



## Alcune considerazioni sul *Crocifisso* romanico in bronzo del Museo Civico d'Arte Antica

Gabriele Rogina

Gli oggetti in bronzo di epoca medievale rappresentano un territorio poco frequentato dagli studi e per i quali si dispone di pochi contributi specialistici. Tra questi, sono di fondamentale importanza le trattazioni sistematiche di ambito tedesco pubblicate nella collana di studi *Bronzegeräte des Mittelalters*, che li ha riuniti e analizzati per tipologia<sup>1</sup>. Se da un lato questi ricchi *corpora* costituiscono un punto di riferimento insostituibile per gli studi, dall'altro, anziché diventare punto di partenza per successive ricerche, ne hanno di fatto paradossalmente arrestato l'interesse. Questo ha riguardato anche lo studio dei *Crocifissi*, che a seguito della sistematizzazione di Peter Bloch del 1992<sup>2</sup> non ha conosciuto ulteriori sviluppi, tranne alcune significative eccezioni<sup>3</sup>. Non fa eccezione il *Crocifisso* romanico del Museo Civico d'Arte Antica di Torino (inv. 881/b, fig. 1-3), che nel *corpus* di Bloch ha conosciuto la sua prima e unica presentazione.

Esposto sino al riallestimento del 2016 nella sala vetri e avori del secondo piano di Palazzo Madama, il *Crocifisso* fu acquistato dal Museo Civico nel 1874 come opera tedesca del XIII secolo e pagato 60 lire<sup>4</sup>. Dell'acquisto non sono note altre informazioni e risultano pertanto ignoti sia il venditore sia le circostanze della vendita, rendendo impossibile risalire alla provenienza dell'opera. La croce è di piccole dimensioni (supporto: 31,5 x 16 x 4 cm; *Crocifisso*: 14,3 x 14,2 x 3,7), costituita da due elementi in ottone che differiscono per epoca e cultura. Realizzato per fusione a cera persa e successivamente rifinito a cesello, il *Crocifisso* è riconducibile all'età romanica, mentre la croce di supporto a terminazioni gigliate appare più recente, realizzata probabilmente qualche secolo dopo per sostenere appositamente questa figura, come lasciano supporre le dimensioni corrispondenti a quelle del *Crocifisso*.

La croce di supporto è sottile e dalla superficie liscia, priva di incisioni ornamentali; sul braccio superiore è apposto un cartiglio con l'iscrizione "(I)NR(I)", spezzato alle estremità. Le terminazioni dei bracci laterali appaiono a punta di lancia dalle sporgenze arrotondate, sulla quale si innesta un motivo probabilmente a forma di giglio, oggi fortemente danneggiato.

Il *Crocifisso*, lievemente proteso in avanti e verso sinistra come se risentisse del proprio peso, è di buona fattura e si presenta in un discreto stato di conservazione, a eccezione della corona, danneggiata e di difficile lettura, di una frattura sul torso, probabile conseguenza del medesimo trauma che ha danneggiato anche la croce, e della consunzione che ha interessato il risvolto sporgente al centro del perizoma. Questo è trattenuto sui fianchi per mezzo di un *cingulum* decorato con quattro linee orizzontali, che copre sino alle ginocchia le cosce che appaiono troppo corte rispetto alle proporzioni generali del corpo. Il panno è animato da tre pieghe "a busta" dal profilo puntinato, una in corrispondenza della gamba destra e due sui fianchi, i cui lembi che fuoriescono dal *cingulum* danno origine a risvolti di forma particolare, ed è decorato da un orlo a reticolo e da una banda in corrispondenza della coscia sinistra. Tra le pieghe a busta il perizoma presenta delle pieghe a V. Sul capo, Cristo porta una corona che come si è detto appare oggi di difficile lettura, simile a un anello di corda, se non a una corona di spine<sup>5</sup> o a una corona regale rovinata. Come è il caso di altre opere di questa tipologia, il *Crocifisso* di Torino non ha ricevuto molta attenzione dagli studi e il contributo più importante rimane la scheda del catalogo sistematico dei *Crocifissi* in bronzo di epoca romanica di Peter Bloch del 1992<sup>6</sup>. Il *corpus* di Bloch tratta oltre seicento *Crocifissi* organizzati in tipi, serie e varianti a seconda della struttura del

1. *Crocifisso*, ottone fuso e cesellato. Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, inv. 881/b

perizoma, elemento che sembra permettere di creare dei gruppi ben localizzabili nello spazio e nel tempo. Bloch individua due schemi di base nella struttura del perizoma: a chiusura orizzontale e a chiusura diagonale. All'interno di questi due prototipi si possono riconoscere sei tipologie: del primo, i tipi con piega centrale (tipo I), con pieghe a busta sulle cosce (tipo III) e con un risvolto al centro (tipo V); del secondo, i tipi con chiusura diagonale verso sinistra (tipo VI), verso destra (tipo VII), con chiusura diagonale e risvolto centrale (tipo VIII). Il primo schema contiene inoltre due tipi che adottano forme di transizione: il tipo II, con soluzioni che dal tipo con piega centrale (tipo I) si avvicinano a quello con perizoma a pieghe a busta sulle cosce (tipo III), e il IV, con perizoma che si accosta a quello con risvolto centrale (tipo V). Questi macrogruppi si suddividono a loro volta in serie, indicate attraverso una lettera dell'alfabeto e individuate in base alle varianti che si possono riconoscere, come i nodi, la modalità in cui viene chiuso o decorato il perizoma<sup>7</sup>.

Il *Crocifisso* di Torino è inserito all'interno del tipo II, nella serie A, denominata serie di Andechs<sup>8</sup>, che comprende *Crocifissi* di area alamanosveva inizialmente riuniti da Erich Meyer che ne ha coniato il nome a partire dalla cosiddetta *Croce della vittoria* di Carlo Magno conservata ad Andechs (Wallfahrtskirchenstiftung; II A 5). Si tratta di una variante della tipologia standard (serie I A-C), caratterizzata da una chiusura orizzontale e da una piega con nodo centrale, che si discosta da quest'ultima per lo spostamento sulla coscia sinistra della piega con nodo centrale e per la presenza sulla coscia destra di una banda ornamentale e di pieghe a V tra la banda e la piega. Altre caratteristiche sono inoltre due grandi risvolti in corrispondenza delle anche, generalmente decorati da quattro incisioni<sup>9</sup>. All'interno di questa serie, come già rilevato da Bloch, il *Crocifisso* di Torino costituisce un caso particolare, in quanto presenta la struttura del perizoma della serie di Andechs in ordine inverso: la piega a busta anziché essere situata sulla coscia sinistra ricade sulla coscia destra, mentre su quella destra si dispone la banda ornamentale<sup>10</sup>. A causa di questa particolarità, nonostante la struttura del perizoma sia comune a quella degli altri *Crocifissi* della serie di Andechs, Bloch inserisce con qualche dubbio il *Crocifisso* torinese all'interno della produzione sveva, collocandone l'esecuzione intorno alla metà del XII secolo<sup>11</sup>.





Tra i *Crocifissi* riuniti nella serie di Andechs, i più prossimi sono quelli conservati a Disentis (Klostermuseum; II A 1; fig. 4)<sup>12</sup> e a Münster (Westfälische Landesmuseum, inv. BM 351; II A 4; fig. 5)<sup>13</sup>, per il trattamento elegantemente longilineo del corpo, i tratti del volto, i capelli con scriminatura centrale, le due ciocche che attraversano diagonalmente le spalle e il panno del perizoma movimentato dalle pieghe. Nel *Crocifisso* di Stoccarda (Württembergische Landesmuseum, inv. E 503; II A 7)<sup>14</sup> proveniente da una *Deposizione* – come si ricava dalla mano di Giuseppe d'Arimatea che ancora si vede sul fianco sinistro – è inoltre possibile riconoscere un trattamento simile nella decorazione del perizoma, con bande verticali puntinate che accompagnano le pieghe. Accanto a questi

elementi comuni, si notano tuttavia aspetti che allontanano il *Crocifisso* di Torino da quelli riuniti in questa serie. Oltre alla disposizione invertita delle pieghe del panneggio, anomala è la curvatura che assume il corpo di Cristo, che sembra inclinarsi e pendere in avanti e verso sinistra, con il conseguente ripiegarsi del braccio destro, un aspetto innovativo che non si riscontra in nessun altro *Crocifisso* romanico. Anche il panneggio del perizoma assume caratteri diversi in aggiunta alla già citata inversione: il perizoma, troppo corto per le cosce che dovrebbe ricoprire, assume nei risvolti sulle anche pieghe caratteristiche, che si discostano da quelle a quattro linee della serie di Andechs. Queste pieghe sono visibili solo a un esame diretto dell'opera, poiché viste frontalmente appaiono del tutto simili ai risvolti a quattro plissettature della citata serie. Le osservazioni in merito alle pieghe dei risvolti laterali, che costituiscono la terminazione di pieghe a busta disposte lungo i fianchi, fanno emergere un limite all'utilizzo del solo repertorio di Bloch come strumento di ricerca. La riproduzione e il raggruppamento per tipologie è prevalentemente fatto a partire da una visione frontale del *Crocifisso*, che talvolta può pregiudicarne la corretta lettura.





4. *Croce processionale da Cazis* (cantone di Graubünden), ottone fuso e cesellato. Disentis, Klostermuseum

5. *Crocifisso*, ottone fuso e cesellato. Münster, Westfälische Museum, inv. MB 351

6. *Crocifisso*, già Würzburg, mercato antiquario

7. *Crocifisso*, bronzo fuso e cesellato. Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, inv. MA 213



La conformazione delle pieghe dei risvolti laterali del *Crocifisso* di Torino appaiono accostabili a quelle del risvolto centrale di alcuni *Crocifissi* della serie sveva (V E), che riunisce quelli caratterizzati dalla chiusura orizzontale del perizoma, pieghe a busta sulle cosce e un risvolto al centro<sup>15</sup>, come ad esempio i *Crocifissi* già a Würzburg (merca-

to antiquario; V E 1; fig. 6)<sup>16</sup> e di Ravensburg (Städtisches Museum; V E 9)<sup>17</sup>. Con i *Crocifissi* della serie sveva, l'esemplare torinese condivide la tipologia del busto, con la caratteristica conformazione a goccia del ventre e le incisioni profonde per le costole – che però nel *Crocifisso* di Palazzo Madama mostrano un singolare andamento discendente, che si

discosta dal generale andamento ascendente o rettilineo degli altri esemplari romanici. Per la conformazione del volto, dalla forma stretta e allungata, con lineamenti duri e affilati e guance scavate che fanno emergere gli zigomi sottolineati dai grandi occhi chiusi, il *Crocifisso* è accostabile ad altri esemplari attribuiti da Bloch all'area sveva, come quello di Monaco (Bayerisches Nationalmuseum, inv. MA 213; I C 3; fig. 7)<sup>18</sup>, proveniente dall'abbazia benedettina di Fultenbach presso Dillingen am Saar, e quello di Bamberg (Domschatz, inv. 5/10; I K 9)<sup>19</sup>, entrambi ricondotti alla metà del XII secolo. Queste somiglianze permettono di ricondurre il *Crocifisso* di Torino all'interno della produzione sveva, con soluzioni formali che tengono conto di tradizioni iconografiche diverse e nella quale occupa una posizione particolare per i suoi aspetti di unicità, che permettono di collocarlo nel terzo quarto del XII secolo. Determinare il centro di produzione risulta difficile; alcuni *Crocifissi* provengono dall'area intorno al lago di Costanza e sono noti alcuni centri di lavorazione del bronzo nella Svevia meridionale, tra i quali Zwiefalten<sup>20</sup>, ma allo stato attuale delle ricerche non è possibile definirne più precisamente l'ambito di produzione. La croce è stata recentemente oggetto di analisi chimiche, volte a individuare le caratteristiche della lega di cui sono composte le diverse parti. Le indagini sono state effettuate mediante analisi XRF (fluorescenza di raggi X) e hanno riguardato la figura, la croce e i tre chiodi che fissano la figura. Dai risultati delle analisi è emerso che la figura di Cristo è realizzata in

ottone con una percentuale di zinco intorno al 14% e di stagno dell'1,37% mentre la croce di supporto è invece realizzata in ottone quasi puro, con una percentuale di zinco intorno al 18%. I chiodi sono di due materiali diversi: quello della mano destra è composto di un ottone ricco d'impurità, mentre i chiodi della mano sinistra e tra i piedi di Cristo sono in ferro. Non state rilevate tracce di doratura. Dalle analisi effettuate su altri *Crocifissi* romanici<sup>21</sup> è possibile affermare che quello di Torino sia autentico, ma non è purtroppo possibile delimitare l'area di realizzazione sulla base della composizione della lega. La qualità della lega di rame e zinco è infatti estremamente variabile e non vi sono ricette medievali stabilizzate<sup>22</sup>, anzi sono straordinariamente diverse, con l'uso talvolta di materiali di reimpiego che fanno variare le quantità di impurità all'interno della lega. Le ricette sono talvolta diverse anche all'interno di un'unica opera e di un medesimo atelier, come è il caso del fonte battesimale di Liegi di Renier de Huy<sup>23</sup>: questo fa sì che non sia possibile utilizzare le analisi chimiche per rispondere ai problemi di datazione e di localizzazione. La collocazione da parte di Bloch all'interno della serie sveva di Andechs per la struttura delle pieghe del perizoma e i confronti proposti con altri *Crocifissi* di area sveva della seconda metà del XII secolo con i quali condivide i tratti severi del volto e il modellato del torso, nonché la forma che assumono le pieghe del risvolto, permettono di inserire il *Crocifisso* di Torino nella produzione sveva e di ricondurlo, per i tratti stilizzati e la posa maggiormente naturale, al terzo quarto del XII secolo.

#### APPENDICE

	Sb	Sn	Pb	Zn	Cu	Ni	Fe	Si
Crocifisso	0.22	1.37	2.22	13.79	82.06		0.34	
Croce			1.37	18.17	80.17	0.29		
Chiodo mano sinistra							100.00	
Chiodo mano destra	0.11	0.69	1.43	16.04	78.39	0.23	0.39	2.72
Chiodo piedi							100.00	

Concentrazioni normalizzate degli elementi costituenti le leghe analizzate

## NOTE

\* Questo articolo nasce dalle ricerche per la tesi in Storia dell'Arte Medievale presso l'Università degli Studi di Torino (*Il Crocifisso romanico in bronzo del Museo Civico d'Arte Antica di Torino*, a.a. 2014-2015, rel. Fabrizio Crivello). Si ringrazia Simonetta Castronovo per la disponibilità con cui ha concesso di studiare l'opera fuori dalla vetrina, la restauratrice Valeria Borgialli per le sue considerazioni e Angelo Agostino del Dipartimento di Chimica dell'Università degli Studi di Torino per le analisi chimiche dell'oggetto. Utili consigli si devono inoltre ad Alessia Marzo.

<sup>1</sup> Von Falke, Meyer 1935, 1983<sup>2</sup>; Mende 1981; Springer 1981; Theuerkauff-Liederwald 1988; Bloch 1992; Hauschke 2006; Westermann-Angerhausen 2014.

<sup>2</sup> Bloch 1992.

<sup>3</sup> Peroni 2006, pp. 35-46 e la scheda relativa alla croce di Volterra, sconosciuta al repertorio di Bloch, A. Peroni, in *Romanica* 2006, pp. 159-162, n. 12. Cfr. anche G. Rogina, in *Milleduecento* 2018, p. 146, n. 17; M.L. Mezzacasa, in *Imago splendida* 2019, pp. 134-135, n. 13.

<sup>4</sup> Torino, Archivio Storico dei Musei Civici, *Inventario generale del Museo Civico d'Arte Antica di Torino*.

<sup>5</sup> La prima raffigurazione della corona di spine precede di molti secoli l'arrivo delle reliquie nel 1239 con san Luigi di

Francia e la nascita dei *Crocifissi* dolorosi accompagnati dai segni della Passione; essa ricorre infatti in una miniatura del *Codex Aureus* di Echternach (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, ms. 156162, f. 111r) sul capo di Cristo condotto sul Golgota (Witzleben 1958a, coll. 300, 302; Witzleben 1958b, col. 317; Lucchesi Palli 1968, col. 512).

<sup>6</sup> Bloch 1992, pp. 141, 145, tav. 52.

<sup>7</sup> Ivi, p. 26.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 139-145, tav. 50-52.

<sup>9</sup> Ivi, p. 139.

<sup>10</sup> Ivi, p. 141.

<sup>11</sup> Ivi, p. 145.

<sup>12</sup> Bloch 1979, p. 300; Pfister-Burkhalter 1985, p. 177; Marth 1988, p. 123; Bloch 1992, pp. 140-141, tav. 50.

<sup>13</sup> Bloch 1992, pp. 140, 142, tav. 50.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 140, 143, tav. 52.

<sup>15</sup> Ivi, p. 228.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 228, 230, tav. 103.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 229, 232, tav. 105.

<sup>18</sup> H. Fillitz, in *Suevia sacra* 1973, p. 120, n. 88; Pfister-Burkhalter 1985, pp. 177-178; Marth 1988, p. 146; Bloch 1992, pp. 67, 71-72, tav. 8.

<sup>19</sup> Marth 1988, p. 143; Bloch 1992, pp. 117, 121, tav. 39.

<sup>20</sup> Pfister-Burkhalter 1985, p. 183.

<sup>21</sup> Bloch 1992, pp. 29-31.

<sup>22</sup> Theophilus 1961, pp. 124-125 (LXVI, *De compositione aeris*).

<sup>23</sup> Legner 1973, pp. 237-250.

## BIBLIOGRAFIA

Bloch P., *Staufische Bronzen: die Bronzekruzifixe*, in *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, catalogo della mostra (Stoccarda, 26 marzo-5 giugno 1977), a cura di R. Haussherr, vol. V, *Vorträge und Forschungen*, Stuttgart 1979, pp. 291-330.

Bloch P., *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlin 1992.

Hauschke S., *Die Grabdenkmäler der Nürnberger Vischer-Werkstatt (1453-1544)*, Petersberg 2006.

*Imago splendida. Capolavori di scultura lignea a Bologna dal Romanico al Duecento*, catalogo della mostra (Bologna, 23 novembre 2019-8 marzo 2020), a cura di M. Medica, L. Mor, Cinisello Balsamo 2019.

Legner A., *Die Rinderherde des Renier von Huy*, in *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, vol. II, *Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, Köln 1973, pp. 273-250.

Lucchesi Palli E., sub voce *Dornekrone*, in *Lexikon der christliche Ikonographie*, a cura di W. Braunfels, vol. I, *A-Ezechiel*, Freiburg 1968, coll. 511-513.

Marth R., *Untersuchungen zu romanischen Bronzekreuzen. Ikonographie-Funktion-Stil*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris 1988.

Mende U., *Die Türzieher des Mittelalters*, Berlin 1981.

*Milleduecento. Civiltà figurativa tra Umbria e Marche al tramonto del Romanico*, catalogo della mostra, a cura di F. Cervini (Matelica, 9 settembre - 4 novembre 2018), Cinisello Balsamo 2018.

Peroni, *L'altare portatile di san Geminiano patrono di Modena e le croci astili al di qua e al di là dell'Appennino*.

*Temi e problemi storiografici dell'“ars sacra”*, in *Romanica* 2006, pp. 21-49.

*Romanica. Arte e liturgia nelle terre di San Geminiano e Matilde di Canossa*, catalogo della mostra (Modena, 16 dicembre 2006-1 aprile 2007), a cura di A. Peroni, F. Piccinini, Modena 2006.

Pfister-Burkhalter M., *Das Göschener Kruzifix*, in “Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, 42 (1985), pp. 173-184.

*Suevia Sacra. Frühe Kunst in Schwaben*, catalogo della mostra (Augusta, 30 giugno - 16 settembre 1973), Augsburg 1973.

Springer P., *Kreuzfüße. Ikonographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes*, Berlin 1981.

Theophilus, *De diversis artibus (The Various Arts)*, ed. e trad. a cura di R.C. Dodwell, Oxford 1961.

Theuerkauff-Liederwald A.-E., *Mittelalterliche Bronze- und Messinggefäße. Eimer-Kannen-Lavabokessel*, Berlin 1988.

von Falke O., Meyer E., *Romanische Leuchter und Gefäße. Gießgefäße der Gotik*, Berlin (1935) 1983<sup>2</sup>.

Von Witzleben E., sub voce *Dornenkrone*, in *Reallexikon zur Deutsche Kunstgeschichte*, vol. IV, *Dinanderie-Elle*, a cura di E. Gall, L.H. Heyenreich, Stuttgart 1958, coll. 299-311.

Von Witzleben E., sub voce *Dornenkrönung Christi*, in *Reallexikon zur Deutsche Kunstgeschichte*, vol. IV, *Dinanderie-Elle*, a cura di E. Gall, L.H. Heyenreich, Stuttgart 1958, coll. 315-326.

Westermann-Angerhausen H., *Mittelalterliche Weihrauchfässer von 800 bis 1500*, Petersberg 2014.