicato a una certa famiglia.

[34] B. Kurth, *The iconography of the Wirksworth slab*, "The Burlington Magazine", LXXXVI, 1945, pp. 114-121.

[35] R. Guerrini, *Immagini dell'Assunta: il Transito della beata Vergine da Duccio a Beccafumi*, in *Alma Sena: percorsi iconografici nell'arte e nella cultura senese; Assunta, buon governo, credo, virtù e fortuna, biografia dipinta*, a cura di M. Caciorgna, R. Guerrini, Firenze 2007, pp.11-65, sp.17-40.

Nel Salterio di York e nel portale di Bourges si trova già la figura di Jefonia con le mani attaccate al catafalco, ma prima della fine del Duecento il *Corteo funebre* con Jefonia non era così comune. Negli esempi scolpiti francesi la *dormitio* o la *mise au tombeau* è spesso accoppiata alla scena della resurrezione della Vergine, come se fosse un paragone di due momenti significativi: uno legato alla morte e l'altro alla resurrezione, che venivano quindi evidenziati ed esaltati. Non c'era quindi spazio per inserire episodi collaterali come il *Corteo funebre*.

Nell'arte bizantina, per enfatizzare l'assunzione dell'anima e non del corpo della Vergine, le scene seguenti la *Koimesis* non venivano raffigurate, pertanto Jefonia veniva rappresentato nel momento precedente ovvero quello della morte della Vergine. Alla fine del Duecento, Michele Astrapas dipinse tutta una serie di episodi del *Transitus,* nella Chiesa della Peribleptos a Ocrida, in Macedonia, tra cui la scena del *Corteo funebre*, che fino ad allora non erano stati rappresentati nell'arte bizantina. Tuttavia generalmente nell'arte bizantina le mani di Jefonia vengono tagliate dalla spada di un angelo che accorre in aiuto della Vergine, mentre nell'arte occidentale l'ebreo perde le forze e le sue mani rimangono paralizzate e attaccate al catafalco.

Dagli esempi riportati possiamo dedurre che l'iconografia del *Corteo funebre* di Santa Maria Rossa segue quella d'Oltralpe. Resta il fatto che questo soggetto si diffonde in questo periodo e che pertanto l'affresco di Crescenzago è uno dei più antichi esempi della raffigurazione del *Corteo funebre* nell'arte monumentale italiana.

Sotto l'ultima scena, si conserva un'iscrizione: [...] ETHER [...] ES [...] [...co]RPORE S [...][36]. Da questa iscrizione e dalla scena raffigurata si deduce che si tratti dell'*Assumpta corpore,* ovvero dell'assunzione del corpo della Vergine. La Vergine orante è posta in una mandorla, sollevata in cielo dagli angeli. Nonostante i precedenti illustri di Cimabue e di Duccio, i pittori di Crescenzago decidono di non rifarsi all'iconografia italiana, che prevedeva la figura della Vergine assisa nella mandorla. Cerchiamo quindi di capire la fonte dell'iconografia di Crescenzago: l'*Assunzione* con la Vergine orante si trova in un avorio di Tuotilo del 900 circa[37]. Originariamente la Vergine orante veniva raffigurata nelle scene con l'*Ascensione di Cristo*, in cui Maria veniva posta in preghiera sotto Gesù che ascendeva in cielo. Molto probabilmente deriva da questa iconografia la rappresentazione della Vergine orante anche nella scena della propria assunzione. Questo schema iconografico si diffonde specie in ambito veneziano. Nell'arte ottoniana, verso l'anno mille, l'assunzione della Vergine presenta un'iconografia peculiare: la Vergine ascende al cielo entro un clipeo nel quale è raffigurata orante. Invece in Francia, ad esempio nel portale di Bourges, la Vergine sta in piedi dentro una mandorla[38]. È probabile che l'utilizzo della figura della Vergine orante nell'*Assumpta corpore* sia nata da una commistione di vari modelli.

Dopo aver passato in rassegna le iconografie possiamo dedurre che i pittori di Crescenzago decisero di adottare la suddivisione del ciclo della *Dormitio.* Nel fare ciò non si servirono delle

[36] Lettura di Matteo Mazzalupi, che ringrazio.

[37] E.T. De Wald, *Notes on the Tuotilo ivories in St.Gall*, "The Art Bulletin", XV, 1933, 3, pp. 202-209.

[38] H. Vanos, *Studies in early Tuscan painting*, London, 1992, sp. 132; E. Staedel, *Ikonographie der Himmelfahrt Mariens*, Strassburg 1937, pp. 18-22.

nuove iconografie dell'arte italiana, ma ereditarono le iconografie precedenti, che avevano avuto larga diffusione in Francia e nell'Impero Bizantino. Questa scelta apparentemente bizzarra può mettersi in relazione con la posizione geografica di Crescenzago che, come avevo già accennato, si trovava sulla via che congiungeva Milano a Venezia.

L'enigma più affascinante dell'intero ciclo pittorico è l'identificazione del defunto raffigurato nella scena di esequie. Le ipotesi d'identificazione che vengono proposte da Mulazzani e Malfatti sono poco convincenti perché entrambe le personalità da loro individuate mancano di una relazione diretta con Santa Maria Rossa[39]. Come si è detto, collocare nel presbiterio l'immagine funeraria di una persona rappresentava una scelta ardita e sperimentale[40]. È probabile dunque che questo defunto sia stato una persona venerata dai canonici di Santa Maria Rossa. Sono del parere che costui si possa identificare con Albino De Grassi[41], canonico presso Santa Maria Rossa, successivamente eletto anche cardinale[42] e quindi proclamato beato da papa Lucio III (1181-1185) per la santità della sua vita. Una lapide posta all'inizio della navata laterale destra dichiara che il beato Albino visse in quella chiesa dal 1130 al 1143. Tuttavia, considerando che il più antico documento conosciuto dopo la fondazione della chiesa è una donazione testamentaria risalente al novembre del 1143, il profilo del beato rimane piuttosto vago.

I caratteri della chiesa di Crescenzago sono quelli tipici delle architetture cistercensi della fine del XII secolo, elemento che ci induce a ricondurre la ricostruzione della chiesa a questo stesso periodo, coincidente peraltro con il papato di Lucio III. È probabile che la sepoltura del beato sia stata spostata nel presbiterio proprio in occasione di questo ingrandimento della chiesa. D'altro canto si deve constatare che durante l'ultimo decennio del Duecento tra i canonici di Crescenzago non si distinse alcuna personalità degna di essere sepolta sotto alla raffigurazione di Dio Padre e del ciclo della *Dormitio*, di buon auspicio per il viaggio verso il Regno di Dio. Quando i pittori lombardi realizzarono gli affreschi, erano passati ormai quasi centocinquanta anni dall'epoca in cui era vissuto il beato Albino; tuttavia non c'è da stupirsi che i canonici di Crescenzago abbiano scelto di magnificare la loro chiesa con un ciclo

[39] Mulazzani, *La più antica*...cit. (nota 14), pp. 115-123; Malfatti, *Due lampade*... cit. (nota 14), p. 90. Mulazzani riporta la somiglianza decorativa tra la chiesa di Santa Maria Rossa e quella di San Francesco in Pozzuolo Martesana. Siccome la chiesa di Pozzuolo Martesana fu costruita per volere del cardinale Pietro Peregrosso, Mulazzani ipotizza che la commissione di Peregrosso influì anche nell'abbellimento della chiesa di Santa Maria Rossa. Tuttavia non ha dimostrato un legame tra il cardinale e la chiesa di Crescenzago. Citando la finta scena di esequie di Antonio Fissiraga (morto circa 1327) nella chiesa di San Francesco in Lodi, e poi indicando che la Croce dipinta all'estremità destra del velario nella Santa Maria Rossa potrebbe essere la testimonianza della riconoscenza dei Templari, Malfatti indica che il defunto potrebbe essere il beato Rinaldo da Concorezzo, amico dei Fissiraga e dei Templari. Tuttavia il beato Concorezzo morì nel 1321, troppo tardi per lo stile degli affreschi di Crescenzago. Inoltre il Concorezzo non è in alcun modo collegato con la chiesa di Santa Maria Rossa.

[40] Normalmente l'onore di essere raffigurati in scene funebri sotto all'altare oppure dietro di esso era concesso solo ai santi.

[41] Ringrazio Andrea De Marchi per il suggerimento.

[42] *Santa Maria Rossa in Crescenzago*, a cura di. F. Amati, Milano 2011, pp. 8-9. Non solo Albino De Grassi ma anche un altro canonico di Crescenzago, Tommaso (1181-1185), divenne cardinale e beato. Tuttavia rispetto a Tommaso, Albino è privilegiato perché fu lodato e ricordato da Lucio III.

affrescato che avesse in lui una figura centrale. L'insistenza sull'effetto di *trompe-l'oeil* rende monumentale e celebra eternamente la scena delle sue esequie, che si viene a trovare così in una posizione di rilievo. La struttura gerarchizzata dell'edificio, la singolarità della collocazione del ciclo della *Dormitio* nell'abside centrale, la raffigurazione nel catino absidale del Dio giudice tra due intercessori, tutto contribuisce ad inserire la possibile celebrazione del beato Albino de Grassi all'interno di un contesto escatologico altamente significativo.