Vol. LVI 1983

ATTI E MEMORIE

DELLA

SOCIETA' TIBURTINA DI STORIA E D'ARTE

GIA'

ACCADEMIA DEGLI AGEVOLI

E

COLONIA DEGLI ARCADI SIBILLINI

TIVOLI
Nella sede della Società
in Villa d'Este

UNA « LETTURA » DEL GRUPPO LIGNEO DELLA DEPOSIZIONE DI TIVOLI

La Deposizione

Sulla « deposizione » di Cristo dalla croce pochi dettagli sono stati tramandati dai Vangeli, perché i tre Sinottici, Matteo, Marco e Luca, si limitano alle notizie essenziali. Dopo l'accertamento della morte, il corpo fu concesso da Pilato per la sepoltura a Giuseppe d'Arimatea, *nobilis decurio*, che ne aveva fatto richiesta; in Giovanni appare anche Nicodemo, *discipulus occultus*, che recò il miscuglio di mirra e d'aloe, quasi cento libbre, per la preparazione del corpo; poi il corpo, « deposto » dalla croce, fu cosparso d'unguento, coperto con sindone monda ed altri lini appositamente approntati e sepolto nel monumento nuovo, scavato nel sasso non lontano dal Calvario [1].

---

[1] MATTEO, XXVII, 57-60; MARCO, XV, 42-46; LUCA, XXIII, 50-53; GIOVANNI, XIX, 38-40. Soltanto in Marco, 46 ed in Luca, 53 appare il verbo « deponens » (kathelòn), che indica l'atto della deposizione. Una versione differente si legge nel *Fragmentum Evangelii secundum Petrum*, in G. RAUSCHEN, *Florilegium Patristicum*, III, Bonnae, 1905, VI, 21-24, p. 51, passo così tradotto dal greco: « E allora estrassero i chiodi dalle mani del Signore e lo deposero a terra ...; poi i Giudei consegnarono a Giuseppe il corpo, perché lo seppellisse ...; egli ricevette il Signore, lo lavò, lo ravvolse in una sindone e lo fece porre nel suo sepolcro, nel luogo che si chiama Giardino di Giuseppe ». E' un testo apocrifo, compilato in età subapostolica, presumibilmente nel II secolo, noto e tramandato nei secoli posteriori, ma non riconosciuto dall'ortodossia cattolica; in esso s'introducono due varianti, la schiodatura eseguita prima della consegna e la consegna del corpo fatta a Giuseppe d'Arimatea da parte degli Ebrei e non da Pilato.

Questo è quanto si ricava dalle fonti evangeliche; il resto è scaturito dal ragionamento degli esegeti, dalla pietà dei mistici, dalla fantasia dei poeti e degli artisti e dal sentimento di coloro che considerarono la « deposizione » anche nei suoi aspetti crudamente umani, con la presenza della Madonna, di S. Giovanni ed anche delle Pie Donne, che, secondo la narrazione evangelica, avevano assistito alla crocifissione ed alla morte di Cristo e certamente parteciparono anche alle fasi della deposizione e della sepoltura.

A partire dal III secolo l'espressione cristiana, con cui s'indicava la sorte toccata al corpo del defunto, era data per lo più dal verbo « deponere » e dai derivati « depositus » e « depositio », che sottintendono il concetto del seppellimento in attesa della resurrezione finale; ed i termini furono in uso per lungo tempo [2]. Ma nel caso particolare di Cristo la parola « depositio » fu usata esclusivamente per indicare gli angosciosi minuti durante i quali il corpo senza vita fu schiodato e calato a terra [3].

Tuttavia, per ricostruire in modo razionale le fasi della deposizione, dobbiamo immaginare la scena secondo operazioni successive, che potrebbero essere le seguenti. Appoggiata la scala alla croce, il tronco del corpo fu circondato da un lenzuolo protettivo, tenuto fermo mediante corda o correggia di cuoio, che fu legata all'albero, e così anche le braccia, queste fissate alla traversa orizzontale della croce; in tal modo il corpo era assicurato contro ogni pericolo di caduta accidentale. Seguì la schiodatura delle mani e dei piedi; fu poi passata intorno al petto e sotto le ascelle una fune di manovra, le cui estremità, lanciate al di sopra della traversa orizzontale della croce, che fungeva da fulcro, furono fatte scendere dietro e verso il basso; i due capi della fune furono afferrati e tenuti saldamente da colui o da coloro che li avrebbero manovrati per la discesa. Furono slegate e tolte le funi o corregge di contenzione, che tene-

---

[2] F. Grossi Gondi, *Trattato di Epigrafia cristiana latina e greca*, Roma 1920, p. 178 ss. I cristiani di lingua greca usavano il verbo « kéisthai », con significato di « giacere dormendo » in attesa della resurrezione.

[3] Tra i primi ad usarlo fu S. Paolo nel suo primo discorso, che pronunciò nella sinagoga di Antiochia di Pisidia intorno all'anno 45: *Actus Apostolorum*, XIII, 29, « *deponentes eum de ligno* »; anche qui nel testo greco è usato il verbo « kathelòntes ».

Si compone di sei figure a tutto tondo ed a grandezza leggermente superiore a quella naturale [5]. Da sinistra la Madonna e Giuseppe d'Arimatea, al centro Cristo schiodato, in alto un Angelo in volo, a destra Nicodemo e S. Giovanni Evangelista; alle spalle della figura di Cristo si leva una grossa croce, ricavata da assi scorniciate, che apre le ampie braccia e domina tragicamente lo sfondo della scena. Forse in origine un secondo Angelo occupava lo spazio vuoto sopra l'altro braccio della croce, in ossequio a presunti canoni di simmetria, cui il tema della deposizione sembra ubbidire.

La figura centrale è il corpo esanime di Cristo, che, con il capo lievemente piegato in avanti e sull'omero destro e con le braccia aperte con un angolo di 80 gradi, viene calato ed accompagnato in basso da Giuseppe d'Arimatea e da Nicodemo, i quali con la faccia levata ne sorvegliano il movimento. Giuseppe d'Arimatea con ambe le mani ne sostiene delicatamente gli arti inferiori all'altezza delle ginocchia; Nicodemo, col piede sinistro posato sul primo gradino di una scaletta poggiata alla croce, è in atteggiamento di chi manovra con le mani i due capi della fune, per graduare lentamente la delicata discesa a terra del corpo irrigidito. La fune, come già è stato detto, sosteneva il corpo, passando attorno al petto e sotto le ascelle, facendo fulcro e scorrendo sui bracci orizzontali della croce; in tal modo si spiega anche la posizione a piombo della figura di Cristo, che è completamente staccata [6]. In piedi a destra di Cristo, la Madonna, che sembra sommare nel suo volto tutto il dolore umano, e a sinistra S. Giovanni, sono figure non ancora libere da un certo rigore bizantineggiante di viva spiritualità, o attardate su vaghe reminiscenze carolingie, ma anche annuncianti stilemi borgognoni e gotici; ambedue tengono braccia e mani lievemente sollevate in posizione ieratica e rivolte verso il corpo di Cristo, se pure una

---

Foro Romano, opera bizantineggiante del tempo di Giovanni VII (705-707); in essa appaiono la Madonna, S. Giovanni, Longino ed un soldato (P. TOESCA, *op. cit.*, p. 216, nota 89 e fig. 134).

[5] Altezza delle figure: la Madonna m. 1,78; Cristo m. 1,80; S. Giovanni m. 1,78; Giuseppe d'Arimatea m. 1,50; Nicodemo m. 1,61; la croce m. 3,10 x 2,20; gli assi della croce sono larghi m. 0,40.

[6] Ne è assicurata la stabilità mediante un perno di ferro fissato alla metà del dorso della statua ed all'albero verticale della croce.

vano il corpo e gli arti ancora legati all'albero ed alla traversa; e da questo momento il corpo era libero e sostenuto soltanto dalla fune di manovra. Seguì infine la lenta discesa per la deposizione a terra, fatta con sforzo e delicatezza, trattandosi di un corpo pesante ed ormai irrigidito.

Il tema, altamente suggestivo nelle due fasi della schiodatura e della deposizione vera e propria, fu trattato intorno al X secolo dagli artisti, che videro in esso uno spunto religioso e drammatico senza pari, atto a colpire fortemente la fantasia ed il sentimento per i suoi riflessi emotivi, al limite tra la pietà e l'orrore. Riviveva e si ripeteva con esso, ma con un significato assai più sublime ed universale, quell'atto di umana pietà, che già aveva commosso antichi poeti, come gli estremi onori resi al corpo di Ettore, cantati da Omero, come il ritorno del corpo di Pallante, cantato da Virgilio. Ma la preferenza data nel Medioevo al tema derivava, oltre che dalla profonda religiosità, anche dalla ribellione della coscienza cristiana di fronte alla crudeltà di quei tempi sanguigni, contro l'inutile sacrificio di vite umane e l'efferatezza delle lotte di parte, sì che al ritorno dei corpi dei caduti si rinnovavano allora frequentemente il raccapriccio e lo strazio, che un millennio prima avevano concluso la tragedia del Calvario.

In questa visione cristiana, umana e storica il Gruppo ligneo della Deposizione di Tivoli è un'opera insigne, tanto per il valore artistico, quanto per la testimonianza documentaria. Attribuito ad un arco di tempo che va dal 1220 al 1230, appartiene al grande alveo culturale dello stile romanico[4] (TAVV. XII-XX).

---

[4] Il tema della Deposizione rimase sconosciuto all'arte paleocristiana, perché essa rifuggiva dal rappresentare il supplizio di Cristo. Infatti in Occidente la croce prima del IV secolo era stata segno d'infamia e motivo di derisione, mentre in Oriente esistono rari esempi di Crocifissione, non di Deposizione. Nel V secolo la Crocifissione appare a Roma nelle porte di S. Sabina (P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana, Il Medioevo*, Milano 1916, ristampa della 1ª ediz., Torino 1965, voll. 2, p. 267, nota 42 e fig. 164): ivi Cristo è raffigurato ancora vivente, con occhi aperti, barbato, nudo ma coperto solo da sottile « subligaculum », crocifisso con due soli chiodi alle mani. Nella fase successiva e fino al X secolo appare vestito di colobio o lunga tunica, manicata o senza maniche, o cinto di perizoma dai fianchi alle ginocchia; aperti gli occhi, il volto barbato, i chiodi quattro. La più nota di tali Crocifissioni è quella dell'affresco di S. Maria Antiqua al

di schiodatura, ambedue col capo coperto da un'aderente cuffia, del tipo comunemente usato nel secolo XIII. Minori sono la ieraticità e la finezza plastica delle figure, mentre più accentuati sono la crudezza realistica ed il raccapriccio in chi guarda. Come nel Gruppo tiburtino, S. Giovanni ha aspetto giovanile e senza barba, ma regge al petto con la sinistra il libro del suo Vangelo [45].

La schiodatura conservata nella pieve di S. Maria a Vicopisano (TAV. XXIX), è stata di recente ripulita da una chiassosa dipintura a smalto, effettuata nell'Ottocento, ed ora mostra pochi residui della policromia originaria, specie quella del perizoma argentato. La figura di S. Giovanni è di parziale rifacimento ottocentesco, ad eccezione della testa e della mano destra, che sono originarie. Le altre figure hanno subìto rifacimenti di non grande entità. Questo Gruppo, oltre le cinque figure, conserva anche i due Angioletti, che erano collocati al di sopra della croce, ma le loro teste furono restaurate o rifatte nel Seicento. Nell'insieme le affinità col Gruppo volterrano sono evidenti, sì che vien fatto di pensare al medesimo artista o alla stessa corrente culturale e stilistica d'impronta pisana. La forte arcuazione del corpo di Cristo, le braccia rimaste aperte con un angolo di 100 gradi e le numerose linee spezzate del disegno trovano riscontro in pitture pisane della metà del 1200. La figura di Cristo ha ancora il piede sinistro inchiodato, mentre Nicodemo nell'atto dell'estrazione maneggia una tenaglia, perduta; anche lui, come quello del Gruppo di Volterra, è quasi inginocchiato, mentre Giuseppe d'Arimatea, col piede sinistro alzato al primo piolo d'una scaletta, mancante, compie il gesto dell'abbraccio a sostegno del corpo piegato sopra di lui. La Madonna e S. Giovanni in atto desolato portano una mano alla guancia; la Madonna tende l'altra verso il braccio di Cristo con gesto d'affetto; S.

[45] M. CAVALLINI, *Storia ed arte nella Cattedrale di Volterra*, 1949, opera rimasta inedita, in cui il Gruppo è inquadrato nella vita religiosa e sociale della città nel secolo XIII; lo studio fu ripreso da M. BOCCI, *Il Gruppo ligneo della Deposizione in Duomo*, nel periodico mensile « Volterra », anno III, marzo 1964. M. CARLI, *La scultura lignea dal secolo XIII al secolo XVI*, Milano 1960, p. 32, raffronta tra loro i due Gruppi di Volterra e Tivoli. La prima segnalazione del Gruppo volterrano sembra essere stata quella di L. COURAJOD nella « Gazette Archéologique », 1864, p. 132. P. TOESCA, *op. cit.*, II, p. 808 e tav. 514, vede nel Gruppo di Volterra la mano di un artista lombardo seguace di B. Antelami.

La schiodatura del Duomo di Volterra (TAV. XXVIII), in legno policromo, è attribuita a scuola romanico-pisana del sec. XIII; in essa, come nel Gruppo di Tivoli, la croce è di grandi dimensioni, scorniciata ed ornata di fiorite volute. La figura di Cristo, meno raffinata, più massiccia e più scarnita, è trattenuta alla croce da un solo chiodo, quello del piede destro, ed il tronco si piega molto verso destra, sorretto da Giuseppe d'Arimatea, che, col piede sinistro posato sopra la scaletta, avvolge le braccia intorno al busto del Salvatore. Ai due lati, la Madonna e S. Giovanni reggono lievemente le mani di Cristo, mentre Nicodemo, in posizione prona e quasi col ginocchio destro a terra, maneggia con sforzo evidente una grossa tenaglia, con cui ha appena estratto il chiodo del piede sinistro. Le braccia di Cristo sono aperte con angolo di 90 gradi [43]. Il Gruppo esisteva già nel 1228, quando il vescovo Pagano dei Pannocchieschi, esponente della resistenza feudale ghibellina contro l'invadenza comunale crescente, il 3 gennaio invitava i fedeli a contribuire « *pro opere Crucifixi maioris ecclesiae* », per dargli degna sistemazione nella cattedrale; ed i lavori furono compiuti entro il 14 settembre, allorché la cappella del Crocifisso venne consacrata [44]. Il Gruppo è meno raffinato rispetto a quello tiburtino o appare tale per una certa accentuata colorazione: carnicina quella dei volti e delle mani, oro sfarzoso nel perizoma di Cristo, nelle vesti, turchina e rossa quella dei vari altri indumenti. Diversa è anche la posizione della scaletta, diverse le figure di Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, ambedue col viso rivolto non a quello di Cristo, ma in basso, in direzione della parte inferiore di Cristo, intenti alle operazioni di sostegno e

[43] Fu riconosciuta una certa « novità di movimenti, in specie della figura prona in atto di trattenere il corpo di Gesù con una corda, oggi scomparsa, che doveva girargli intorno alle gambe », da C. RICCI, *Volterra*, Bergamo 1905, p. 132. L'ipotesi pecca d'imprecisione: l'errore di C. Ricci consiste nel non aver capito che Nicodemo è intento alla schiodatura. Le dimensione dei vari elementi sono le seguenti: Croce m. 3,20 x 2,60; larghezza degli assi m. 0,40; Cristo m. 2,05; la Madonna m. 2,07; S. Giovanni m. 2; Giuseppe d'Arimatea m. 1,80; Nicodemo m. 1,50.

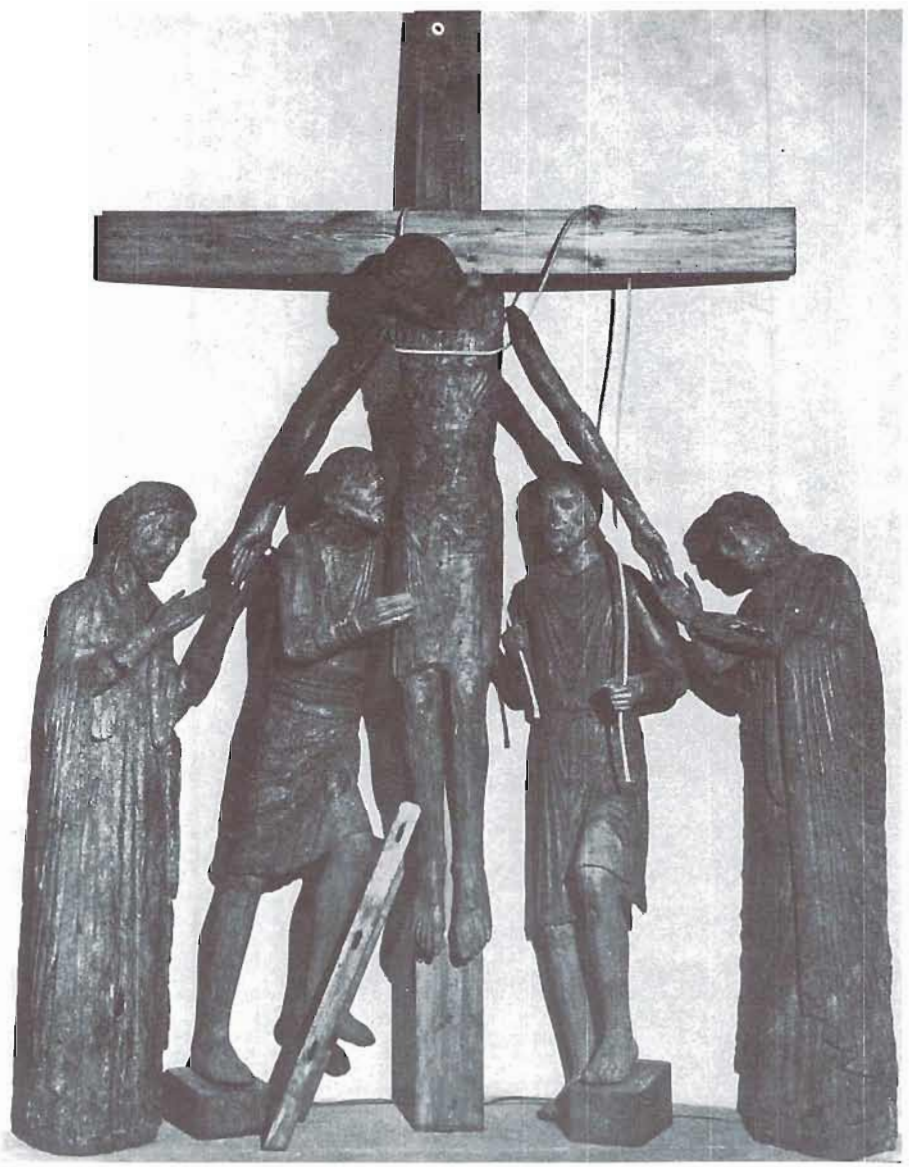
[44] M. BATTISTINI, *Memorie storiche volterrane*, Volterra 1922, p. 73; vi si trova citato F. SCHNEIDER, *Regestum Volterranum*, Roma 1907, pergamena n. 450, conservata nell'Archivio Capitolare di Volterra e datata al 1228, pubblicata nei « Regesta chartarum Italiae » dall'Istituto Storico Italiano.

PARIGI. *Musée du Louvre.* Deposizione: particolare del Cristo (*documentation photographique de la Réunion des Musées Nationaux*).

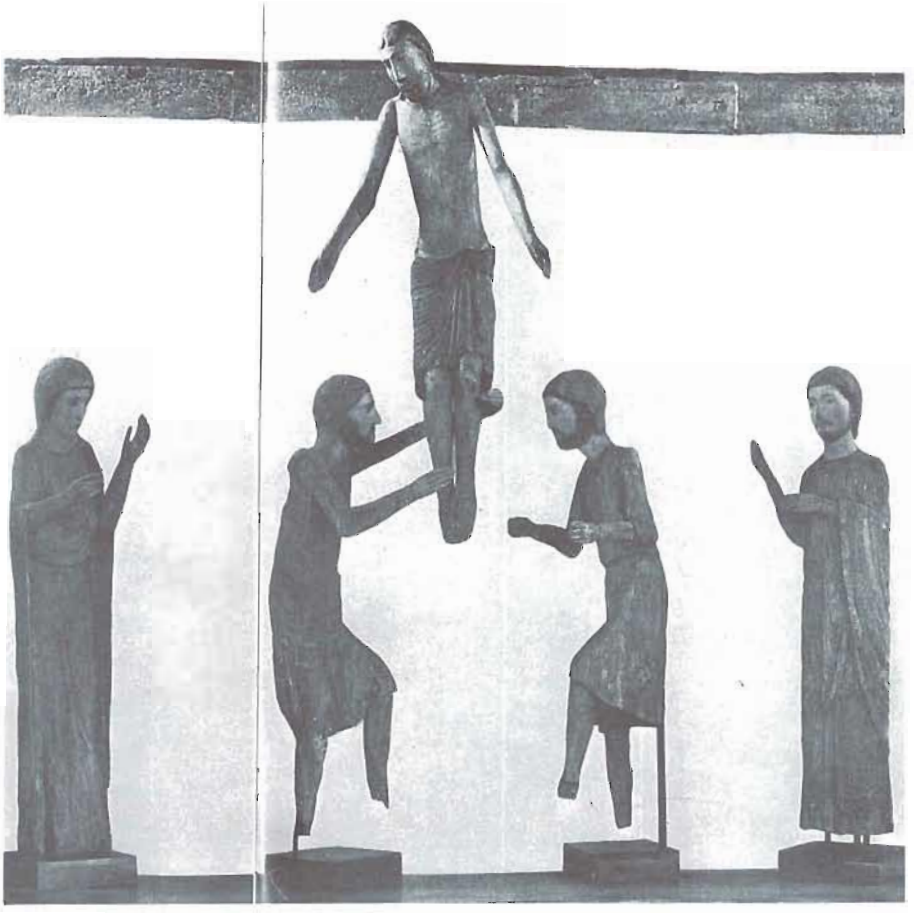
Parigi. *Musée du Louvre.* Deposizione (*documentation photographique de la Réunion des Musées Nationaux*).

Milano. *Castello Sforzesco.* Crocifisso della Deposizione (*Archivio fotografico dei Musei Civici di Milano*).

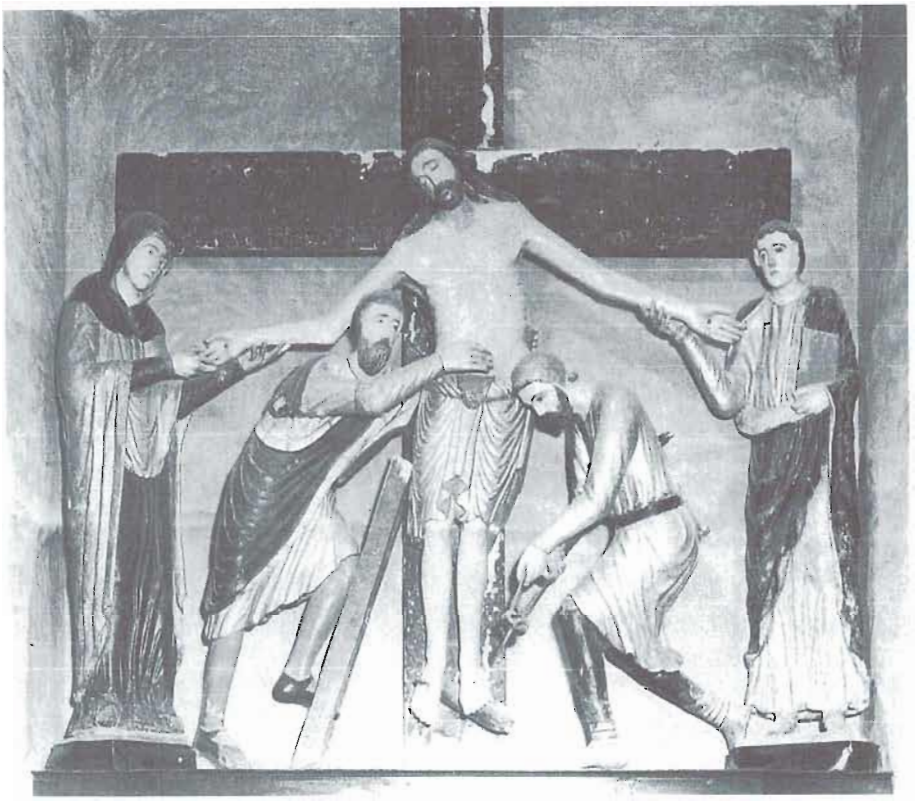
Perugia. *Galleria Umbra.* Crocifisso della Deposizione di S. Maria di Roncione a Deruta (*foto Alinari*).



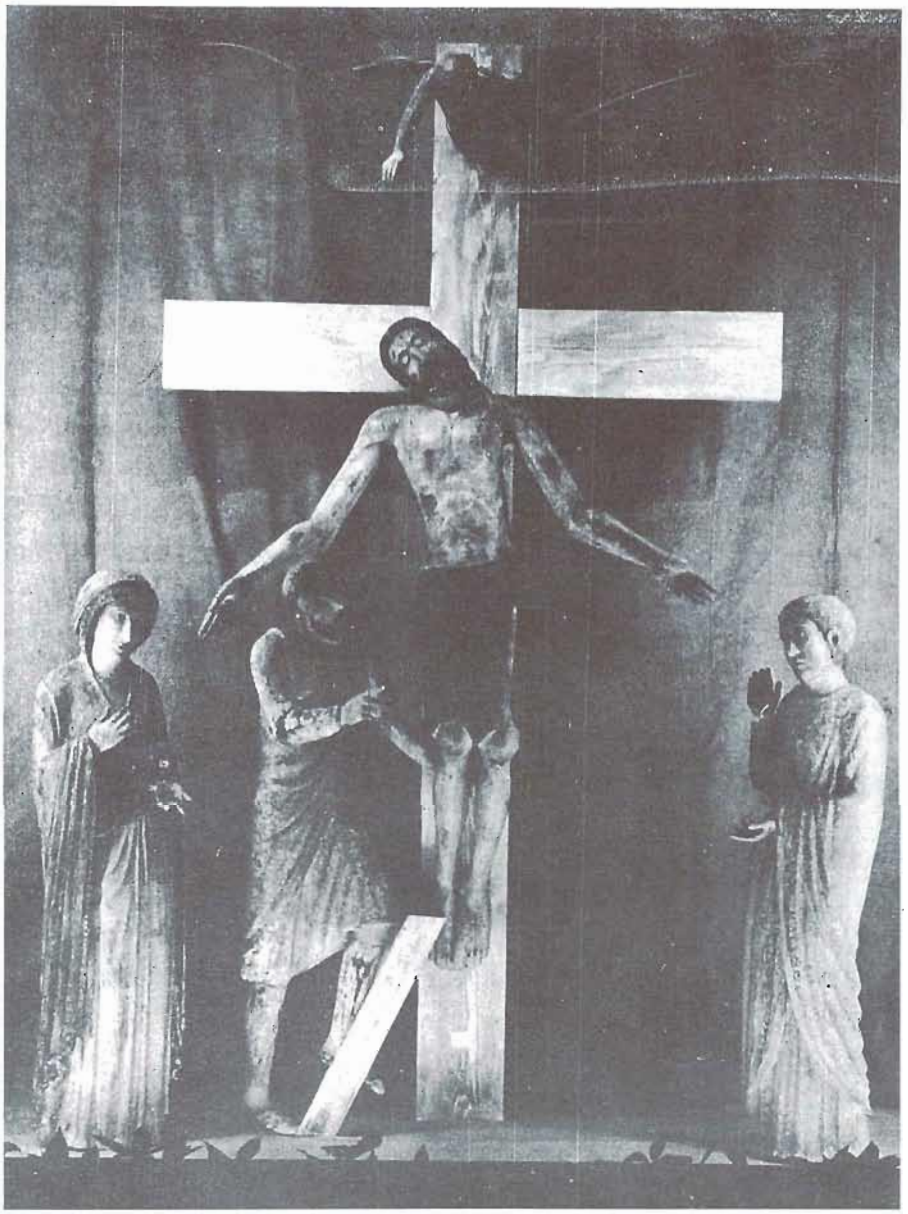
Pescia. *Oratorio di S. Antonio Abate.* Deposizione (*foto Soprintendenza Beni Culturali di Pistoia*).



Norcia. *Museo della Castellina.* Deposizione (*foto P. Monti, T.C.I.*).

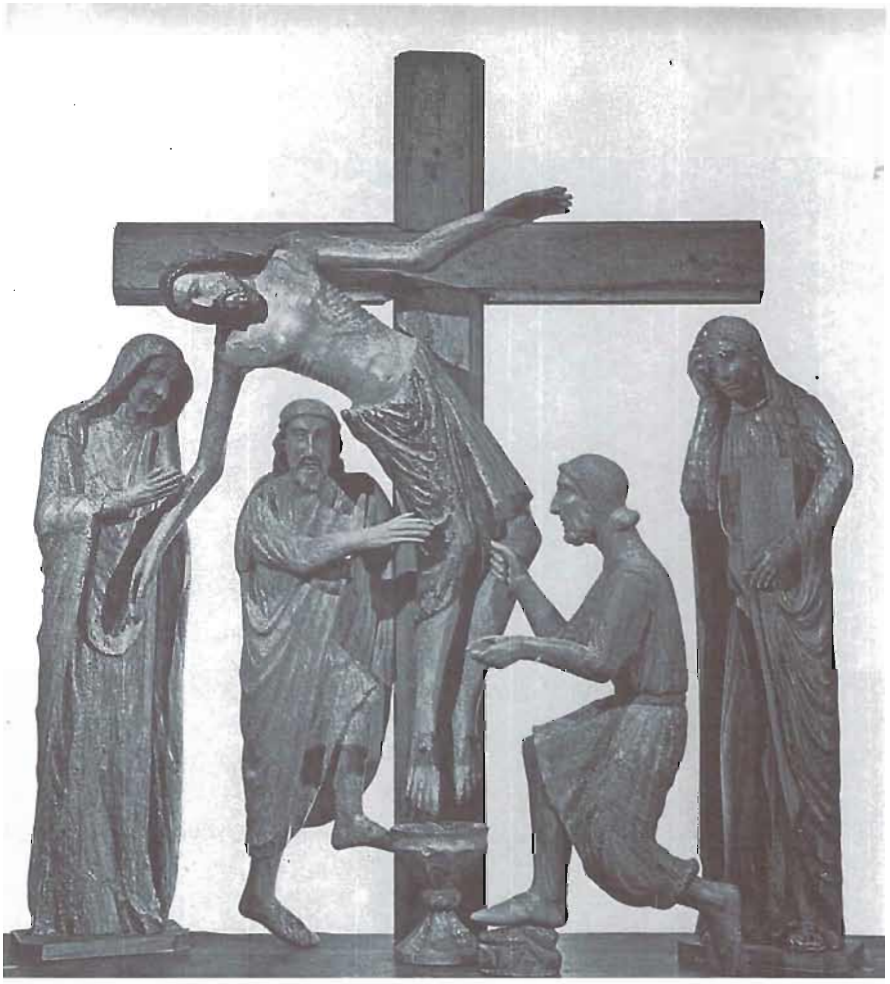


Volterra. *Cattedrale*. Gruppo della Schiodazione (*foto Cappelli-Benedetti-Fiaschi*).

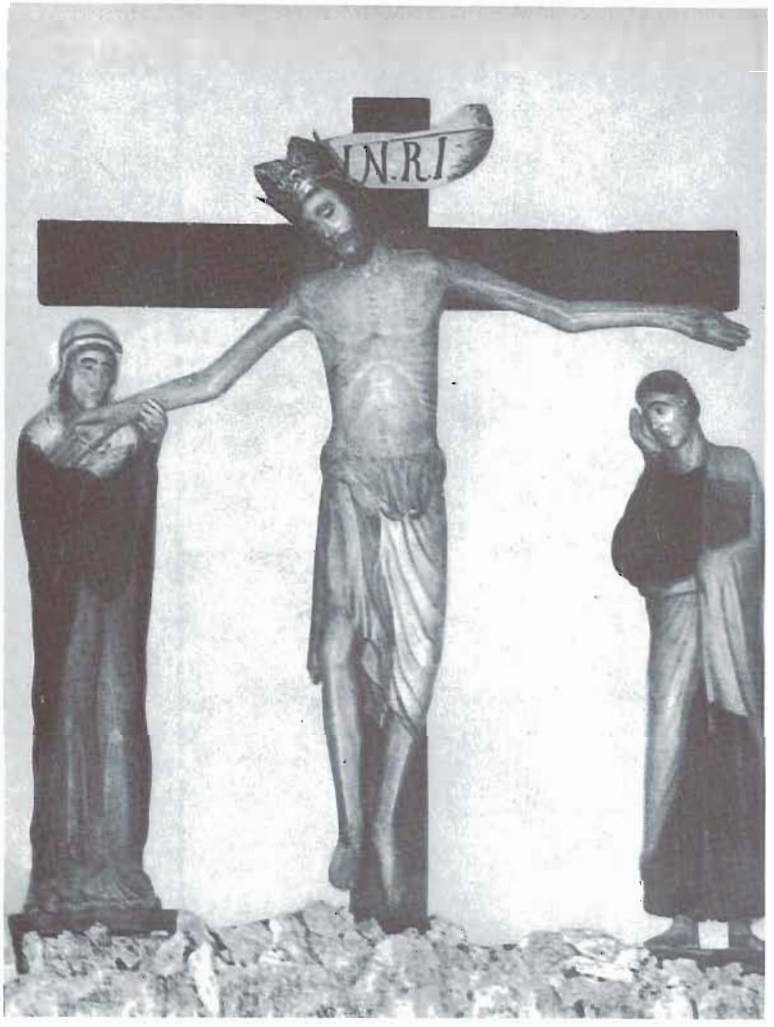


BULZI. *Chiesa di S. Pietro delle Immagini.* Deposizione (*foto G. M. Salis*).

Abbazia di Montevergine (*Avellino*). Crocifisso della Schiodazione (*foto Ediz. Santuario di Montevergine*).



VICOPISANO. *Pieve di S. Maria.* Gruppo della Schiodazione (*foto Soprintendenza Beni Culturali di Pisa*).



SCALA (Salerno). *Cattedrale.* Gruppo della Schiodazione (*foto EDT Torre*).

hanno funzione soltanto drammatica o affettiva, ma non sono coinvolti nella lugubre funzione manuale [41].

Il tema della schiodatura ha la sua più arcaica espressione nel rilievo marmoreo di Benedetto Antelami, datato al 1178 e conservato nella cattedrale di Parma: se da esso si tolgono i personaggi di riempimento, si ha Cristo con la mano sinistra ancora inchiodata, con il tronco pendente verso destra sorretto dall'abbraccio di Giuseppe d'Arimatea, mentre la Madonna tiene la mano schiodata, e, salito a mezz'altezza sopra la scala, Nicodemo si appresta a schiodare l'altra; S. Giovanni, insolitamente barbato, si trova esterno accanto alla Madonna, in atteggiamento addolorato, ma non partecipa attivamente e non reca aiuto; dei due Angeli in volo planante, nominati dalle scritte vicine, Gabriele indica con la mano il personaggio che raffigura la Chiesa sotto il braccio schiodato di Cristo, e Raffaele posa la mano sul capo della figura che rappresenta la Sinagoga sotto il braccio ancora inchiodato di Cristo [42].

---

[41] Sul posto occupato da Giuseppe d'Arimatea e da Nicodemo nei temi della schiodatura e della deposizione, se cioè l'uno occupasse la destra di Cristo e l'altro la sinistra o viceversa, viene in aiuto la miniatura della Deposizione nel Codice di Egberto, eseguita verso il 980 nell'Abbazia benedettina di Reichenau per conto di Egberto, arcivescovo di Treviri, al tempo in cui egli era al seguito di Ottone III in Italia. Il codice è conservato nella Biblioteca municipale di Treviri. La miniatura mostra in alto nello sfondo una grossa croce dagli assi scorniciati, ma del tipo a doppio « tau », detto di Lorena. La figura di Cristo morto è piegata quasi ad angolo retto verso la propria destra, con le braccia abbandonate sulla spalla di « Joseph », come indica la scritta accanto; invece « Nicodemus » alla sua sinistra, anch'egli indicato dalla scritta, sorregge la parte inferiore del corpo senza vita. Nella scena non appaiono né la Madonna, né S. Giovanni. D. CAMPINI, *Storia dell'Arte dalle origini ai nostri giorni*, voll. 6, Milano 1964, II, p. 244 e fig. 274.

[42] I nomi di Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo appaiono scritti insieme nel triangolo sotto il braccio sinistro della croce, e ciò per economia di spazio, in quanto negli altri spazi vuoti appaiono varie scritte, necessarie per spiegare la presenza delle altre figure. Il medesimo schema, tolti i personaggi di riempimento, è ripetuto nel rozzo rilievo del paliotto romanico, ritenuto del XIII secolo, che sta nella chiesa di Monte Bardone a Terenzo, presso Fornovo (Parma) e che mostra non dubbia derivazione dalla Schiodatura dell'Antelami, con la differenza che S. Giovanni è raffigurato imberbe. Sulla Schiodatura dell'Antelami, P. TOESCA, *op. cit.*, p. 790 ss. e fig. 499; la Schiodatura di Terenzo è visibile in T.C.I., *Emilia*, « Attraverso l'Italia », Milano 1965, tav. 144. In ambedue le suddette Schiodature la croce è rappresentata da un tronco rustico, simile a quello di Montevergine.

nell'ordine domenicano nel 1220, aveva avuto frequenti apparizioni del Crocifisso; fra' Gualtiero, un altro domenicano tedesco, ebbe le stimmate[39]; S. Francesco d'Assisi si accinse al « restauro della Chiesa » dopo la visione del Crocifisso di S. Damiano e nel 1224 ricevette le stimmate alla Verna per la festa della S. Croce di settembre; e fu l'« ultimo sigillo » sotto il segno del « tau », che divenne il simbolo dell'ordine francescano. In seguito, nel 1272, anche S. Tommaso d'Aquino a Napoli ebbe la visione del Crocifisso, che ne elogiava l'opera insigne.

Gruppi di schiodatura e Gruppi di deposizione

Il termine « deposizione » usato indifferentemente per tutti i Gruppi lignei è impreciso, perché nell'esame dei dettagli si possono individuare due momenti diversi: uno è la schiodatura, l'altro quello vero e proprio della deposizione, in cui Cristo è sorretto dalla fune, mediante la quale il corpo è calato a terra. Raffigurano la schiodatura o « schiavamento » i Gruppi di Volterra, Vicopisano, Montevergine e Scala[40]; sono invece deposizioni i Gruppi dell'« atelier di Tivoli », più quelli di Norcia, Pescia e Bulzi.

Questa distinzione comporta alcune differenze nell'architettura dei Gruppi, soprattutto nelle figure di Cristo, di Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo.

Nella schiodatura Cristo è ancora trattenuto alla croce, mentre Nicodemo maneggia le tenaglie per l'estrazione di un chiodo dalla mano sinistra o da un piede; il corpo di Cristo, fortemente sbilanciato alla sua destra, trova appoggio o sostegno tra le braccia di Giuseppe d'Arimatea.

Invece nella deposizione il corpo di Cristo è schiodato, rigidamente verticale o leggermente arcuato nel rigore della morte, è sospeso ad una fune, che lo sostiene e i cui due capi terminano nelle mani di Nicodemo, intento alla manovra di abbassamento, mentre Giuseppe d'Arimatea sta in atto di contenimento nel caso d'improvvisa caduta. In ambedue i tipi la Madonna e S. Giovanni

---

[39] I. TAURISANO, *Il libro d'oro domenicano. Vitae Fratrum Ordinis Praedicatorum (1260)*, Roma 1925, pp. 149, 266, 274, 344, 404, 480.

[40] Tale è anche il Gruppo di Las Huelgas in Spagna.

qualiscumque servus indignus Christi, accinctus ad Crucis inimicos debellandos, ... opes eiusdem terre in opem et ultionem Crucifixi convertere destinavi »[37]. E il motivo della Passione riecheggiò anche nel Concilio di Lione del 1245, quando papa Innocenzo IV ricorse all'esempio delle cinque piaghe di Cristo per enumerare i mali che affliggevano la Cristianità, e la quinta piaga era proprio Federico II[38]. E fu in questo periodo di disumana violenza che i Gruppi della Deposizione ebbero la massima diffusione in Italia.

Prima del suo tramonto l'ordine cistercense già aveva affidato il Crocifisso alla successione degli ordini mendicanti: il beato Giordano dei duchi di Eberstein, entrato

---

[37] J.L.A. HULLARD-BRÉHOLLES, *Historia diplomatica Friderici II*, voll. 6, Parigi 1852-1861, IV, 2, p. 881.

[38] A. FAVALE, *op. cit.*, p. 180. In seguito, durante il Concilio di Vienne del 1311-12, tra le accuse contro i Templari, oltre quelle di apostasia e idolatria, vi fu anche quella, inaudita e come le altre non provata, di vilipendio ed oltraggio al Crocifisso, che suscitò nella pubblica opinione un'ondata di sdegno; A. FAVALE, cit., p. 210.

E' motivo di perplessità il presunto sentimento irreligioso ed ateo di Federico II, se si considera l'educazione a lui impartita dalla Chiesa, le relazioni con vari ordini religiosi, come cistercensi, florensi, domenicani e francescani, i riferimenti al Crocifisso non rari nei suoi scritti, l'assunzione come converso tra i cistercensi e come canonico della Basilica Vaticana ed il desiderio finale di morire vestito del saio cistercense e riconciliato con la sua coscienza di cristiano e con la Chiesa. L'ostilità verso il pontefice ed il clero dipesero da motivi politici e personali, esasperati al punto di degenerare in una repressione feroce, sebbene esistano esempi simili praticati anche dalla parte avversa. Certamente qualche sua teatrale manifestazione di fede religiosa può essere considerata alla stregua di « instrumentum regni », ma nel suo presunto ateismo si potrebbe anche vedere qualcosa di analogo a quanto s'imputava a Cavalcante de' Cavalcanti, che andava speculando « in cercare se trovar si potesse che Dio non fosse » (G. BOCCACCIO, *Decamerone*, VI, 9). Nell'estrosità di carattere e nella sete di conoscenza di Federico II coesisteva con il fondo della sua coscienza cristiana anche il desiderio filosofico di verità, che fu ritenuto da Dante colpa principale per la condanna al fuoco eterno tra gli eresiarchi del sesto cerchio; e gli eccessi del suo comportamento furono pubblicizzati senza pietà dalla propaganda pontificia e guelfa, per dimostrare il suo « satanismo ». In E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, relazioni di Federico II coi cistercensi, p. 78 ss.; coi domenicani e francescani, p. 623 ss.; p. 689; riconciliazione finale, p. 682; sua accolta come laico e dietro sua richiesta nella comunità cistercense e tra i canonici della Basilica Vaticana, in bibliografia alle pp. 141-142; sull'epiteto di « Papenkeyser » e « re dei preti », p. 69.

apparizioni simili avvennero in località vicine della stessa regione, per cui la commozione si estese in maniera travolgente [29].

Il IV Concilio Lateranense del 1215 fu come l'apoteosi del Crocifisso, quando Innocenzo III invitava la Cristianità alla massima devozione alla Croce ed alla Passione, come necessario supporto alla Crociata [30]; e proprio in quello stesso anno il ventunenne Federico II, nella cerimonia dell'incoronazione ad Aquisgrana, il 25 luglio, con inatteso slancio e nella generale sorpresa aveva assunto la croce, incitando il popolo, la nobiltà ed i principi dell'impero a seguire il suo esempio [31].

Sebbene segno di contraddizione per una politica ambigua e talora spietata, Federico II favorì il sorgere di comunità monastiche maschili e femminili di regola benedettina, che operarono allora in opposizione alle eresie, dovunque serpeggianti, e reagirono con decisione, innalzando il Crocifisso contro violenze pubbliche e vendette private, giunte al limite di belluina ferocia, contro le quali si erano battuti anche i Concili Lateranensi del 1139 e del 1179 [32]. Nel 1240, durante la sua marcia verso il meridione, Federico II si faceva precedere dalla croce, le città gli aprivano le porte [33], e tra esse anche Tivoli. A Roma per contrasto papa Gregorio IX recava in processione le reliquie della Passione e della vera Croce [34]; ed allora assurdamente ritornò in auge perfino il supplizio della croce per opera tanto dei ghibellini, quanto dei guelfi [35]. Eppure nell'aneddotica e nell'epistolario di Federico II si avvertono elementi che indicano come nell'animo di lui non si sia mai estinto il rispetto del Crocifisso [36], già testimoniato in una lettera a Gregorio IX, in cui nel 1236 dichiarava: « *Christianus sum et*

---

[29] A. FORNI, *Kerygma e adattamento. Aspetti della predicazione cattolica nei secoli XIII e XIV*, in « Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano », 89 (1980-81), pp. 291-293.

[30] A. FAVALE, *op. cit.*, p. 164; R. MANSELLI, *Studi sulle eresie del secolo XII*, in « Studi Storici », Roma 1975, 5.

[31] E. KANTOROWICZ, *Federico II imperatore*, traduz. dal tedesco, Milano 1976, p. 63.

[32] A. FAVALE, *op. cit.*, p. 139 ss.; p. 151 ss.

[33] E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, pp. 503-505.

[34] E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, p. 507.

[35] E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, p. 664.

[36] E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, p. 968.

tutte a forma di « tau », a croce latina [27]. Da allora per l'ordine cistercense ebbe inizio un secolo di mirabile esistenza, che all'insegna del Crocifisso si diffuse in tutta l'Europa, grazie al duplice appoggio del papato e dello impero, quando si auspicava l'armonica composizione dei due poteri, uniti con reciproco consenso, come nella duplice natura di Cristo. E, nonostante i contrasti tra le due supreme autorità, si vide Federico Barbarossa, che, al termine di una vita piena di errori, ma non priva di grandezza, *assumpta cruce*, andava a morire crociato in Siria nel 1190.

L'azione cistercense diffondeva allora anche il concetto di Cristo consolatore delle afflizioni nell'esistenza umana: la lotta dei comuni alla ricerca della loro libertà ed il tanto sangue versato in tale cimento, insieme con il progresso economico e mercantile e l'espansione demografica dei centri maggiori, orientavano l'ordine dei monaci bianchi verso la città e verso l'assistenza ai poveri, agli ammalati, ai reietti, mentre un turbinio di eresie minacciava la Cristianità e la compagine sociale, prendendo di mira soprattutto la devozione del Crocifisso [28]. Nella storia religiosa del secolo XIII sono motivi frequenti la « *iniuria Crucifixi* » ed il « *negotium Crucis* », specie durante le campagne antiereticali e le predicazioni della crociata. Si narra che nel 1214, l'8 maggio, a Bethun nella diocesi di Münster, alla presenza di 15 mila persone e di autorevoli ecclesiastici, verso l'ora terza al termine della messa « *de sancta cruce* », apparvero in cielo tre croci ed in quella centrale più grande si vedeva il Crocifisso col capo chino sulla spalla destra e con i chiodi alle mani ed ai piedi. La commozione fu indescrivibile, e tutti volevano crociarsi. Negli stessi giorni altre

[27] In « I Cistercensi e il Lazio », Roma 1978, W. KROÖNIG, *Zur historischen Wertung der Zisterzienser-Arkitectur*, pp. 43 ss.; E. PASZTOR, *Architettura monastica, sistemazione urbanistica e lavoro nel Novus Ordo auspicato da Gioacchino da Fiore*, p. 149 ss.; per la storia dell'arte cistercense è di grande interesse E. SIMI VARANELLI, *Nigra sum sed formosa. La problematica della luce e della forma nell'estetica bernardiana, esiti e sviluppi*, in « Rivista dell'Istit. Nazion. d'Archeol. e Storia dell'Arte », III serie, anno 2°, 1979, pp. 119-167.

[28] G. DUBY, cit., pp. 59-62; A. FRUGONI, *Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII*, in « Convivium », XXXI, 1963, 4, 504; sul passaggio dall'economia agricola e feudale alla economia urbana e di mercato, R. MANSELLI, *I fenomeni di devianza*, cit., p. 60 ss.

ne al Crocifisso venne da S. Pier Damiani, quando la Croce fu assunta come insegna militare, che nel 1095 rappresentò la Cristianità contro la Mezzaluna nella I Crociata.

Quando lo spirito cluniacense aveva manifestato segni di stanchezza, dopo l'esito infelice della II Crociata, ed al tempo stesso l'autorità pontificia entrava in crisi di fronte all'impero ed alle eresie, un altro sostegno venne alla Cristianità: un monaco cistercense vestito di bianco, S. Bernardo di Chiaravalle, nel 1139 si affiancò ad Innocenzo II e poi al suo pupillo, il cistercense Eugenio III, che attraverso turbinose vicende trovò a Tivoli ed a Monticelli appoggio e riparo contro il prepotere della plebe romana e contro i sommovimenti rivoluzionari, ed a Tivoli morì nel 1153 [22].

Poco prima in Francia, nel 1133, aveva fatto parlare di sé l'eretico Pietro de Bruys, che tra i primi si era scagliato contro la devozione del Crocifisso e la liturgia della Passione, cosicché a Saint-Gilles a furor di popolo era finito sul rogo, da lui acceso per bruciare le croci abbattute; le sue teorie erano state ereditate in Italia dal canonico agostiniano Arnaldo da Brescia, fatto giustiziare da Federico Barbarossa [23].

Contro tali eresie S. Bernardo aveva assunto il Crocifisso come bandiera dell'ordine: aveva disposto che i cistercensi avessero croci solo di legno, non di metalli preziosi, per distinguersi dai fastosi cluniacensi [24], aveva disposto che la devozione del Crocifisso fosse la principale, praticata senza frivolezze e nella sua cruda umanità [25]; la via della croce e delle crociate veniva indicata ai cavalieri ed alla nobiltà feudale quale sommo omaggio al Crocifisso [26] e le chiese cistercensi in Italia furono

---

[22] V. PACIFICI, *op. cit.*, p. 290 ss. Sulla crisi monastica del mille fino al sorgere degli ordini mendicanti, R. MANSELLI, *I fenomeni di devianza nel Medio Evo: le devianze nella società ecclesiastica*, Torino 1972, p. 49 ss.

[23] A. FAVALE, *I Concili Ecumenici nella storia della Chiesa*, Torino 1962, p. 141; R. MANSELLI, *I fenomeni di devianza*, cit., p. 54.

[24] G. DUBY, *S. Bernardo e l'arte cistercense*, Torino 1982, pp. 137-141; F. PRINZ, *Ascesi e cultura, Il Monachesimo Benedettino nel Medioevo*, Bari 1983.

[25] G. DUBY, *op. cit.*, p. 173.

[26] G. DUBY, *op. cit.*, p. 19.

Più che con le sacre rappresentazioni i Gruppi sono posti in relazione con la « *depositio hostiae* » del giovedì santo e con la liturgia dei « sepolcri », collocati in un punto centrale tra il presbiterio e la navata centrale delle chiese; viene portato come esempio il Gruppo spagnolo della chiesa cistercense di Las Huelgas (Burgos), che conserverebbe ancora il posto originario. Ma a questo proposito è importante la precisazione che i Gruppi spagnoli sono anteriori a quelli italiani, mentre il più antico sembra essere il Cristo Courajod d'arte borgognona, conservato nel Museo del Louvre e già facente parte di una Deposizione dispersa.

In tal modo, la linea di sviluppo dei Gruppi, partendo dalla Francia, si sarebbe diffusa in Spagna, poi in Italia, entro un arco di tempo che va dalla metà del XII a poco oltre la metà del secolo XIII.

La devozione del Crocifisso e della Passione

Il diffondersi della devozione del Crocifisso, che si affermò nei secoli dal X al XIII, fu opera dell'ascetismo benedettino e degli ordini derivati dalla regola benedettina.

A Tivoli nel 1001 la corrente monastica camaldolese prendeva piede con la presenza di S. Romualdo, cui sono attribuiti la fondazione del monastero tiburtino di S. Andrea ed il merito d'aver condotto a buon fine le trattative di pace tra Ottone III e la città, colpevole di sanguinosa ribellione [19]. Parallelamente incontravano successo altri ordini affini, come quello dei vallombrosani, il cui fondatore, S. Giovanni Gualberto, nel 995 aveva avuto la visione del Crocifisso che approvava con cenni del capo il perdono da lui concesso all'uccisore del fratello [20].

Grande fu allora la fioritura monastica, specialmente delle abbazie vallombrosane, in Toscana, come a Volterra, Firenze, Arezzo, Massa Marittima, Pisa, Siena, Pistoia, che ebbero centri assai attivi, come pure a Roma e sui Colli Albani [21]. Ma un impulso nuovo nella devozio-

[19] V. PACIFICI, *Tivoli nel Medioevo*, in AMST., 1925-26, pp. 212-213 e 253.

[20] G. PENCO, *Storia del monachesimo in Italia*, Roma 1961, p. 211 ss.

[21] G. PENCO, *op. cit.*, p. 235; F. CARAFFA, in « *Monasticon Italiae* » del Centro Storico Benedettino Italiano, vol. I, Cesena 1981, pp. 95 e 226.

Infine, per la migliore conoscenza dei Gruppi italiani, e specialmente di quelli laziali ed umbri, riveste particolare importanza lo studio di J.R. GABORIT (*Un groupe de la Descente de Croix au Musée du Louvre,* in « Monuments et Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres », vol. LXII, 1979, pp. 149-183). L'occasione d'illustrare il Gruppo del Louvre offre all'Autore la possibilità d'approfondire i temi fondamentali riguardanti questo genere di sculture sacre. Esaminate le quattro statue esistenti nella Deposizione del Louvre — la Madonna è perduta —, sono descritte le particolarità emerse dal restauro, come l'elencazione dei legni usati, la preparazione dei vari strati di stuccatura con gesso, colla e miscugli vari e ricostruttivi delle forme perdute, l'uso di strisce di lino e cartapecora per rinforzo di parti meno stabili, le verniciature successive e la condizione attuale; da questi particolari affiorano dati cronologici d'una certa importanza.

Poiché tra una ventina di Gruppi italiani conosciuti, completi o frammentari, alcuni potrebbero essere attribuiti allo stesso laboratorio, esso riceve per convenzione l'appellativo di « atelier di Tivoli », cui apparterrebbero, oltre il Gruppo di Tivoli, anche il Gruppo del Louvre, il Cristo di Perugia, il Cristo del Castello Sforzesco di Milano ed il Giuseppe d'Arimatea della Collezione Stoclet di Bruxelles; tutti infatti hanno caratteri stilistici affini. Invece il Gruppo di Volterra ed altri simili della Toscana, Sardegna ed Italia meridionale se ne differenziano, in quanto sono concepiti con differenti posizioni del corpo di Cristo o in diversa posa degli altri personaggi. Per il Gruppo di Tivoli ed affini è prevista la presenza della corda di sostegno del corpo di Cristo. Le posizioni della Madonna e di S. Giovanni rimarrebbero indeterminate ed ancora discusse. Incerta sarebbe la localizzazione dell'« atelier di Tivoli », che potrebbe anche essere stato itinerante, o non essere stato a Tivoli, ma in una località da ricercarsi in un tratto compreso tra Tivoli e l'Umbria. Per la datazione dei cinque Gruppi dell'« atelier di Tivoli » si va dal 1220-1230 (Tivoli) al 1240-1250 (Cristo di Milano); l'attività dell'« atelier » sarebbe quindi estesa entro lo spazio di un trentennio.

Tutti i Gruppi italiani sarebbero da vedersi anche secondo un criterio geografico ed entro limiti di tempo diversi, ma sempre dalla fine del secolo XII fino a poco oltre la metà del secolo XIII.

emozione; e nota anche le lunghe volate lineari dei contorni e dei panneggi, interrotte da aspre angolature di braccia e mani sporgenti in obliquo. Anche F. DE MAFFEI (*Mostra di sculture lignee medioevali*, Milano 1957) trovò dettagli ed elementi per un acuto raffronto tra il Cristo del Castello Sforzesco di Milano ed il Cristo del Gruppo di Tivoli.

Il tema della Deposizione tiburtina fu considerato da D. CAMPINI (*Storia dell'Arte*, Milano, presumibilmente 1960, vol. 2°, tavv. 546-547) come superamento delle sofferenze umane. Egli infatti pose in risalto i caratteri ascensionali dei ritmi compositivi, accentuati dalla massiccia traversa della croce. Il sapore classico, la compostezza dei gesti e la simmetria delle figure sono il carattere essenziale del Gruppo, in cui il volto di Cristo appare placato nella consapevolezza della redenzione compiuta con il suo sacrificio; tutto ciò anticipa gli elementi, che saranno temi comuni nell'arte successiva. Anche E. CARLI (*La scultura lignea italiana*, Milano 1960) assegnò la Deposizione tiburtina al secondo decennio del secolo XIII, ponendola sul piano delle figure di Cluny per intensità di pathos, ma diversa per maggior compostezza dell'impeto tragico, per delicatezza di modellato, ritmi volumetrici sapientemente graduati, dolcezza di profili e per il sottile gioco pittorico dei panneggi; opera di artista raffinato, che dalla lezione iconografica bizantina e dall'esperienza del plasticismo lombardo « ricuperò una sorta di arcana classicità », che fa pensare all'ambiente culturale umbro.

C. MALTESE (*Arte in Sardegna, dal V al XVIII secolo*, Roma 1962) raffrontò il Gruppo della Deposizione sarda di Bulzi (Sassari) con quello di Tivoli, segnalandone i punti di contatto e le differenze. R. BUSSAGLIA (*Scultura italiana dall'alto medioevo all'età romanica*, 1966) riconobbe i legami con la tradizione antelamica, ma in termini di dramma, non di simbolo, mentre F. SANTI (*Galleria Nazionale Umbra. Dipinti e sculture e oggetti d'arte romanica e gotica*, Roma 1969) paragonò il Cristo del Museo Nazionale di Perugia con quello del Gruppo tiburtino, notando l'intima relazione tra le due figure, e altrettanto fecero O. e M. CAPRARA (*Cristo morto, seconda metà del secolo XIII, arte romana*, in « Rassegna di studi e notizie, Castello Sforzesco », Milano, IV, 1976), ponendo il Cristo Sforzesco in rapporto con quello di Tivoli, di cui viene considerato un'evoluzione posteriore di un decennio.

Chi trattò l'argomento inquadrando la materia mediante più estesi raffronti fu G. DE FRANCOVICH (*Crocifissi lignei del secolo XII in Italia*, in « Bollettino d'Arte », XXIX, 1935; *A Romanesque School of Wood Carvers*, in « Art Bulletin », XIX, 1937, pp. 5-57; *Scultura medioevale in legno*, Roma 1943). Egli avanzò l'ipotesi di una posizione delle statue differente da quella attuale e ne tentò una ricostruzione; confermò inoltre un certo influsso antelamico nei valori plastici e nei tipi fisionomici, che forse poterono giungere a Tivoli tramite maestranze di lapicidi provenienti da Arezzo nel secolo XIII, allora presenti anche altrove nell'Italia centrale; nello stesso contesto inserisce anche la statuetta di S. Valerio, conservata nella chiesa di S. Silvestro. Ancora F. HERMANIN (*L'Arte in Roma dal secolo VIII al XIV*, in « Storia di Roma » dell'Istituto di Studi Romani, Bologna 1945, vol. 27°, pp. 149-152) inquadrò il Gruppo tiburtino nel grande movimento rinnovatore dell'arte, avvenuto nel secolo XIII, che fu quasi un anticipo del Rinascimento.

In occasione dell'ultimo restauro, P. DELLA PERGOLA (*Il restauro della Deposizione di Tivoli*, in « Bollettino d'Arte », 1949, pp. 152-159) espose le rilevanze tecniche, strutturali e stilistiche emerse durante i laboriosi lavori di ripristino. F. BOLOGNA - R. CAUSA (*Sculture lignee della Campania*, Napoli 1950, pp. 53-56) introdussero confronti tra opere simili campane e laziali, con particolare attenzione al Gruppo tiburtino. E. LAVAGNINO (*L'Arte medioevale*, Torino 1953,, pp. 345-346) si soffermò non solo sull'impostazione classica, ma anche sopra una certa sopravvivenza di tracce dal sapore etrusco e sopra altri influssi, settentrionali e francesi, recando a paragone la Madonna ed il S. Giovanni conservati nel Museo di Cluny a Parigi, che potrebbero appartenere alla stessa corrente artistica della Deposizione tiburtina, ed anche la Deposizione conservata allora nella Collezione Van Stolk di Harlem in Olanda, poi acquistata dal Museo del Louvre. R. SALVINI (*Lineamenti di storia dell'arte*, Firenze 1952, I, p. 305 ss.) accettò l'ipotesi dell'esistenza di una scuola d'intagliatori operante alla fine del secolo XII tra Umbria, Lazio e Toscana, che nel Lazio ai primi del secolo seguente produsse il Gruppo tiburtino. Esso è racchiuso in canoni di composizione a piramide, entro la quale si sviluppa un tessuto di linee unitarie di tensione, per cui le figure si completano a vicenda in una rielaborazione di elementi antelamici d'intensa e sottile

MARLE (*Sculture in legno italiane nel secolo XIII in Olanda*, in « Rassegna d'Arte », XIX, 1919, pp. 205-209).

Dopo il restauro, compiuto durante gli anni della prima guerra mondiale, F. HERMANIN (*La Deposizione di Tivoli*, in « Dedalo », II, 1921-22, pp. 79-89) avvertì nel Gruppo tiburtino analogie iconografiche e stilistiche con le Madonne di Alatri, San Polo dei Cavalieri e della Mentorella, nelle quali la classica compostezza non respinge un tocco di verismo, di cui talora si compiacquero gli scultori romanici, non esclusi quelli del settentrione; riconobbe nella Deposizione tiburtina una notevole superiorità rispetto ad altre opere coeve per grandiosità d'ispirazione e finezza d'esecuzione; la Madonna fu giudicata una figura ieratica non ancora sciolta da legami bizantini, e così anche S. Giovanni, che è giudicato la figura artisticamente più debole, mentre Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo possiedono una straordinaria vivacità espressiva, perché scolpiti con maggior libertà. Nella figura di Cristo, serena e quasi vivente, l'abolizione della corona di spine e del diadema, avvenuta durante i restauri, aveva accentuato il risalto emotivo derivante dalla severa pacatezza del volto. La figura dell'Angelo è giudicata « mostruosa » nella sua funzione ritenuta di lampadoforo. Tutte le figure, tranne Cristo e l'Angelo, hanno avambracci snodabili e mobili, sicché si può pensare che le statue venissero rivestite di speciali paramenti in occasioni di ricorrenze solenni. L'attuale color bronzeo delle figure, dovuto all'invecchiamento, conserva tracce assai labili di antichi colori, come oro, argento, rosso, turchino. L'Hermanin concordava nell'assegnare il Gruppo ai primi decenni del secolo XIII.

Un semplice cenno ne fece V. PACIFICI (*Tivoli nel Medioevo*, in AMST., V-VI, 1925-26, p. 347), che pose il Gruppo in relazione con la statuetta tiburtina di S. Valerio, con la Madonna della Mentorella ed il rilievo del Salvatore di Castelchiodato, espressioni di arte « monastica », prodotti da una scuola che nei primi anni del secolo XIII operava a Tivoli, sensibile ad influenze dell'arte francese. M. SALMI (*La scultura romanica in Toscana*, Firenze 1928) introdusse raffronti con altri Gruppi esistenti in Toscana e risalenti al medesimo periodo storico, e C.L. RAGGHIANTI (*Un capolavoro di scultura romanica*, in « Critica d'Arte », XIII, 1935, pp. 34-39) vide nei Gruppi l'affermazione di un indirizzo comune, in cui il Gruppo tiburtino occupa il posto preminente.

fa esplicita menzione Sante Viola [17], mentre Francesco Bulgarini non ne dava un giudizio artistico lusinghiero, in quanto la giudicava « lavoro grossolano, ma venerando d'antichità, che non se rintraccia l'origine », aggiungendo che la tradizione sulla provenienza da Tuscolo non era attendibile [18].

Un sessantennio fa il Gruppo fu sottoposto a restauri, diretti da Antonio Muñoz, sovrintendente alle belle arti di Roma e per l'occasione furono tolti diadema e corona di spine, che ornavano il capo di Cristo; un secondo restauro fu compiuto durante gli anni della seconda guerra mondiale.

Non emergono dunque prove né sull'esistenza di statue delle Marie, né se il Gruppo sia stato preda bellica proveniente da Tuscolo, oppure dono dei romani a titolo di riconoscenza. D'altra parte l'esame critico eseguito in tempi moderni ed il raffronto artistico con altre opere simili escluderebbero l'esistenza delle Marie, fissando a cinque i personaggi, senza conteggiare l'Angelo o gli Angeli. Inoltre si riconoscerebbero i Gruppi italiani, compreso quello tiburtino, come opere eseguite dai primi decenni fino a poco oltre la metà del secolo XIII.

Gli studi ed i giudizi della critica d'arte

L'interesse dei critici e degli storici dell'arte verso il Gruppo della Deposizione di Tivoli ebbe inizio con A. Rossi (*Un saggio di statuaria medioevale in legno,* in « Bollettino d'Arte », 1908, pp. 25-29), che l'attribuì a scuola borgognona; poco dopo P. Toesca (*Storia dell'Arte Italiana,* Milano 1916, ristampa 1965, *Il Medioevo,* 2°, pp. 808 e 863 ss.) notò influssi lombardi derivati dalla scuola di Benedetto Antelami e ne stabilì la data di esecuzione ai primi anni del secolo XIII. Intanto l'attenzione degli studiosi aveva individuato anche altri Gruppi o statue isolate, già facenti parte di Gruppi, come R. van

[17] S. Viola, *Storia di Tivoli dalla sua origine al secolo XVII,* voll. 3, Roma 1819; nel vol. II, p. 167 ss. accetta la partecipazione di Tivoli alla distruzione di Tuscolo e a p. 172 dice che i romani donarono, oltre le statue e le colonne, anche « altri oggetti preziosi di sacra venerazione », senza specificare in che cosa consistessero.

[18] F. Bulgarini, *Notizie storiche, antiquarie, ecc. intorno alla città di Tivoli,* Roma 1848, p. 10.

i sei vecchi rinnovarono la testimonianza pubblica giurata, alla presenza del notaio e cancelliere vescovile, Giovanni Francesco Capitosti, dal quale lo stesso giorno fu rogato l'atto ufficiale, conservato tra gli atti dei suoi protocolli al foglio 237. Il Lolli afferma che il Gruppo è di legno di cedro del Libano e che fu sistemato definitivamente nella prima cappella a destra dell'ingresso della Cattedrale [14].

Anche Giovanni Carlo Crocchiante, circa lo stesso tempo, descriveva la cappella del Crocifisso in Cattedrale, che fu fabbricata a spese di mons. Cittadini, nipote milanese del card. Roma, come appariva dallo stemma di costui, ivi esistente, e poi restaurata dal card. Galeazzo Marescotti, vescovo di Tivoli (1679-1684), che vi fece porre un altare di marmi bianchi e neri; a quell'altare si venerava Cristo « in atto di essere dischiodato dalla croce, intagliato di cedro del Libano ed ai piedi della croce si vedevano il discepolo prediletto e le Marie ». Anche il Crocchiante testimonia dunque sulla presenza delle Marie, ma dimentica Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo. Afferma inoltre che il Gruppo era sommamente venerato e custodito « dentro un grande recinto di cristalli uniti insieme, con tela davanti, e si scuopre solamente nelle feste più solenni ». Circa la leggenda della provenienza da Tuscolo o da Roma, dichiara di essere neutrale [15].

Nel 1815 la Deposizione fu sottoposta a restauri e nuova coloritura, come risulterebbe da un documento amministrativo dell'Archivio Capitolare della Cattedrale [16]. Sebbene oggetto di tante cure, tuttavia di essa non

---

[14] F.A. LOLLI, *Storia di Tivoli*, passi scelti del ms., dal 1595 al 1744, a cura di V. Pacifici, in « Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte » (in sigla AMST.), VII, 1927, pp. 77, 239; IX-X, 1930, pp. 344, 353. I sei vecchi testimoni furono Giulio Marzi di 79 anni, Michelangelo Viscanti di 73, Carlo Ciaccia di 68, Virgilio Sabbi di 79, Flavio Coccanari di 65 e Giuseppe Zaccheo di 76, tutti appartenenti ad antiche e illustri famiglie tiburtine. Un anno dopo, nell'agosto 1642, il Gruppo fu visitato e ammirato dal marchese de Los Velez, ambasciatore di Spagna a Roma, allora di passaggio per Tivoli. Il Lolli è il primo a definire come « cedro del Libano » il legno del Gruppo.

[15] G.C. CROCCHIANTE, *Istoria delle chiese di Tivoli*, Roma 1726, p. 42; l'autore sposta per errore la data del trasferimento in cattedrale dal 1641 al 1642.

[16] Le ricerche del documento nell'Archivio Capitolare della Cattedrale sono state infruttuose.

nis a (ligno) crucis; quod misterium clauditur cum crata lignea, aliis ornamentis ornata »[12].

Nel 1611 altra menzione del Gruppo è quella di Antonio Del Re, il quale ripeteva la notizia che si trattava di un dono dei romani: era « un'effigie di N.S. Gesù Cristo in legno, che viene da Nicodemo schiodato et calato dalla croce, di molta devozione; si serba nella chiesa di S. Pietro, detto il Crocifisso di S. Pietro »[13]. Se questa notizia fosse vera, il Gruppo potrebbe essere opera uscita dal laboratorio di un ignoto artista di scuola romana, operante verso la fine del XII o nei primi anni del XIII secolo.

I secoli XVII e XVIII non furono teneri nei riguardi di opere d'arte medioevale, molte delle quali allora scomparvero o furono distrutte, essendo ritenute « barbariche » e contrarie ai canoni estetici vigenti in età rinascimentale e barocca. Eppure la Deposizione riuscì a salvarsi, specialmente dalle massicce ed impopolari demolizioni e distruzioni avvenute durante l'episcopato del card. Giulio Roma (1634-1652); era un segno di quanta devozione il Gruppo fosse circondato, perché i tiburtini lo consideravano prezioso documento di tradizioni religiose e di memorie municipali.

Francesco Antonio Lolli (1678-1748) conferma che il card. G. Roma nel 1641 fece trasportare il Gruppo da S. Pietro Maggiore alla Cattedrale di S. Lorenzo, da poco ricostruita: l'ultimo giovedì di febbraio, con cerimonia solenne, una processione uscì dalla Cattedrale, diretta alla collegiata di S. Pietro, dove avvenne l'interrogatorio di sei anziani tiburtini, i quali sotto giuramento testimoniarono l'antichità ed il valore religioso del Gruppo; dissero che proveniva da Tuscolo, trasportato da cammelli, i quali davanti alla chiesa di S. Pietro si rifiutarono di proseguire; per questo il Gruppo era stato collocato in quella chiesa, dove era rimasto per quattro secoli come oggetto di viva venerazione. La processione ritornò quindi in Cattedrale, recando le statue del Gruppo, che furono collocate presso l'altar maggiore. Allora

[12] ARCH. CURIA VESC. DI TIVOLI, *Apostolica Visitatio Hannibalis de Grassis (1581)*, ms., ff. 20r-21r.

[13] A. DEL RE, *Antichità Tiburtine*, Roma 1611, pubblicazione postuma in copia manoscritta a cura di Raffaele Del Re, conservata nella Biblioteca Comunale di Tivoli, 1883, cap. VIII, p. 786.

Giovanni Maria Zappi, annalista tiburtino vissuto nello stesso tempo, informa che allora il Gruppo era esposto nella chiesa di S. Pietro Maggiore: Cristo, « levato e schiodato », aveva ai lati Nicodemo, S. Giovanni e « le Marie »; ma sulla presenza delle Marie occorre fare ampia riserva, salvo il caso improbabile di una loro scomparsa in tempi successivi, dato che oggi la sola figura femminile è quella della Madonna, mentre, in più, esiste Giuseppe d'Arimatea, di cui lo Zappi non parla. Egli conferma che il Gruppo si trovava in una cappella ornata di antiche pitture ed era considerato « una delle più belle devozioni che si possono vedere »; e riferisce la leggenda, secondo la quale il Gruppo era venuto a Tivoli trainato da cammelli non guidati da alcun conducente, che davanti alla chiesa di S. Pietro s'inginocchiarono e rifiutarono di procedere oltre; ma aggiunge che « decciò non se ne trova memoria niuna excetto che li antiqui vecchioni moderni, che sempre si sono lasciati intendere come gli dico sopra ». Dunque si trattava di una tradizione orale, confermata dai vecchi, contemporanei dello Zappi [10].

Intorno agli stessi anni Marco Antonio Nicodemi narrava gli avvenimenti del 1190, ma non faceva cenno alcuno del Gruppo, che, secondo la tradizione, sarebbe stato preda bellica proveniente da Tuscolo, riportata con altre prede dai tiburtini. Il Nicodemi afferma d'aver tratto le sue notizie da un manoscritto antico, allora esistente nell'archivio pubblico tiburtino, che oggi purtroppo non esiste più [11].

Nel 1581, dopo la visita apostolica alla città ed alla diocesi, mons. Annibale de Grassi scriveva nella sua relazione di aver veduto nella chiesa di S. Pietro Maggiore a destra dell'ingresso una grande cappella dedicata al Crocifisso, con vôlta ad archi, decorosamente ornata di pitture, ben pavimentata, chiusa da balaustra con porta di legno; sotto la tribuna aveva visto « imaginem SS. Crucifixi et aliorum Sanctorum cum misterio demissio-

---

mia disposizione le diligenti trascrizioni di queste visite e di quella della nota 12, che ci auguriamo di veder presto da lui pubblicate.

[10] G.M. ZAPPI, *Annali e memorie di Tivoli (1576)*, a cura di V. Pacifici, Tivoli 1920, p. 71.

[11] M.A. NICODEMI, *Tiburis urbis historia (1589)*, a cura di A. Bussi e V. Pacifici, Tivoli 1926, pp. 127-129.

disposizione originaria, diversa da quella attuale, non li abbia concepiti come nell'atto di reggere carezzevolmente gli avambracci inerti e le braccia aperte del morto nel momento della deposizione.

La scena in tal caso risulterebbe tutta ed in maniera unitaria impostata sull'atto corale della deposizione, cui i quattro personaggi partecipano direttamente con funzioni di sostegno a braccia, tronco ed estremità inferiori, mentre il corpo scende dolcemente, sostenuto dalla fune regolata e « mollata » da Nicodemo. E partecipa anche l'Angelo, il quale, più che portatore di corona o di lampada, come è stato supposto, sembra in procinto d'intervenire con braccia tese e mani aperte, quasi in volo di protezione, per offrire eventuale sostegno dall'alto [7]. Diversamente da altre letture, questa potrebbe offrire più ampio spazio alla commozione ed è anche più logica, considerando posizioni, atteggiamenti e gesti dei singoli personaggi [8].

Le vicende del Gruppo

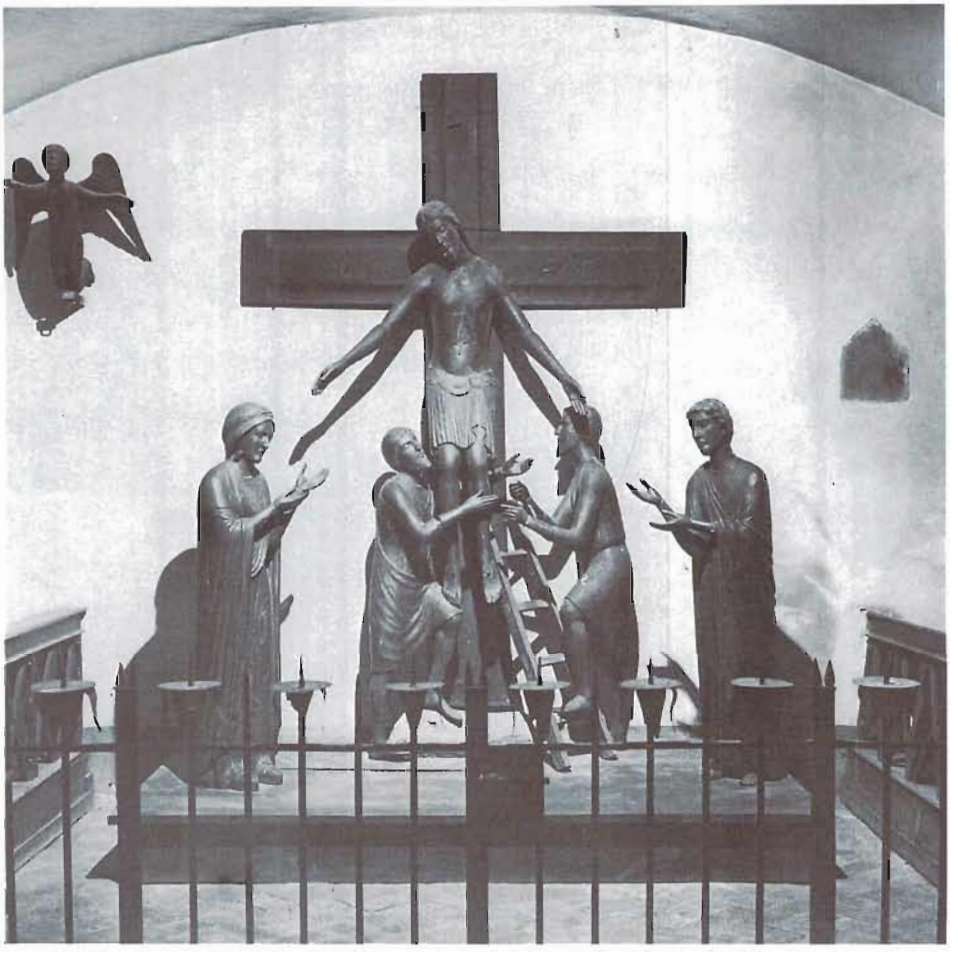
Sebbene il Gruppo fosse a Tivoli da circa 350 anni, la menzione più antica risale al 1568, con un accenno indiretto: nella relazione della visita pastorale di quell'anno il vescovo Giovanni Andrea Croce ricordava la cappella del Crocifisso, esistente nella chiesa collegiata di S. Pietro Maggiore, dove allora il Gruppo si trovava, ma senza scendere a dettagli [9].

---

[7] MATTEO, IV, 6: « *Scriptum est enim, quia Angelis suis* (*Deus*) *mandavit de te et in manibus tollent te, ne forte offendas ad lapidem pedem tuum* »; così anche nel *Liber Psalmorum*, XC, 11-12.

[8] Il Gruppo è conservato nella Cattedrale di S. Lorenzo, nell'ultima cappella a destra, prima del presbiterio, detta appunto della Deposizione o della Pietà o del Crocifisso. Il luogo è il meno adatto alla conservazione ed alla valorizzazione del Gruppo: infatti la cappella risente assai per l'umidità del sottosuolo, è scarsamente aerata, è oltremodo buia e bassa. Così il Gruppo mostra segni di deterioramento superficiale, appare quasi sprofondato in una collocazione poco visibile per difetto d'illuminazione e per essere anche fiancheggiato da stalli di legno scuro. Esso dovrebbe essere collocato sopra una pedana più alta, sebbene la cosa sia impossibile nel luogo attuale per l'esistenza di una vôlta ribassata che quasi l'opprime.

[9] ARCH. CURIA VESC. DI TIVOLI, *Visitationes Iohannis Andreae Crucis Episcopi Tiburtini*, ms. anno 1568, f. 17r; la stessa sobria menzione si legge nelle relazioni delle visite del 1573, f. 137r e del 1575, f. 149v. Ringrazio il prof. Renzo Mosti, che ha messo a

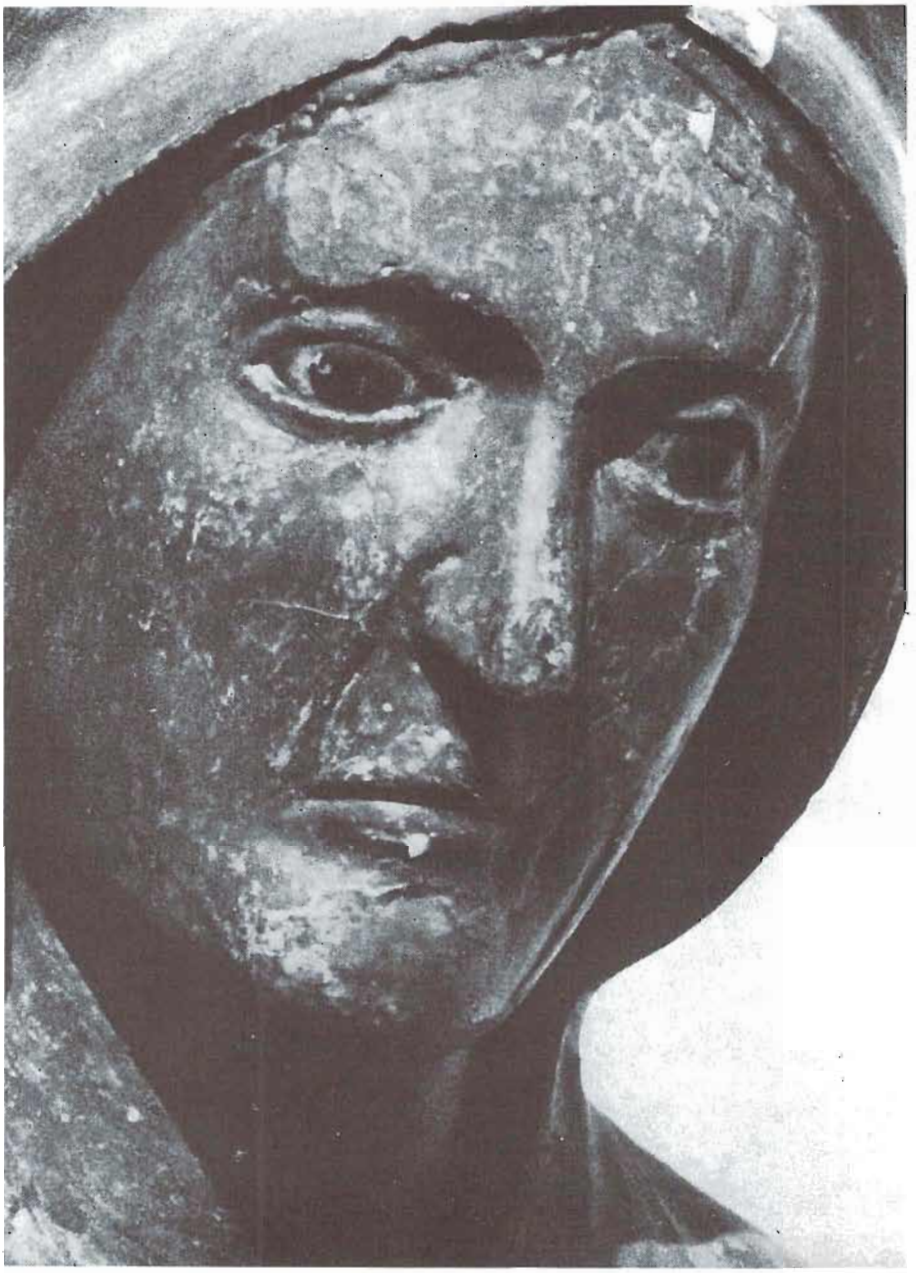


TIVOLI. *Cattedrale.* Deposizione veduta d'insieme (*foto F. D'Alessio*).

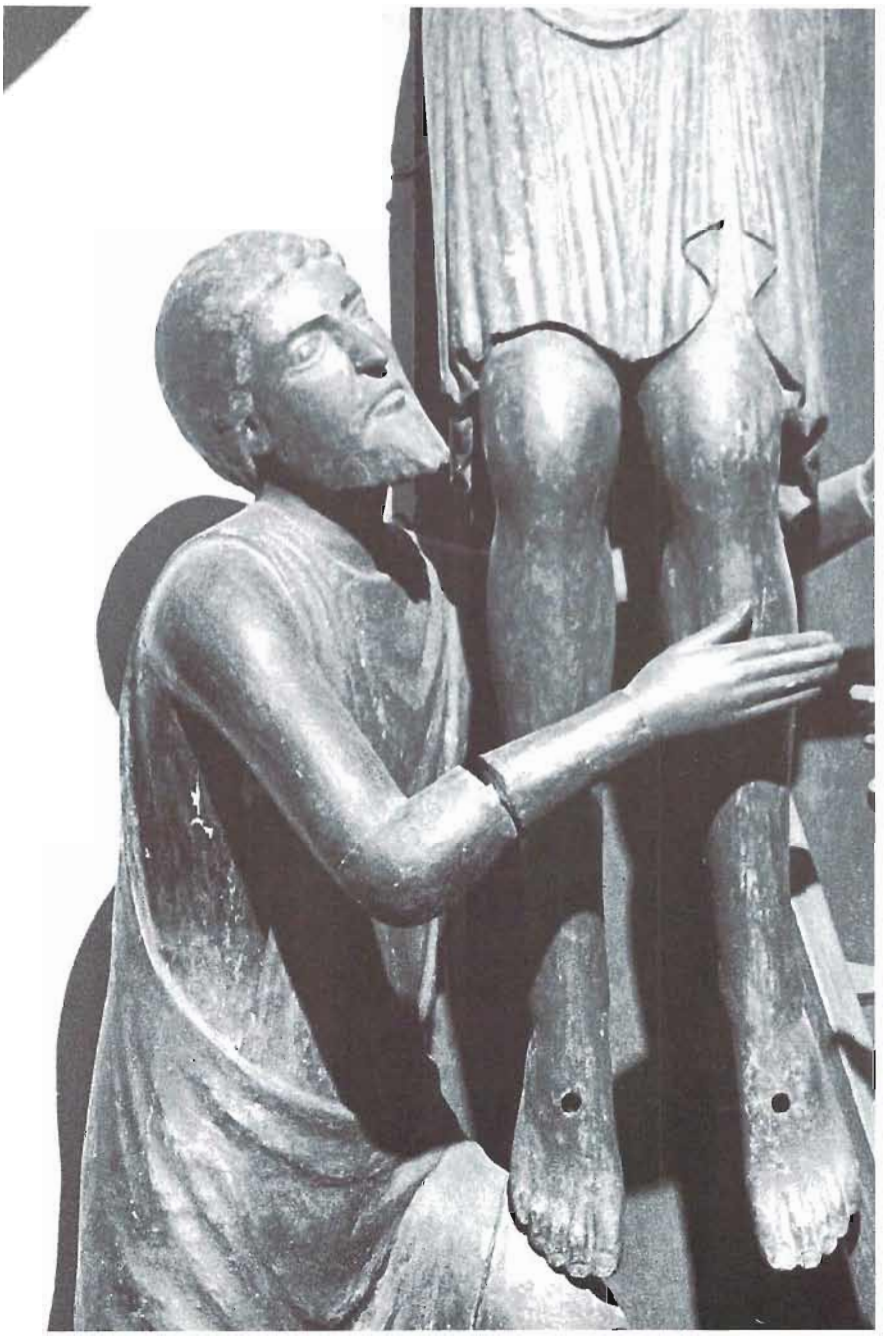
TIVOLI. *Cattedrale.* Deposizione: particolare del Cristo (*foto F. D'Alessio*).

Tivoli. *Cattedrale*. Deposizione: particolare del Cristo (*Gabinetto Fotografico Nazionale*).

TIVOLI. *Cattedrale.* Deposizione: particolare della Madonna (*foto F. D'Alessio*).



TIVOLI. *Cattedrale.* Deposizione: particolare del volto della Madonna (*foto M. Pepi, T.C.I.*).



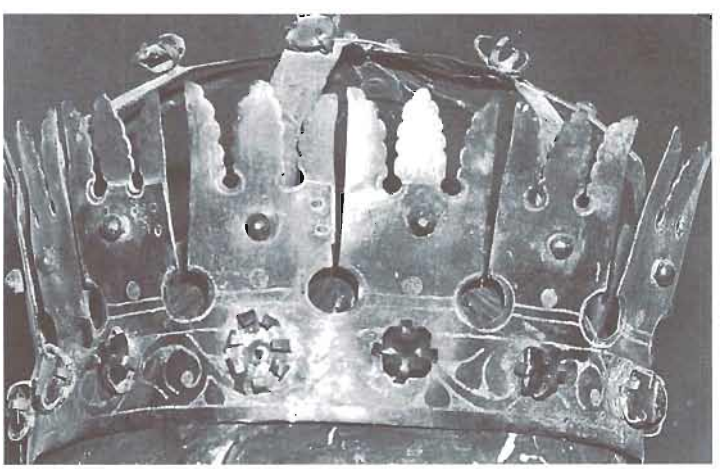
TIVOLI. *Cattedrale.* Deposizione: particolare di Giuseppe d'Arimatea (*foto F. D'Alessio*)

TIVOLI. *Cattedrale.* Deposizione: particolare di Nicodemo e S. Giovanni (*foto D'Alessio*).

A. - TIVOLI. *Cattedrale.* Deposizione: particolare di Giuseppe d'Arimatea (*foto C. Capogna*).

B. - TIVOLI. *Cattedrale.* Deposizione: particolare di Nicodemo (*foto C. Capogna*).

A. - TIVOLI. *Cattedrale.* Deposizione: particolare di S. Giovanni (*foto C. Capogna*).



B. - TIVOLI. *Cattedrale.* Deposizione: corona del Cristo (*foto C. Capogna*).

Giovanni stringe al petto il suo Vangelo. La veste di Giuseppe d'Arimatea è più distinta di quella che indossa Nicodemo, ma ambedue hanno sul capo la cuffia, simile a quelle del Gruppo volterrano. S. Giovanni ha i capelli lunghi sino alle spalle, come quelli di Cristo e di Giuseppe d'Arimatea. Ai piedi della figura di Cristo è un grosso calice di legno, rifatto, ma copia dell'originale perduto, così come la croce è rifatta su imitazione dell'originale, che peraltro doveva essere scorniciato. I ricordi più antichi del Gruppo di Vicopisano non vanno oltre il 1799, ma un'incisione del 1825 ricorda che esso « era venerato da molti secoli » [46].

Il Crocifisso ligneo, conservato nell'Abbazia di Montevergine (Avellino) (TAV. XXX), ha le braccia schiodate e pendenti con angolo di 70 gradi, la testa leggermente piegata in avanti e sull'omero destro; il corpo è ancora trattenuto alla croce da un unico chiodo, che trapassava i due piedi sovrapposti, cosicché le ginocchia vengono ad essere divaricate. Fra tutti i Gruppi questo è l'unico che si presenti con tre chiodi. L'esecuzione è accurata, l'anatomia delicata, le masse muscolari ben proporzionate. I ricordi non vanno oltre la metà del Seicento, quando si trovava ancora nella trecentesca cappella detta della Schiodazione ed aveva ai lati la Madonna e la Maddalena, oggi perdute; ma non si può escludere che i personaggi fossero di più, cioè che vi fossero anche Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, intenti alla schiodatura, figure anch'esse probabilmente perdute. La croce, forse rifatta, è data da un tronco rustico, appena scortecciato, simile alle croci delle schiodature di Parma e Terenzo ed alle nude croci che ancor oggi sogliono essere portate in processione [47].

---

[46] E. CARLI, *La Deposizione dalla croce di Vicopisano*, Pisa 1979; P. TOESCA, *op. cit.*, p. 866 e nota 60 lo giudica « assai più dozzinale » del Gruppo volterrano. Può avere un certo significato la presenza del calice, che richiama il motivo del Santo Graal, tanto caro alle leggende cavalleresche franche e germaniche, secondo le quali Giuseppe d'Arimatea raccolse il sangue di Cristo nel calice adoperato per l'ultima cena. La leggenda del Santo Graal ebbe notevole diffusione nel secolo XIII per opera dei cistercensi.

[47] G. MONGELLI, *Guida storico-artistica di Montevergine*, Cava dei Tirreni 1972, pp. 132-133; sulla cappella della Schiodazione, ivi, pp. 76-80; sulle relazioni di re Manfredi con Montevergine, G. MONGELLI, *Storia di Montevergine e della Congregazione Verginiana*, Avellino 1965, vol. I, pp. 249-257; vol. II, p. 745. Sembra inattendibile la tradizione, secondo la quale re Manfredi deside-

Un'altra variante nei Gruppi di schiodatura si nota nel Gruppo di Scala (Salerno) (TAV. XXXI), che oggi risulta composto di sole tre figure: Cristo doveva avere in origine la mano sinistra ancora inchiodata, come nel rilievo antelamico, ma oggi si presenta troppo abbassata, cosicché il corpo appare sbilanciato rispetto all'asse verticale della croce, dalla quale i piedi quasi escono fuori. Mancano le figure indispensabili di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo, che dovevano essere intenti alle loro funzioni; così con la loro presenza si spiegherebbe la posizione di S. Giovanni, che non interviene affatto ed è come chiuso nel suo dolore, stringendo al petto il volume del Vangelo. Comunque il Gruppo fu sottoposto a restauri, come dimostrerebbe il cartiglio del titolo sopra la testa del Salvatore, che sembra di probabile fattura settecentesca; ed anche le dimensioni della croce appaiono inferiori a quelle degli altri Gruppi. Notevole è la presenza della corona, simile a quella del Volto Santo di Lucca. Il Gruppo è stato posto in relazione con l'arte francese degli anni tra il 1220 ed il 1230, quindi sarebbe coevo del Gruppo tiburtino; ma non si possono escludere legami con l'arte catalana, a causa dell'intenso traffico marittimo allora esistente tra Barcellona e la Campania [48].

Vere e proprie « deposizioni » sono invece i Gruppi di Tivoli, dell'« atelier di Tivoli » e quelli di Norcia, Pescia e Bulzi.

All'« atelier di Tivoli » apparterrebbero il Gruppo del Louvre, il Cristo di Perugia, il Cristo del Castello Sforzesco di Milano ed il Giuseppe d'Arimatea della Collezione Stoclet di Bruxelles.

---

rasse di essere sepolto nella cappella della Schiodazione; la leggenda si formò nel Seicento; M. CIANCIULLI, *Re Manfredi e la tradizione della sua tomba a Montevergine*, Milano 1951. Le dimensioni del Crocifisso sono m. 2 x 1,40; esso ha tre chiodi e ciò è veramente insolito nel secolo XIII, prima che divenisse comune nel secolo successivo col diffondersi del gotico.

[48] F. BOLOGNA - R. CAUSA, *Sculture lignee della Campania*, Napoli 1950, pp. 53-55; J.R. GABORIT, *Un Groupe de la Descente de Croix au Musée du Louvre*, cit., p. 161 e n. 28. A. VUOLO, *Gli insediamenti monastici benedettini nella penisola sorrentina*, in « Benedictina », 29 (1982), pp. 381-404. Oggi il Gruppo è conservato nella cripta della cattedrale di Scala. Il particolare del Vangelo, sorretto da S. Giovanni, si ritrova anche nei Gruppi di schiodazione di Volterra e Vicopisano; non appare nei Gruppi di deposizione.

Il Gruppo del Louvre (TAVV. XXI-XXII) si compone di quattro statue, perché manca la Madonna, perduta. Cristo è barbato, con occhi chiusi e con la testa leggermente piegata a destra; le braccia sono aperte con angolo di 75 gradi; attorno ai fianchi fin sopra le ginocchia il perizoma è aperto sulla coscia sinistra per tutta la sua lunghezza. La rassomiglianza con il Cristo tiburtino è notevole, anche in certi particolari anatomici, come i solchi delle pliche ventrali, che assumono l'aspetto di una croce, dall'ombelico allo sterno, dal lobo sinistro a quello destro della cassa toracica; tuttavia nel Cristo di Tivoli la croce ventrale assomiglia piuttosto ad un'alabarda. Giuseppe d'Arimatea, con il piede sinistro alzato, si protende all'abbraccio del corpo di Cristo, tenendo il viso levato e rivolto ad esso; indossa calzoni aderenti, come nel Gruppo di Volterra, corta tunica ed una specie di mantelletto. Nicodemo sta in piedi ed è in atto di manovrare la fune di discesa; anche lui guarda in alto ed indossa calzoni e tunica corta. S. Giovanni, in piedi, veste una lunga tunica e, sopra, il mantello aperto sul fianco destro; la testa è piegata leggermente in avanti, quasi in atto di guardare con occhi socchiusi la mano sinistra di Cristo, forse posata in origine sulle sue mani alzate. Il Gruppo risalirebbe a circa la metà del secolo XIII [49].

Il Cristo di Perugia (TAV. XXIII) è l'unica figura superstite di un Gruppo, che un secolo e mezzo fa si vedeva ancora nella chiesa abbaziale di S. Maria di Roncione presso Deruta, dal 1929 conservato nella Galleria Nazionale Umbra. Alla base della croce in un'iscrizione, apposta per ricordare i restauri effettuati nel 1784, si legge che l'opera fu *fabricata* nel 1236 e *reformata* nel 1492. Sul valore del termine *reformata* sorgono sospetti di modifiche, in quanto alla fine del secolo XV questi Gruppi, complessi e monumentali, già cominciavano a dare fastidio estetico ed ingombro di spazio nelle chiese, cosicché probabil-

[49] La storia del Gruppo del Louvre iniziò a Roma, dove nei primi anni di questo secolo era conservato presso l'antiquario Simonetti, da cui Van Stolk l'acquistò nel 1911 con regolare permesso delle Belle Arti e lo trasferì nella sua raccolta di Harlem in Olanda. Fu venduto nel 1926 ed entrò nella Collezione Brimo de Laroussilhe di Parigi, dalla quale passò per acquisto al Museo del Louvre. Infruttuose furono le ricerche per scoprire la precisa località in cui il Gruppo originariamente si trovava. E' molto probabile che si tratti di località laziale. J.R. GABORIT, *op. cit.*, pp. 149-150; p. 155 e nota 16; figg. 1, 2, 3, 4, 5, 10, 12, 13.

mente subìvano rimozioni, smantellamenti e distruzione [50]. L'aspetto di questo Cristo è bellissimo e non inferiore a quelli di Tivoli e del Louvre: il corpo è schiodato, le braccia aperte a 80 gradi e la testa un po' meno piegata rispetto a quella del Cristo di Tivoli. La croce, di grosse dimensioni, è anch'essa scorniciata e decorata [51].

Il Cristo del Museo d'Arte Antica al Castello Sforzesco di Milano (TAV. XXIV) proviene da una collezione privata di Roma, dove fu conservato sino al 1955. E' schiodato, con braccia aperte a circa 90 gradi e con il capo inclinato verso destra, ma non cadente in avanti. Lo stile, raffinato ed elegante, denota un certo progresso tecnico e stilistico, che fa assegnare l'opera al decennio 1240-1250 [52].

Infine, ultimo attribuito all'« atelier di Tivoli », è il Gruppo di cui rimane soltanto la figura di Giuseppe d'Arimatea, alquanto mal ridotta, conservata nella Collezione Féron-Stoclet di Bruxelles. La posizione della statua, ed in particolare il movimento della testa, è più esasperata e contorta rispetto alle figure dei Gruppi di Tivoli e del Louvre, nei quali Giuseppe d'Arimatea conserva una naturale compostezza, pur nella penosa funzione di sostegno [53].

I rimanenti tre Gruppi non sembrano avere stretta relazione stilistica con l'« atelier di Tivoli », tuttavia presentano un canone simile ed utile per un raffronto.

Il Gruppo della Deposizione, esistente nel Museo della Castellina di Norcia (TAV. XXV), proviene dalla chiesa del cimitero di Roccatamburo, frazione di Poggiodomo (Perugia), pochi chilometri ad ovest di Cascia [54]. E' attribui-

[50] J.R. GABORIT, p. 157, spiega *reformata* solo come restauro e nuova dipintura; ma forse si trattava di qualcosa di più radicale e distruttivo, perché nel verbo « reformare » è insito il concetto di « dare forma nuova e diversa » dalla precedente.

[51] F. SANTI, *Galleria Nazionale Umbra. I dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Roma 1969, pp. 137-138.

[52] F. DE MAFFEI, *Mostra delle sculture lignee medioevali del Museo Poldi Pezzoli di Milano*, 1957, n. 15 del catal. con bibliografia ivi.

[53] G. DE FRANCOVICH, *A Romanesque School of Wood Carvers*, in « Art Bulletin », XIX, 1937, pp. 5 e 13; fig. 6. J. R. GABORIT, *op. cit.*, fig. 9.

[54] La zona è il cuore della spiritualità spoletina, densa d'insediamenti monastici, specialmente quelli della Valle Castoriana, con l'antica abbazia di S. Eutizio. Forse il Gruppo di Norcia fu prodotto in uno di tali monasteri. E. BORSELLINO, *Storia religiosa e assetto del territorio. I più antichi stanziamenti eremitici nel*

to alla metà del secolo XIII e presenta caratteri propri dell'arte umbra. Il suo stato di conservazione è pessimo, sebbene sia stato sottoposto a restauri nel 1956: è perduta la croce e mancano le estremità inferiori di Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea e S. Giovanni. Il Cristo, schiodato, pende verticale, con la testa leggermente inclinata sulla spalla destra ed ha le braccia aperte con angolo inferiore agli 80 gradi. Il tradizionale perizoma ne copre la figura dai fianchi alle ginocchia. La Madonna e S. Giovanni, questi insolitamente barbato, si presentano con il consueto gesto, che può essere quello di sostegno alle mani ed agli avambracci di Cristo. E' evidente la somiglianza della Madonna con quella di Tivoli, ma è meno composta, come meno composte e di sapore alquanto rude sono le altre figure. Giuseppe d'Arimatea abbraccia gli arti inferiori del morto e Nicodemo sta in posizione di chi manovra la fune. Il volto di Cristo è tormentato e lontano dalla pacatezza e dalla tragica serenità di quello tiburtino, mentre gli altri personaggi mostrano atteggiamento attonito, ma non proprio sofferente. Manca l'Angelo o gli Angeli. Gli avambracci delle figure a terra sembrano essere stati originariamente snodabili [55].

La Deposizione di Pescia (TAV. XXVI), assai mal ridotta, ma restaurata recentemente, si conserva nell'oratorio di S. Antonio Abate ed è ritenuta scultura toscana della seconda metà del sec. XIII, cioè riferibile agli anni in cui, secondo la tradizione storica, l'oratorio fu costruito intorno al 1260. Non mancano però elementi per poterla anticipare di almeno un decennio, considerandola quindi preesistente alla costruzione dell'oratorio. Essa conserva impostazione analoga a quella del Gruppo tiburtino, ma ha una croce più esile e forse rifatta. Le figure sono più asciutte, meno corpose. Una vaga rassomiglianza iconografica avvicina la figura della Madonna a quella di Tivoli. Cristo è schiodato, verticale e con le braccia aperte ad angolo di 90 gradi, con la testa piegata assai in avanti;

---

territorio spoletino, in « Benedictina », anno 29, 1982, pp. 139-141; A. FABBI, *Documentario storico-artistico della Diocesi di Norcia. Preci e la Valle Castoriana, terra ignota*, Spoleto 1963.

[55] E. CARLI, *La scultura lignea italiana*, Milano 1960, p. 31 e fig. 36. La sistemazione provvisoria, che si può vedere nella foto pubblicata in T.C.I., *Umbria*, in « Attraverso l'Italia », Milano 1969, fig. 185, non è né accettabile, né dignitosa.

il corpo è sostenuto da Giuseppe d'Arimatea, che ha il piede sinistro sul primo gradino della scaletta, dalla parte della Madonna, come nel Gruppo volterrano. La Madonna e S. Giovanni toccano le mani di Cristo, mentre Nicodemo in piedi tende le braccia in avanti nell'atto evidente di tenere coi pugni chiusi e con sforzo la fune di manovra, che è stata ripristinata. E' un'opera squisitamente ascetica, incisiva e vigorosa nella severa compostezza delle figure che circondano Cristo « fatto perno di una ritmica verticale, accentuata un tempo dalla policromia ». Nei volti e nelle sobrie masse anatomiche traspare un accenno d'influsso d'oltralpe o gotico, specialmente nelle figure della Madonna, e sembra anche presente una certa parentela spirituale col Gruppo tiburtino; ma il Gruppo tiburtino si distingue per maggior compostezza e raffinatezza d'esecuzione. Nei Gruppi di Pescia e Volterra manca la presenza dell'Angelo o degli Angeli, sebbene non si possano escludere dalla concezione originaria; inoltre nel Gruppo di Pescia sembrano snodabili gli avambracci delle figure, tranne Cristo, come nel Gruppo di Tivoli; ma può darsi che ciò sia dovuto ad innesti di lavorazione delle parti anatomiche, messi allo scoperto dal restauro ed originariamente mascherati da stuccatura e dipintura [56].

Infine, il Gruppo di S. Pietro delle Immagini a Bulzi (Sassari) (TAV. XXVII), restaurato nel 1968, è attribuito all'arte pisana della metà del sec. XIII per un accenno di stilemi gotici qua e là notati. E' in legno d'ontano e presenta alcune varianti rispetto agli altri Gruppi. Prima del restauro, la croce appariva ampia e scorniciata come quella di Tivoli, mentre oggi è stata rifatta in dimensioni impropriamente minori. Sopra la croce un Angioletto si affaccia in volo planante, simile all'Angelo del Gruppo di Tivoli. Manca la figura di Nicodemo, forse andata distrutta, per cui l'insieme oggi si presenta disarmonico. La figura di Cristo, schiodato e cinto del consueto perizoma, ha la testa reclinata sulla spalla destra, ma non

[56] R. SALVINI, *La scultura romanica pistoiese*, Pistoia 1966, pp. 165-179. F. GUERRIERI, *Schede brevi dell'attività restaurativa 1969-1970 ai monumenti della provincia di Pistoia*, in « Bullettino Storico Pistoiese », serie III, 6, 1971, p. 34; A. PAOLUCCI, *Due restauri ed un'acquisizione*, Firenze 1975, scheda tecnica del restauro e bibliografia; A. PAOLUCCI, *Chiesa di S. Antonio Abate*, Pescia 1976, pp. 11-17.

in avanti, le braccia aperte con angolo di 80 gradi ed il corpo lievemente arcuato sì da dare cruda impressione di rigidità cadaverica. Gli avambracci delle figure non sembrano snodabili, ma fissi, anzi il braccio destro della Madonna ed il sinistro di S. Giovanni sono ricoperti dal manto, che scende verso il basso con ricchezza di pieghe ricavate dal legno; e l'atteggiamento è quello di persone dolenti. Ma non si può escludere che in origine le loro mani, poi parzialmente rifatte, toccassero le mani di Cristo. La figura di Giuseppe d'Arimatea ha atteggiamento di sostegno con ambe le braccia, ma la sua odierna posizione risulta troppo lontana dal corpo di Cristo; egli posa il piede sinistro sopra il primo gradino di una scaletta appoggiata alla croce, come nel Gruppo di Volterra. E' accettata la provenienza del Gruppo da ambiente culturale benedettino [57].

Quelli finora ricordati non sono i soli Gruppi di schiodatura o deposizione: altri ne sono stati supposti, di cui rimane solo la figura di Cristo con le braccia aperte ad un angolo oscillante tra i 70 ed i 90 gradi; il che testimonia la loro comune derivazione. I più noti sono nella Collezione Acton di Firenze, nella chiesa di S. Pietro a Gubbio, nel duomo di Prato, nell'oratorio della Misericordia a S. Miniato al Tedesco, a Lugano nella Collezione Thyssen, nel Museo di Cluny a Parigi (Madonna e S. Giovanni, fine secolo XII) ed il Cristo dell'Abbazia di S. Antimo, frazione di Montalcino sulle pendici del Monte Amiata, modificato rozzamente in Crocifisso normale [58].

Rispetto ad una classificazione geografica, che sottintende riflessi stilistici e culturali diversi, i Gruppi e gli avanzi di Gruppi appartengono alle aree seguenti:

---

[57] Le dimensioni delle figure del Gruppo di Bulzi sono le seguenti: Cristo m. 1,82; la Madonna m. 1,50; Giuseppe d'Arimatea m. 1,55; S. Giovanni m. 1,49. Le notizie più antiche risalgono a poco prima della metà del secolo XVIII. E. CARLI, *La scultura lignea*, cit., pp. 30-32; C. MALTESE, *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*, Roma 1962, pp. 198-199 e figg. 26, 27. La vecchia croce, ampia e scorniciata, si può vedere in G.M. SALIS, *S. Pietro delle Immagini, o del Crocifisso di Bulzi*, Tempio Pausania 1969, tav. alla p. 19; la descrizione del Gruppo alle pp. 35-42, con tavole di dettaglio alle pp. 38, 65, 73, 79, 86, 96, 107. Sulla presenza cistercense in Sardegna R. DELOGU, *Architetture cistercensi in Sardegna*, in « Studi Sardi », Cagliari 1949.

[58] Le foto in J. R. GABORIT, *op. cit.*, tavv. 14-15 (Cluny), 16 (S. Antimo), 21 (S. Miniato), 22 (Gubbio), 23 (Lugano) e 24 (Prato).

— area toscana: Schiodazioni di Volterra e Vicopisano; Deposizioni di Pescia, Firenze (Acton), Prato, S. Miniato, Lugano (Thyssen) e Bulzi in Sardegna;

— area umbro-laziale: Deposizioni di Tivoli e dell'« atelier di Tivoli » (Louvre, Perugia, Milano e Bruxelles (Stoclet); in più Norcia e Gubbio;

— area campana: Schiodazioni di Montevergine e Scala.

Si noti come i Gruppi appaiano in località d'intensa vita monastica, vallombrosana, cluniacense, camaldolese, florense, guglielmina, ma soprattutto cistercense, che caratterizzò i secoli XII e XIII. Tuttavia, se si vuole tener conto anche della classificazione per « canone », possiamo constatare che la predilezione della schiodatura dei Gruppi di Volterra e Vicopisano nell'area toscana e di Montevergine e Scala nell'area campana potrebbero significare influssi particolari, ricevuti da prevalente presenza vallombrosana e guglielmina.

Canone e tecnica di lavorazione

Un legame unisce tra loro i Gruppi italiani e riguarda il tempo in cui furono prodotti ed il « canone » seguíto dagli artisti. I Gruppi infatti appartengono ad un limitato periodo, che dagli estremi del secolo XII arriva a poco oltre la metà del secolo XIII; anzi, di alcuni Gruppi si conoscono gli anni di origine, come quelli di Volterra (1228) e di Perugia (1236). Ma la conoscenza di queste date non può aiutarci per stabilire un'eventuale derivazione del Gruppo di Tivoli da altri Gruppi, o viceversa, e neppure darci la certezza sull'esistenza dell'« atelier di Tivoli », che, sebbene dipenda da serie considerazioni stilistiche, rimane ipotesi suggestiva, che peraltro aiuta a mettere ordine nella materia.

Ciò che più lega strettamente i Gruppi tra loro è il canone comune, vale a dire la formula, severamente prescritta e fedelmente osservata dagli artisti, siano essi romanici o romanico-gotici, benché di diversa estrazione culturale, nel trattare i temi della schiodatura e della deposizione. Nessuno di essi osò alterare questo canone, che è ripetuto sempre eguale nei vari Gruppi.

Dunque, nella Deposizione la croce dello sfondo doveva essere di ampie e solenni dimensioni, tale cioè da imporsi alla vista e dominare la scena; essa aveva lungo i bordi una tipica e larga scorniciatura, che è una palese

caratteristica comune, riscontrabile in tutte le croci superstiti e non rifatte [59].

Uno o due Angeli si libravano ad ali spiegate al di sopra dei bracci della traversa in funzione d'intervento e protezione soprannaturale, o anche recanti la corona del martirio [60].

Cristo, schiodato, sempre cinto da un perizoma dai fianchi alle ginocchia ed in posizione irrigidita, con il capo reclinato verso la spalla destra e sporto leggermente in avanti, doveva stare sospeso, verticale, staccato dalla croce, con una lieve curvatura verso destra, con arti inferiori paralleli, trattenuto dalla fune di manovra, regolata per la discesa dalle mani di Nicodemo, mentre Giuseppe d'Arimatea sosteneva con ambe le braccia protese il corpo oscillante e ne controllava il delicato abbassamento verso terra. La Madonna, alla destra di Cristo, e a sinistra S. Giovanni, più in atto di devota pietà, che utili nell'intervento attivo, sostenevano lievemente avambracci e mani di Cristo, oppure stavano in dolente atteggiamento di « déixis » (indicazione) o di « déesis » (preghiera).

Le braccia di Cristo dovevano essere aperte con un angolo di 70-90 gradi, cioè calate dalla posizione orizzontale crocifissa tanto, quanto consentivano la rigidità cadaverica e la trazione della fune di manovra passante sotto le ascelle. Le figure di Giuseppe d'Arimatea e di

---

[59] Sulla prevalenza rituale della Croce fanno testo i noti inni del poeta Venanzio Fortunato (VI secolo), « Crux fidelis » e « Vexilla regis », ambedue compresi tradizionalmente nella parte essenziale della liturgia del venerdì santo; I. SCHUSTER, *Liber Sacramentorum*, Torino 1925, III, p. 222 ss. La liturgia della Croce dal X secolo fu sottoposta a rinnovamento per il diffondersi dei riti benedettini, specialmente di Cluny, per cui anche scultura e pittura intensificarono le rappresentazioni drammatiche della Passione secondo canoni diffusi ufficialmente. Di quest'originario rinnovamento cluniacense può essere considerata lontana ispirazione quella dei Gruppi, che trovarono una diffusione più capillare nella propaganda degli ordini affini, e soprattutto del cistercense.

[60] A. LIPINSKY, *Il Tesoro del Santuario di S. Maria in Vulturella*, in AMST., LI, 1978, p. 117, dice che in molte croci medioevali, specie di scuola abruzzese e napoletana, scende dall'alto verso Cristo morto un Angelo recante una corona regale per posarla sul capo del Redentore. Nella croce della Mentorella, opera del Trecento avanzato, la corona consiste in un semplice cerchio. Tuttavia l'Angelo del Gruppo tiburtino, è anteriore, è diverso, ha le braccia aperte, in atto di protezione.

Nicodemo dovevano stare in piedi e con il volto levato verso la parte media o superiore di Cristo.

Secondo la variante del canone di schiodatura, i mutamenti riguardavano solo le tre figure centrali: Cristo, ancora fissato alla croce con uno o due chiodi, con il busto fortemente piegato a destra, con la mano destra schiodata, era sostenuto energicamente dalle braccia di Giuseppe d'Arimatea, mentre Nicodemo in posizione prona e quasi genuflessa era intento all'estrazione di un chiodo dei piedi [61]. Le braccia di Cristo anche in questo caso erano aperte, ma con un angolo superiore agli 80 gradi. La croce era, come al solito, scorniciata e di grosse dimensioni.

Sembra dunque che ambedue i canoni avessero un unico fine, quello di coinvolgere nell'azione i personaggi rappresentati, tutti a contatto fisico con il corpo di Cristo, esclusi ovviamente gli Angeli. Era insomma un concetto unitario, destinato a suscitare commozione e pietà, fugando l'istintivo senso di orrore e di raccapriccio. Nei particolari poi i vari artisti erano lasciati liberi d'esprimersi secondo le loro esperienze personali e stilistiche, come l'annodatura ed il panneggio del perizoma, simile ma non eguale in tutti i Gruppi, la lunghezza e la foggia dei capelli e delle barbe, i piedi calzati o scalzi, la posizione delle teste e così via; anche le vesti dovevano mantenere una certa uniformità, tramandata da esemplari classici, bizantini e carolingi, che si ripetono in tutti i Gruppi secondo la tradizione, come nelle vesti della Madonna, ma anche con apporti più moderni, come calzoni, cuffie e calzari. Così pure la snodatura degli avambracci potrebbe risultare presente anche nei Gruppi, in cui forse fu abilmente mascherata col restauro, quando essi ebbero perduto la loro originaria funzione di dramma.

Un valore particolare deve essere riconosciuto alle braccia di Cristo, aperte verso il basso, che sono come un invito o un tentativo di abbraccio universale, che va al di là del dramma rappresentato e coinvolge tutta

[61] I Gruppi lignei si discostano dal canone seguito dall'Antelami, nel cui rilievo si ha la schiodatura della mano sinistra del Crocifisso; un'architettura simile applicata ai Gruppi avrebbe comportato soluzioni troppo macchinose e scarsamente affidabili sotto l'aspetto della stabilità. Forse un'eccezione si potrebbe vedere nel Gruppo di Scala.

l'umanità; ed è la posizione tipica, comune a tutti i Gruppi.

La posizione attuale della Madonna e di S. Giovanni in alcuni Gruppi sembra essere eccessivamente distante, per cui si rimane perplessi sull'incertezza del loro gesto, che al presente è supposto come quello di chi indica retoricamente (déixis), non di chi sostiene braccia e mani di Cristo. E ciò sarebbe in contrasto con il criterio di unità, basato sul contatto fisico e sulla presa diretta o « epaphé », con cui si voleva significare quasi uno spontaneo, inconscio ed affettuoso desiderio (« synapsis ») di poter restituire spirito e moto al cadavere, mediante cessione di vitalità da parte dei quattro personaggi [62].

L'esame dei diversi Gruppi potrebbe suggerire l'ipotesi che per la posizione delle quattro figure in piedi sia stata preferita quella frontale, pressoché allineata, quasi imitante l'uso teatrale di mostrare in riga ordinata la scena completa di tutti i personaggi; ma può darsi che questa specie di passerella teatrale non rientrasse nelle intenzioni originarie del canone. Infatti la figura di Nicodemo poteva ben trovarsi in assetto più razionale dietro la croce per la funzione del maneggio della fune, mentre Giuseppe d'Arimatea poteva meglio seguire l'abbassamento del corpo sul davanti ed in posizione frontale a Cristo, voltando le spalle a chi guarda, con una collocazione più naturale per chi si accinge al controllo statico, in quanto il corpo di Cristo poteva anche cadere in avanti o a destra o a sinistra. Queste posizioni, anteriore di Giuseppe d'Arimatea e posteriore di Nicodemo, lascerebbero spazio sufficiente per l'avvicinamento della Madonna e di S. Giovanni, dei quali così risulterebbero

[62] L'applicazione più completa di questa unità si trova nell'affresco di schiodatura di Pietro Cavallini nella Basilica di S. Francesco in Assisi (inizio del secolo XIV): sotto il braccio della croce, ingentilita ed alquanto spostata a destra di chi guarda, il corpo di Cristo, piegato ad angolo retto, è sostenuto da Giuseppe d'Arimatea, che l'abbraccia stando sulla scala. La Madonna tiene il capo di Cristo con ambe le mani, una Pia Donna sorregge la mano destra del morto e la bacia; S. Giovanni sostiene il corpo all'altezza delle ginocchia e la Maddalena è china sul piede destro non ancora schiodato, mentre Nicodemo è intento a schiodare quello sinistro. Ad eccezione di un'altra Pia Donna che sta dietro la Vergine in atteggiamento disperato, tutti i personaggi sono coinvolti ed a contatto diretto con il corpo di Cristo; l'ispirazione trae la sua origine dai Gruppi lignei dell'età precedente. E. LAVAGNINO, *op. cit.*, p. 659, tav. 774.

giustificati i gesti, che non sembrano quelli artificiosi della « déesis » o della « déixis », ma di « epaphé » e di « synapsis », desiderio di toccamento e di unione, almeno nei Gruppi di Tivoli, Louvre, Norcia e Pescia. Ovviamente in questo caso il corpo di Cristo dovrebbe essere abbassato tanto da raggiungere con le mani le mani della Madonna e di S. Giovanni, oppure la Madonna e S. Giovanni dovrebbero essere rialzati ad adeguato livello sino a raggiungere con le mani le mani di Cristo. In tal caso la scaletta poteva essere sostituita da un rialzo sotto forma di piccola roccia per la posa del piede, poiché la scaletta si direbbe un'aggiunta artificiosa, ingombrante e non strettamente necessaria nel disegno originario [63].

Con tale criterio la pianta del Gruppo prenderebbe la forma di croce, dove nel tratto verticale starebbero Nicodemo, la croce, Cristo e Giuseppe d'Arimatea, e nel braccio orizzontale la Madonna e S. Giovanni; il tutto elaborato e compreso in una pianta a forma quadrata, che fa pensare al modulo « *ad quadratum* », tanto caro all'architettura cistercense.

Quest'ipotesi presuppone che i Gruppi potessero essere guardati da tutte le parti, e non solo dalla parte frontale, per cui il loro posto sarebbe stato di necessità al centro del luogo dov'erano esposti, così come sembra essere ancora nella chiesa del monastero cistercense il Gruppo di Las Huelgas [64]; e solo in tempi successivi sarebbero stati modificati, in seguito alla decadenza della loro carica devozionale, allorché furono costretti in una artificiosa linea frontale, forse con l'aggiunta della scaletta e serrando in qualche caso i personaggi in un ammasso di forme umane, poco leggibili ad una certa distanza. In più essi, poiché con le loro notevoli dimensioni potevano essere d'impaccio, furono relegati in nicchie inadatte, in cappelle dalle vôlte troppo ribassate, o ridotti ad ancone e «retabli», mortificandone così la spinta verticale e l'ariosità e sacrificando le figure deteriorate o esuberanti, compresi gli Angeli. In tal modo il dramma del Calvario si appiattiva nella funzione di semplice sim-

[63] Su questi problemi s'intrattiene anche J. R. GABORIT, *op. cit.*, p. 162 ss.

[64] J. R. GABORIT, *op. cit.*, fig. 29; F. FUENTE, *Burgos*, León 1967, tav. a p. 93.

bolo e perdeva gran parte della sua carica emozionale.

Invece, nella rappresentazione della schiodatura la mostra dei personaggi poteva avvenire in linea tutta frontale, in quanto l'azione si sviluppava lungo uno schema continuo. Quindi Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo in posizione leggermente differenziata, ma sempre sul davanti, ambedue proni o quasi inginocchiati, con la faccia volta verso il basso, erano impegnati l'uno nel sostegno, l'altro nell'operazione manuale, contrariamente a quanto avveniva nello schema della deposizione, in cui ambedue stavano eretti, in piedi e col volto levato a quello di Cristo. Nella schiodatura rimane invariata la posizione della Madonna e di S. Giovanni, mentre Cristo ha le braccia angolate a più di 80 gradi, per aumentare lo spazio necessario all'inserimento di Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo. Il prototipo di tale schema si ha nel Gruppo di Volterra, che peraltro dà l'impressione di eccessivo affollamento, mitigato però dall'efficace tragicità del soggetto.

Una seria obbiezione contro tali ipotesi potrebbe essere mossa da chi consideri la presenza dell'Angelo o degli Angeli, che dovevano essere necessariamente fissati con perno alla parete di fondo; il che escluderebbe la possibilità di guardare i Gruppi da tutti i lati. I Gruppi di schiodazione sviluppati frontalmente potevano senza difficoltà avere un Angelo o due Angeli fissati alla parete del fondo; più difficile sarebbe ipotizzare una sistemazione simile per i Gruppi di deposizione. Si noti che la presenza di un Angelo si ha nei Gruppi di deposizione di Tivoli e di Bulzi, la presenza di due Angeli nei Gruppi di schiodatura dell'Antelami e di Vicopisano. Allo stato attuale la questione rimane irrisolta, salvo che non si voglia pensare ad una collocazione sui bracci orizzontali della croce, sui quali le figure potessero essere incardinate.

Secondo le constatazioni verificate attraverso i restauri, è stato accertato che l'antica lavorazione delle figure avveniva, come ancora avviene, in tre fasi: abbozzo e scultura, stuccatura, applicazione del colore.

Tutti i Gruppi sono di legno, non di marmo, perché il legno, nonostante abbia inferiore e labile durata dipendente dall'aggressione dei tarli, è legato all'esperienza artistica cistercense, nata nelle foreste della Borgogna. Esso era il « materiale di bordo » dei cistercensi e, a quanto si dice, il suo uso fu ispirato dalla tecnica na-

vale estesa all'impiego architettonico [65]. Fin dalle origini cistercensi l'attività del legname fu caratteristica dell'ordine, insieme con le attività agricole e tessili. In seguito, quando l'ordine s'inserì nella società urbana, i cantieri edilizi delle abbazie cistercensi già utilizzavano su larga scala il legname per orditure e capriate, i cui esempi più noti sono conservati nelle grangie che ancora si vedono in terra di Francia [66]. Si sa che una scuola di scultura del legno era attiva a Montecassino nel secolo XII [67] e che un secolo dopo Arnolfo di Cambio apprese la scultura in monasteri benedettini [68].

Quando l'ordine cistercense si orientò verso la cura delle anime e l'apostolato urbano, trasferì la lavorazione del legno nelle attività artigianali dei centri urbani [69] e continuò la sua tradizione nei laboratori da cui possono essere usciti i Gruppi della Deposizione. Anche altri ordini di regola benedettina, come vallombrosani e camaldolesi, quando s'inurbarono, possono aver dato origine a laboratori per la scultura del legno, ma i cistercensi sono quelli più noti.

Il marmo fu dunque rifiutato per vari motivi: era materiale di tradizioni classiche, quindi pagane; rientrava nelle norme del divieto bernardiano, in quanto ritenuto fastoso; era di gusto « pontificio » ed « episcopale », più adatto alla mentalità dei Cosmati, dei quali peraltro i cistercensi furono collaboratori; ed era materiale di raro reperimento e di difficile lavorazione ai fini della statuaria. Ma la preferenza del legno lascia anche supporre che le statue dei Gruppi, o alcune di esse, potessero essere concepite per portarsi in processione, secondo un rito drammatico esaltato dalle confraternite religiose dei laici e dalla pietà dei fedeli [70].

La scelta del legno si orientava verso alberi nostrani e tipici dell'Italia centrale, come ontano, salice, noce, pioppo e faggio. Il Gruppo di Tivoli, secondo la tradi-

---

[65] C. BRANDI, *Lettura dell'architettura cistercense*, in « I Cistercensi e il Lazio », Roma 1978, pp. 1-9.

[66] G. DUBY, *op. cit.*, tavv. 46, 47, 48.

[67] G. PENCO, *op. cit.*, p. 552.

[68] G. PENCO, *op. cit.*, p. 553.

[69] P. ZAKAR, *I Cistercensi e la cultura*, in « I Cistercensi e il Lazio », Roma 1978, pp. 135-139.

[70] L'indagine tecnica potrebbe accertare quante siano le statue dei Gruppi in massello pieno e quante quelle con vuoti all'interno, a scopo di alleggerimento. In proposito J.R. GABORIT, *op. cit.*, p. 152, fig. 3, mostra il dorso del Cristo del Louvre, assem-

zione, sarebbe invece di cedro del Libano, pianta conifera abietinea d'origine esotica, che fornisce legno rossiccio, di facile lavorazione e pulitura, pressoché incorruttibile ed usato allora per carpenteria ed edilizia. Ma forse nel secolo XIII la sua diffusione poteva essere maggiore, oppure il rfornimento ne poteva essere assicurato dall'importazione dipendente dall'attività mercantile delle crociate. Sembra tuttavia che il Gruppo sia di massello di gelso, secondo il parere di esperti; ma la certezza dipenderà da seri controlli merceologici.

Talora per la stessa figura furono impiegati legni diversi, abilmente assemblati, inseriti a dente, a becco, a incastro, a tenone e fissati con colla, con piccoli chiodi e caviglie di legno. La sbozzatura, eseguita alla brava e senza rimpianti, trascurava i particolari minuti, rimandati alla rifinitura, salvo che nei volti, nelle mani ed in alcuni dettagli del panneggio, che erano sottoposti ad una più attenta ed accurata esecuzione.

Seguivano poi la pulitura delle superfici e la stuccatura, fatta con pasta a base di gesso e colla animale, ed anche con presenza di farina di frumento. La stuccatura di alcune parti veniva ripetuta a strati successivi, secondo le necessità delle fasi di ritocco, che richiedevano prove e varianti plastiche. Erano talora modifiche radicali, cui si provvedeva anche mediante inserimento di tasselli di legno o con ricostruzione vera e propria, eseguita modellando lo stucco per ottenere dettagli più delicati, specie nel trattare volti, capelli, barba, mani e vesti. Talora venivano corrette o rinforzate le superfici con applicazione di strisce di lino o di cartapecora, fissate mediante colla tenace.

Dopo la stuccatura e la rifinitura del grezzo seguivano le applicazioni del colore, che era a tempera, prima con tenui velature, poi via via con toni graduati e più carichi, a seconda dei diversi piani di profondità. I colori impiegati erano oro, argento, giallo, arancione, rosa, rosso, verde, azzurro, turchino, viola, marrone e nero; per oro e argento si ottenevano riflessi metallici di grande effetto, oggi ancora visibili. In origine i colori non erano

---

blato con pezzi vari; il pezzo centrale dalle spalle alle reni, in forma poligonale allungata, potrebbe chiudere all'interno uno spazio vuoto, abilmente celato, secondo un'usanza riscontrata in Crocifissi posteriori. A Tivoli, il Crocifisso ligneo del secolo XVII, conservato nella chiesa di S. Pietro Maggiore, ha nel dorso una cavità di allggerimento, chiusa da uno sportello mascherato.

violenti, ma lo divennero in tempi successivi per naturale ossidazione del pigmento, per accumulo di polvere e di fuliggine grassa delle candele o in seguito a restauri e ridipinture eseguite da inesperti, talora così malamente da rendere qualche figura irriconoscibile e perfino mostruosa. Nel Gruppo di Tivoli la colorazione originaria è completamente offuscata, ma ne restano tracce [71].

Gruppi della Deposizione e sacre rappresentazioni

Origini comuni e sviluppo parallelo ebbero i Gruppi, le laude e le sacre rappresentazioni, sebbene scarseggino elementi per provare se gli uni derivino dalle altre, o viceversa.

Sulla fine del secolo XII presso centri monastici italiani già era in uso la « *visitatio sepulchri* », una specie di liturgia drammatica derivata da modelli precedenti. Prova di questa pia pratica benedettina è il Codice Cassinese, che tramanda una sacra rappresentazione in versi, la più lunga ed importante che si conosca e che presume modelli anteriori. Sono più di 500 versi, che descrivono le fasi della Passione con drammatica vivacità, esperienza tecnica ed abilità scenografica. I tre versi finali della « *lamentatio Mariae* » sono uno dei più antichi avanzi della lingua volgare delle origini [72].

Nessun altro genere letterario in volgare ebbe nascita e sviluppo simile: quello era teatro sacro popolare, diffuso presso abbazie e praticato da consorterie, confraternite ed associazioni laiche di culto e di penitenza,

---

[71] Sull'argomento J. R. GABORIT, *op. cit.*, p. 150 ss., descrive le fasi di ripulitura e restauro del Gruppo del Louvre e a p. 153, nota 9, lamenta la mancanza di studi tecnologici sui legni e sul materiale usato per i Gruppi.

La tradizione sul presunto legno di cedro del Libano, di cui sarebbe composto il Gruppo di Tivoli, potrebbe essere derivata dalla suggestione dell'inno liturgico « *Signum* (o *lignum*) *Crucis mirabile* », d'ignoto autore del X secolo, composto per la festa dell'Esaltazione della Croce. In esso infatti appaiono le parole: « *Haec arbor est sublimior / cedris, habet quas Libanus, ecc.* »; A. LENTINI, *Hynni instaurandi Breviarii Romani*, Città del Vaticano 1968, p. 136.

[72] M. INGUANEZ, *Un dramma della Passione nel secolo XII*, Montecassino 1939; A. VISCARDI, *Le origini*, 3ª ediz., Milano 1957, p. 384 ss.; 573 ss.; B. MIGLIORINI, *Storia della Lingua Italiana*, Firenze 1961, p. 107. Come pone in evidenza E. KANTOROWICZ, cit., p. 298, il volgare si diffuse specialmente nelle città ghibelline al tempo di Federico II; e Tivoli era una di queste.

ispirato dalle vicende cicliche dell'anno liturgico, ossia dalla vita di Cristo; da esso ebbe inizio anche il teatro popolare profano [73].

Questo teatro sacro aveva agganci anche con la poesia cavalleresca, con le « canzoni dei crociati » ed i vari « compianti », non senza l'intervento della musica e del canto, che, come si sa, ebbero da S. Bernardo un'accurata riforma e dall'ordine cistercense una grande diffusione [74].

La cultura cistercense recava con sé un'impronta cavalleresca, che propagava lo spirito ardimentoso e cortese, influendo anche sull'ispirazione dei trovadori [75]; c'era dunque consonanza tra letteratura trovadorica, canzoni di crociata e compianti, tra poesia cortese e perfino amorosa e poesia sacra, tra istanze spirituali laiche e religiose, non ultima la diffusione della leggenda del Santo Graal, che fu merito principale dei cistercensi [76]. Con la religiosità del loro teatro e con le sacre rappresentazioni i cistercensi miravano tanto alla pietà, quanto anche all'educazione ed al diletto del popolo.

Nel secolo XIII l'incremento del teatro religioso raggiunse in Italia il massimo vigore, che si riscontra anche nella parallela diffusione dei Gruppi della Deposizione, sotto le sollecitazioni di laudesi, flagellanti, di-

---

[73] L'interesse dei benedettini verso la musica ed il canto si era accentuato coi cluniacensi, ma ebbe un impulso rilevante col camaldolese Guido d'Arezzo, morto nel 1050 a Fonte Avellana; G. PENCO, *op. cit.*, p. 573; R. MONTEROSSO, *La riforma musicale di S. Bernardo*, in « I Cistercensi e il Lazio », Roma 1978, p. 23 ss.

[74] A. RONCAGLIA, *Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo*, in « I Cistercensi e il Lazio », Roma 1978, pp. 11-22.

[75] G. DUBY, *op. cit.*, pp. 77-78. Venuto dalla Champagne tra il 1220 ed il 1235, il ciclo del Santo Graal fu definito « roman cistercien », perché derivato dalla concezione mistica bernardiana sulla grazia; A. RONCAGLIA, *Riflessi di posizioni cistercensi*, cit., pp. 11-12. Furono i cistercensi dell'abbazia di S. Galgano presso Chiusdino in Val di Merse, diocesi di Volterra, a valorizzare la « spada nella roccia », che lo stesso S. Galgano aveva miracolosamente infisso nel masso sul Monte Siepi, là dove la comunità dei monaci bianchi s'insediò nel 1190, dieci anni dopo la morte del santo cavaliere divenuto eremita; F. CARDINI, *Leggenda di S. Galgano*, Siena 1980. La Val di Merse ebbe un momento di notorietà nel 1248, allorché, dopo la sconfitta di Vittoria, Federico d'Antiochia, vicario imperiale in Toscana, si trovò costretto ad impegnare le miniere d'argento di Montieri per impellente bisogno di liquido; E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, pp. 661, 697.

[76] G. DUBY, *op. cit.*, p. 184.

sciplinati, « *ioculatores Domini* » e altri gruppi di penitenza [77].

Così un medesimo senso di mistica esaltazione o d'estasi contemplativa ispirava tanto gli scrittori e gli attori di laude e di sacre rappresentazioni, quanto gli scultori dei Gruppi di Deposizione, in una visione cruda ed atterrita, simile a quella che faceva esclamare all'ignoto poeta del Laudario Pisano: « Vienne, cor mio, andiamone alla Croce! » [78], ed a fra' Iacopone da Todi in un impeto d'angoscia: « Non voglio mai de om compagnia, / salvatecata voglio che sia / enfra la gente la vita mia, / de co' perduto lo meo Redentore! » [79]; e Iacopone spinge anche la ricerca di particolari crudeli nell'alternare gli interventi tra l'annunciatore, la Madonna, la folla ostile e lo stesso Cristo crocifisso con la Lauda dialogata « Donna de paradiso », che è una vera azione scenica d'alta drammaticità [80].

Ma più cruda è la descrizione nella Lauda della Passione, tramandata dai Laudari della Confraternita di Perugia [81]: nelle sequenze drammatiche c'è l'intervento di Giuseppe d'Arimatea presso Pilato, con cui il discepolo chiede ed ottiene il corpo di Cristo; quindi egli si preoccupa di cercare lo « zendalo » e « le ferramenta »; poi Giovanni annunzia che « scala portano e ferrera..., (per) levar Iesu de legno »; segue Nicodemo, che spiega alla Madonna le modalità delle operazioni: « Recato avemo ei ferramenta. / Onn'altra gente caccia via, / sol remanga chi lamenta. / Piacciave a noie dar la via / e noi qui chiove mo sferramo / e della croce mo el levamo ». La Madonna dà il consenso, per poter finalmente « toccare » il figlio morto, ed esorta all'opera Giuseppe d'Arimatea: « Or, Iosep, or t'abevaccia (affrettati) / e pòllome (porgimelo) fra glie miei braccia ». Le risponde Giuseppe: « O Maria, or te conforta / ch'una mano è

---

[77] A. DELLA CORTE - G.M. GATTI, *Dizionario di musica*, Torino 1942, *passim*, s.v.; G. BERTONI, *Il Duecento*, 3ª ediz., Milano 1960, p. 237 ss.

[78] P. CUDINI, *Poesia italiana nel Duecento*, Milano 1977, redazione del Laudario Pisano, V, 48, p. 267.

[79] P. CUDINI, *op. cit.*, Iacopone da Todi, IX, p. 284 ss.; G. BERTONI, *op. cit.*, p. 212 ss.

[80] P. CUDINI, *op. cit.*, p. 297 ss.

[81] P. CUDINI, *Poesia italiana del Trecento*, Milano 1978, pp. 201-211; S. LEOTTA, *La poesia nelle sacre rappresentazioni umbre*, in « Humanitas », IX (1954), 6, 585-603.

scavigliata; / besogna te fa como a morta / sì se' suta angustiata; / satisfatte un poco d'essa / e più a lato a luie t'appressa ». Ed anche Nicodemo interviene: « O Signore, io non sò degno, / me par tanto de toccare! / Ma pur levare d'esto legno / io te voglio e sconficcare, / per consolar quista tua mate / che tante pene ci ha portate. / Riceve, madre, l'altra mano / che già te porge Nicodemo. / Tanto n'è suto lontano, / ormaie de lui ne saziemo. / Lieva ei braccia e non sie lenta, / et tuo figliolo sì sostenta »[82]. Infine i compianti di Giovanni, della Maddalena e della Madonna sono espressioni di funebre corrotto sino al momento della sepoltura. Anche in questa Lauda della Passione di Perugia sono avvertibili i due momenti, quello della schiodazione, preciso e dettagliato, e quello della deposizione, sulla quale si tesse il corrotto funebre finale[83].

Dunque il tema della Deposizione era proprio anche delle sacre rappresentazioni, i cui argomenti preferiti spaziavano tra la nascita e la morte di Cristo. Se la nascita ebbe nel presepio un'affermazione enorme come tema d'arte e folklore sull'onda della pubblicità popolare impressa in seguito dai francescani, anche la passione e la morte di Cristo, contemplate nelle varie fasi, avevano avuto in precedenza grande diffusione ed erano state temi cari a cluniacensi, vallombrosani, camaldolesi, cistercensi ed agli altri ordini derivati dal filone benedettino, temi successivamente ereditati dai francescani e dai domenicani. A Tivoli, nella chiesa di S. Biagio dei domenicani, la bella Crocifissione, già nella chiesa precedente sotto il titolo di S. Maria « de gloria », viene attribuita alla scuola di Pietro Cavallini, quindi ad un periodo di poco posteriore al Gruppo della Deposizione,

---

[82] P. CUDINI, *Poesia italiana del Trecento, op. cit.*, ivi dal v. 131 al v. 168.

[83] I canoni formali del dramma liturgico fino al secolo XII, il dramma semiliturgico durante la massima fioritura nel secolo XIII ed i misteri del secolo XIV, che furono osteggiati dalla Chiesa, perché ormai decaduti nel manierismo professionistico, in A. DELLA CORTE - G. PANNAIN, *Storia della musica*, I, Torino 1944, p. 77 ss. La letteratura religiosa, i drammi sacri e le laude del secolo XIV in N. SAPEGNO, *Il Trecento*, 2ª ediz., Milano 1960, p. 205 ss. Si noti che dopo la morte di Federico II, scomparsa o attenuata l'azione dei cistercensi, questo genere letterario entrò in crisi, divenne solo spettacolo e perse una parte della sua carica spirituale originaria; analoga decadenza si avverte nella produzione dei Gruppi di Deposizione.

sebbene concepita con canoni differenti: infatti in questo affresco il tema ha cessato la sua funzione di dramma ed è già divenuto simbolo [84].

Quando le sacre rappresentazioni ebbero compiuto il loro ciclo paraliturgico e didascalico, uscirono dalle chiese ed emigrarono in piazze e teatri, ma non andò perduta l'antica tradizione, che durò ancora, pur in forme attenuate, nelle cerimonie delle confraternite e delle compagnie religiose. Si sa che a Tivoli sino alla fine del secolo XVI avvenivano, con particolari apparati scenici ed accurata scelta di attori, le rappresentazioni della Passione, e furono memorabili quelle del 1526, 1535, 1588; nel 1597 fece grande impressione l'effetto ottenuto mediante l'impiego di speciali artifici per la schiodatura dalla croce [85]. Nel 1726 ancora c'era l'usanza di scoprire il Gruppo della Deposizione nelle feste più solenni, celebrate in cattedrale ed in tutti i venerdì di marzo, « nei quali su le ventitré ore, concorrendovi i fratelli delle confraternite della città, tutti ricoperti di sacchi bianchi, e con gran concorso di popolo, assistendovi il vescovo e l'arcidiacono con piviale, i canonici, i benefiziati ed i chierici del seminario, si cantano alcuni versi esprimenti la Passione di Cristo ed il miserere » [86]. Il particolare

---

[84] L. PORRU, *S. Biagio*, Tivoli 1981, pp. 33-35.

I temi della Passione ed il « *mysterium Crucis* » non cessarono di turbare le coscienze degli uomini. La « *theologia Crucis* » fu perfino ispiratrice della Riforma di Martin Lutero, che nel 1518 ne difese i principi contro la « *theologia gloriae* », ponendo in evidenza la contraddizione del mistero cristiano di Dio che muore e la precarietà degli equilibri esistenziali dell'uomo. Anche oggi si assiste al ritorno dell'interesse verso il mistero della Passione da parte del teatro e della narrativa; si pensi al successo, che in questi ultimi anni ha avuto « *Il quinto Evangelio* » di M. POMILIO, che in chiave moderna ha riproposto i problemi spirituali, escatologici ed esistenziali dell'uomo attraverso la Passione e la Redenzione.

[85] G.M. ZAPPI, *op. cit.*, p. 71.

[86] G.C. CROCCHIANTE, *op. cit.*, p. 42. E' durata sino ad un cinquantennio fa la pia usanza dei venerdì di marzo, già prescritta tra gli « *Officia propria Diocesis Tiburtinae, Hynnus recitandus in sextis feriis Martii*, p. 21. Era quasi una nenia funebre, composta di sette strofe, ciascuna di dieci versi settenari (tetrametri giambici, del tipo « *a pàtre derelìctum* ») di vario o imperfetto schema. Le strofe dell'inno, eseguite dai *cantores*, si alternavano con il responsorio « *O vos omnes qui transìtis per viam* », cantato dal popolo. Seguivano il canto del « *Miserere* » e la preghiera finale, in un'atmosfera di lugubre mestizia. Nell'inno erano passati in rassegna minuziosa i tormenti fisici e morali della Pas-

dei sacchi bianchi, di cui per l'occasione erano rivestiti i confratelli delle varie associazioni, sebbene ogni confraternita possedesse sacchi propri e non per tutte di color bianco, è veramente curioso e fa pensare al saio bianco dei cistercensi, ultimo ricordo di quando questa devozione era stata da loro incoraggiata. Ma a Tivoli rimane ancora la pratica della processione di « Gesù morto », curata dalla parrocchia di S. Andrea, che nel Medioevo era la chiesa del monastero camaldolese. La processione notturna con le statue del Cristo morto e della Madonna Addolorata, al lume delle fiaccole, è l'ultimo ricordo delle antiche sacre rappresentazioni, insieme con i canti popolari riguardanti la Passione, che qualche decennio fa a Tivoli si potevano raccogliere, sebbene in forma linguistica modernizzata e con metrica alterata [87].

La Deposizione sopravvive come argomento della XIII stazione della Via Crucis, pratica devozionale tardiva, ma derivata dalle consuetudini quaresimali del Medioevo e residuo delle sacre rappresentazioni, da cui deriva. Altre usanze analoghe si conservano in Italia. In alcuni paesi della Sardegna al venerdì santo si ripete la cerimonia dello « schiavamento », seguito dalla « deposizione », che si compie sopra un crocifisso ad arti snodabili, con séguito di sermoni e canti; poi il simulacro, coperto di addobbi e fiori, è portato in processione. Oltre che a Tivoli ed in Sardegna la processione notturna viene fatta anche a Volterra, a Scala ed in molte altre località minori, dove ancora vive la tradizione di pietà che ha origini lontane. Nel Lazio è famosa la processione di Sezze, che si ripete ogni anno in aspetti spettacolari con azioni sceniche di personaggi viventi ed itineranti. Anche al Santuario della Trinità, sperduto nei silenziosi recessi di Monte Autore in territorio di Vallepietra nel Sublacense, si conserva la tradizione del « pianto delle zitelle »: sono ragazze « vestite di bianco », che si alternano nella recitazione di compianti, modulati secondo

---

sione, ricordati quasi sempre usando parole tratte dagli Evangelisti, sicché talora era indispensabile non tener conto delle leggi metriche e della prosodia. La semplicità del rito, delle parole, del ritmo e dei canto è indizio di antichità, che potrebbe risalire al Medioevo. A questo rito, quasi una sintesi della « Via Crucis », allude il Crocchiante.

[87] C. REGNONI MACERA, *Poesia e tradizioni del popolo tiburtino*, in AMST., XL, 1967, pp. 211-214; XLI, 1968, p. 179.

canti antichi sui vari motivi della Passione; è il compianto delle antiche Marie. Oltre che a Sezze, le processioni viventi del venerdì santo, se pur con apparato più dimesso e meno spettacolare, sono fatte in diversi centri minori situati tra la Ciociaria e la costa tirrenica, regione già sottoposta agli influssi diretti delle comunità cistercensi di Casamari e Fossanova, e poi anche in varie altre località del Lazio, dell'Abruzzo, dell'Umbria e della Toscana, cioè nella fascia territoriale, entro la quale si manifestò in maniera più incisiva l'azione cistercense, o comunque benedettina. In varie località si conservano statue e gruppi caratteristici riguardanti i particolari della Passione, come il « Cristo che porta la croce », oppure il « Cristo delle Palme », questo detto anche « della muletta », scultura policroma del secolo XIII, conservata nella chiesa di S. Maria in Organo a Verona, usata per la processione della domenica delle palme: Cristo cavalca una mula e benedice con la destra, mentre con la sinistra stringe a sé il libro della Legge [88].

Possiamo appena immaginare l'impressione che suscitava nella semplice pietà dei fedeli il Gruppo della Deposizione, quando lo sfarzo delle vesti, di cui le figure solevano essere rivestite in circostanze solenni, accentuava lo stridente contrasto del Cristo, tragicamente isolato nella morte e nella sua umana nudità, con quella enorme croce dominante lo spazio vuoto del fondo.

Forse era quella l'occasione in cui sulla testa del Salvatore venivano sovrapposte la corona di spine ed il diadema regale.

Le corone

La presenza della corona di spine e del diadema, già sul capo di Cristo nel Gruppo tiburtino, esige alcune precisazioni. Le due corone furono eliminate durante i restauri effettuati nel 1918 dalla Soprintendenza alle Belle Arti, che intendeva riportare la Deposizione allo aspetto originario, come quando uscì dalle mani dell'artista. I restauratori devono essersi domandati se corona e diadema fossero effettivamente originari, cioè attribui-

[88] T.C.I., *Veneto*, in « Attraverso l'Italia », Milano 1964, p. 145, tav. 203.

bili al tempo in cui l'opera fu eseguita, o se invece siano stati aggiunti posteriormente [89].

La corona di spine è assente nelle più antiche raffigurazioni della Crocifissione [90], ma, volendo attenerci alla sola scultura, altrettanto si nota per opere di marmo, legno e oreficeria [91]. Quindi, essendo nella scultura impossibile o difficilissimo riprodurre la corona di spine, data la fragilità di lavorazione del marmo e del legno, era indispensabile applicarne una posticcia, ricavata da virgulti spinosi, calcata e fissata sul capo del Salvatore; per il Gruppo di Tivoli si trattava di una semplice corda attorcigliata e completata con aggiunta di spine vegetali.

Sebbene non fosse difficile tracciarla col pennello, la corona di spine non appare neppure in opere di pit-

[89] Le due corone appaiono in A. ROSSI, *op. cit.*, 1908, p. 26 e fig. 27; nel Gruppo di Scala la corona somiglia a quella del Volto Santo di Lucca. Il diadema era presente anche sul capo del Cristo di Louvre, su cui è rimasto un lieve incavo o solco; J.R. GABORIT, *op. cit.*, p. 154 e nota 14. La corona di spine è stata ritenuta presente nel Cristo del Louvre; J.R. GABORIT, p. 154 e n. 15. Si può aggiungere anche il Cristo del Gruppo di Pescia, la cui testa appare cosparsa di fori irregolari, forse praticati per fissarla; A. PAOLUCCI, *La chiesa di S. Antonio Abate*, Pescia 1976, tavola a p. 14.

[90] Si veda la miniatura dell'Evangeliario Siriaco della Biblioteca Laurenziana di Firenze, eseguita nel 586, forse in un monastero della Mesopotamia; P. TOESCA, *op. cit.*, I, fig. 91. Il motivo della Crocifissione infatti fu trattato in ambiente orientale prima che a Roma, perché a Roma e nell'Occidente era la nuda croce ad essere valorizzata, come quelle, a tutti note, dominanti al centro del mosaico nel catino dell'abside di S. Pudenziana a Roma (fine del IV secolo) e di S. Apollinare in Classe a Ravenna (metà del VI secolo). Nella Crocifissione di S. Maria Antiqua al Foro Romano, che conserva influssi bizantini, presenti a Roma tra il VII ed il IX sec., la corona di spine non appare; P. TOESCA, *op. cit.*, I, fig. 134; e non appare in altre raffigurazioni analoghe, ad esempio, nella Crocifissione di S. Vincenzo al Volturno, attribuita al IX secolo; E. LAVAGNINO, *op. cit.*, fig. 205.

[91] La corona di spine non appare nella I formella della Porta lignea di S. Sabina a Roma, ritenuta una delle più antiche raffigurazioni della Crocifissione; è opera di artista vicino alla corrente ellenistico-siriaca, che operò nella prima metà del V secolo; P. TOESCA, I, fig. 164. Non appare neppure negli arcaici rilievi antelamici di Parma e Terenzo, né nella Crocifissione di Bonanno Pisano raffigurata nella bronzea porta della Cattedrale di Pisa (1180); e manca nei Crocifissi lignei di Arezzo, conservato nel Duomo (sec. XIII), di S. Gersolé a S. Donnino frazione di Certaldo, coevo del precedente. Ma nel Crocifisso del Candelabro pasquale della Basilica di S. Paolo Ostiense, opera di Nicolò d'Angelo e Pietro Vassalletto (sec. XIII), sembra scorgersi un accenno di corona di spine, se pur non si tratta di un diadema mal riuscito.

tura, affreschi e tavole [92]; per rimanere nell'ambito dell'arte tiburtina, ne sono privi il Crocifisso di Casape, ritenuto duecentesco [93], quello dell'affresco di S. Biagio in Tivoli, attribuito alla scuola di Pietro Cavallini [94] e quello della Crocifissione nella chiesa di S. Pietro Maggiore, che presenta tracce della scuola di Cimabue [95].

Le più antiche figure pittoriche del Crocifisso coronato di spine sono la tavola del Guariento conservata nella Pinacoteca di Bassano (Vicenza) e quella di anonimo di scuola gotica nella Pala del Bargello a Firenze, ambedue eseguite verso la fine del secolo XIV [96].

Poiché dunque la corona di spine si riscontra nell'arte italiana soltanto un secolo e mezzo dopo la Deposizione tiburtina, essa può essere abolita dalla testa di Cristo, trattandosi di un'aggiunta posteriore.

Invece, circa il diadema regale o imperiale possono sorgere dubbi e perplessità, sebbene tale attributo appaia più antico della corona di spine e originato da istanze politiche, più che da sentimento puramente devozionale.

Già alla fine del secolo XIV la corona imperiale aveva perduto in Italia buona parte del suo valore simbolico universale, causa la decadenza irreversibile dell'Impero [97], ma nel Lazio non mancano esempi d'un certo

---

[92] Così il Crocifisso di Coppo di Marcovaldo (sec. XIII, Pinacoteca di S. Gimignano), quello di Barna Senese (1351) della Collegiata di S. Gimignano e quelli coevi del Museo Civico di Pistoia e di Cimabue in S. Croce a Firenze.

[93] G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo*, Roma 1966, II, pp. 60 e 147; lo ritiene poco posteriore al 1150; ILARIA TOESCA, *Opere d'arte del territorio di Tivoli restaurate dalla Soprintendenza alle Gallerie*, in AMST., XLII, 1969, p. 198 e tav. XXIX.

[94] L. PORRU, *op. cit.*, pp. 33-35.

[95] G. MATTHIAE, *op. cit.*, p. 166.

[96] Il Guariento, padovano, seguace di Giotto, operò a partire dalla metà del secolo XIV; E. LAVAGNINO, *op. cit.*, fig. 827. La Pala del Bargello (1390) è visibile in D. CAMPINI, *Storia dell'arte* ecc., cit., Milano 1964, IV, tav. XLVI.

[97] L'uso di essa era stato di prammatica nell'iconografia degli imperatori, come dimostra la statuetta bronzea detta di Carlo Magno, in realtà di Carlo il Calvo, conservata al Louvre e risalente al IX secolo. Altri esempi non mancano né in pittura né in scultura. Ma intorno al X secolo la corona appare attribuita anche al Crocifisso; si veda il Crocifisso in rame ed oro della Cattedrale di Vercelli, opera di oreficeria ottoniana o lievemente posteriore. Sui Crocifissi cluniacensi coronati G. DUBY, *op. cit.*, p. 19. Il tipo arcaico di corona somiglia a quello usato in ambiente bizantino, non dissimile dalla corona imperiale germanica conservata nell'Hofburg di Vienna, già usata prima di Corrado

interesse, riferibili ai secoli XII e XIII [98]. Nel secolo XIII il diadema femminile era del tipo analogo alla corona dell'imperatrice Costanza d'Altavilla, madre di Federico II, o Costanza d'Aragona, prima moglie di lui; il cimelio è conservato nel tesoro del Duomo di Palermo e consiste in un cerchio frontale e quattro strisce superiori di lamina d'oro, formanti l'ossatura della calotta, sormontata dalla croce, con cuffia di riempimento a spicchi di filigrana d'oro, con dovizia di perle e pietre preziose [99]. Il tipo maschile era simile, ma con cerchio frontale più alto e con calotta più elevata, come si vede nella miniatura di Federico II, rappresentata nella « Cronaca » di G. Villani, che si conserva nella Biblioteca Vaticana.

Al tempo di Federico II tuttavia l'emblema dell'Impero subiva frequenti modifiche, ma il tipo ufficiale era impostato sopra un ottagono, ritenuto simbolo di unità e di perfezione mistica [100].

L'iniziativa di estendere a Cristo la corona risale ai cluniacensi, poi i cistercensi ne diffusero l'uso in terri-

---

II il Salico (1024-1039), il quale peraltro vi fece apportare modifiche ed aggiunte; I. BELLI BARSALI, *L'oreficeria medioevale*, Milano 1966, tav. 43, arte ottoniana del X secolo, corona del sacro romano impero, Vienna, Kunsthistorisches Museum, e p. 90 ss.

[98] In ambiente laziale è stato notato Cristo con corona nella piccola Croce di Vallepietra, già conservata nel tesoro della Cattedrale di Anagni, in rame dorato, d'arte di Limoges del secolo XII, ora rubata; si veda anche la Croce dell'Abbazia di Casamari nel tesoro della Cattedrale di Veroli, in argento dorato, il cui Cristo ha corona gigliata, perciò riferibile a cultura angioina della seconda metà del secolo XIII; L. MORTARI, *La Croce nell'oreficeria del Lazio dal Medioevo al Rinascimento*, in « Rivista Istit. Nazion. di Archeologia e Storia dell'Arte », serie III, anno 2°, 1979, p. 231, fig. 1; p. 249, fig. 41.

[99] L. BELLI BARSALI, *op. cit.*, tav. 53.

[100] Ottagonale è anche la pianta di Castel del Monte, fatto costruire tra il 1240 ed il 1250 su disegno di Federico II, con il concorso di maestranze cistercensi e con l'intento di ripetere otto volte nelle otto torri la mistica cifra 8, ispirandosi tanto alle correnti culturali bizantine ed islamiche, quanto al simbolismo romanico e cistercense; E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, pp. 290 ss.; 368; G. MASON, *Federico II di Svevia*, Milano 1978, p. 235 ss. Il disegno « cosmico » dell'ottagono si ritrova nella pianta della chiesa di S. Vitale a Ravenna, nella Cappella Palatina di Aquisgrana, sacra ai fasti di Carlomagno, nella corona imperiale del tesoro di Vienna, nella moschea di Omar a Gerusalemme ed in edifici cistercensi; P. TOESCA, *op. cit.*, II, p. 738 ss. e fig. 462; M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di S. Maria Maggiore a Lanciano: un problema dell'architettura italiana del Duecento*, in « I Cistercensi e il Lazio », cit., p. 187 ss. e figg. 117, 142, 144, 145, 146, 148.

tori diversi, compresa l'Italia, in ossequio della loro devozione al Crocifisso. Ma il tipo classico di tale corona era allora simile a quello asciuttamente scolpito sui fianchi del coperchio nel sarcofago di Federico II nel Duomo di Palermo. Questo tipo di corona (*regnum*), leggermente modificato si ritrova nella fascia inferiore degli affreschi relativi alla leggenda di S. Silvestro, conservati nella omonima chiesa tiburtina, e di esso appaiono insignite le figure di Costantino e S. Elena; gli affreschi non dovrebbero oltrepassare il primo decennio del secolo XIII, sarebbero perciò quasi coevi della Deposizione [101].

Il tipo delle corone al tempo di Federico II non era di forma costante: nel Rotolo dell'Exultet del Duomo di Salerno la corona ha una decorazione di sole 6 foglie gigliate, che si ritrova nelle miniature del « De arte venandi cum avibus », Codice Palatino Latino 1071 della Biblioteca Vaticana, ed anche nelle miniature del matrimonio dell'imperatore con Isabella d'Inghilterra in un manoscritto del British Museum; si potrebbero fare raffronti anche con la corona della Madonna della Clemenza, che si trova in S. Maria in Trastevere ed è della metà del secolo XIII, e con quella dell'Incoronazione della Vergine, conservata nella sagrestia dell'abbazia cistercense delle Tre Fontane, attribuita alla prima metà del secolo XIII [102].

Il Volto Santo della cattedrale di Lucca, che divide i critici nell'assegnazione ad epoche differenti tra l'VIII ed il XIII secolo, ebbe sul capo un diadema più alto di quello tiburtino, insieme con un ricco paludamento di stoffa [103]. Oggi diadema e veste non appaiono più nelle

[101] Infatti la devozione a S. Silvestro in quel tempo ebbe notevole rilancio, quando Innocenzo III nel sermone in onore di papa Silvestro affermava: *In signum imperii utitur regno et in signum pontificii utitur mitra*, MIGNE, 217, 481, per ribadire il concetto della superiorità pontificia, cui spettano le chiavi del cielo ed il governo della terra. Sulla datazione degli affreschi di S. Silvestro, G. MATTHIAE, *op. cit.*, II, p. 97 ss., se pure ne riconosce l'importanza politica, anticipa la datazione all'età di Federico Barbarossa, tra il 1157 ed il 1170.

[102] La Madonna della Clemenza in E. LAVAGNINO, *op. cit.*, fig. 455; la Madonna delle Tre Fontane in C. BERTELLI, *Affreschi, miniature e oreficerie cistercensi in Toscana e nel Lazio*, in « I Cistercensi e il Lazio », cit., tavv. 34, 35.

[103] Così nell'affresco di Amico Aspertini (1506) conservato nella chiesa lucchese di S. Frediano; T.C.I., *Toscana*, in « Attraverso l'Italia », II, Milano 1966, tav. 241.

foto d'arte ed il Volto Santo è riprodotto con la testa priva di quell'attributo e con l'originario colobio intagliato nel legno, manicato come quello del Crocifisso di S. Maria Antiqua al Foro Romano e fonte di contrasti su stile e cronologia [104].

In Francia l'attributo di corone reali ducali o comitali, sulla testa di Cristo, della Madonna e di alcuni Santi, fu più diffuso che in Italia, dove si affermò in seguito con l'arte gotica. Ovviamente nella decorazione dei diademi si fece grande uso di gigli, i *fleurs de lys*, i fiordalisi, emblema araldico della regalità proprio della dinastia francese fin dal secolo XII e di quella angioina in Italia durante la seconda metà del secolo XIII. Così dalla Francia la corona gigliata divenne comune anche in Italia, mantenendo spesso sfumature politiche.

Forse in origine la corona sulla testa di Cristo veniva posta in occasione di particolari solennità liturgiche, nelle quali i personaggi dei Gruppi erano rivestiti di appositi preziosi indumenti; né si può escludere che per la circostanza la figura di Cristo ricevesse, oltre la corona, anche un colobio o una dalmatica manicata, simile in tutto o in parte alla dalmatica imperiale dell'incoronazione, o a quella di cui veniva addobbato il Volto Santo di Lucca. Solo in tempi successivi, quando ormai la corona aveva perduto il valore simbolico originario, essa insieme con la corona di spine fu lasciata in permanenza sul capo del Crocifisso, fino alla recente abolizione.

La corona di Tivoli, conservata nella sagrestia della cattedrale (TAV. XX, B), è composta da un cerchio di rame, che mostra poche tracce di una doratura leggera; la fascia frontale e le lamine della calotta sono incise con bulino secondo un disegno continuo: è un motivo floreale a forma di tralcio ondulato, interrotto da 9 rosette e da altrettante foglie stilizzate. Dal cerchio frontale si levano verso l'alto 12 foglie trilobate di pari altezza. La fascia frontale è

[104] Sul Volto Santo di Lucca, A. PERTUSI - F. PERTUSI PUCCI, *Il Crocifisso ligneo del Monastero di S. Croce e Nicodemo di Bocca di Magra. Contributo alla storia del Santo Volto di Lucca*, in « Rivista dell'Istit. Nazion. d'Archeol. e Storia dell'Arte », serie III, anno 2°, 1979, pp. 31-51. Il Volto Santo viene attribuito all'età di Federico II, non oltre il secondo ventennio del secolo XIII. Analogie con la corona del Volto Santo si possono riscontrare in quelle dei Crocifissi di Baget (Gerona) e di Las Caldas de Montbury (Barcellona), ivi, figg. 8 e 16, nonché in quella del Cristo di Scala.

decorata di 9 castoni a forma di rosetta, che contengono 9 pietre dure o paste vitree (quella centrale è perduta), riunite tra loro dal motivo floreale ondulato. La calotta è composta da 8 lamine di cm. 14, che si riuniscono al centro in alto in una rosetta, dove forse era incastonata una pietra dura tondeggiante, sormontata dalla croce, oggi perduta; 3 pietre dure stavano alla metà delle tre lamine frontali della calotta (una è perduta); la calotta doveva in origine essere rivestita all'interno da stoffa preziosa, forse rossa [105].

Questa corona però non si basa sul numero 8, come la corona imperiale di Palermo, bensì sul numero 12, come la decorazione dell'Eptalicno della Mentorella, dove le 12 gemme rappresentano, secondo la logica del tempo, le 12 tribù d'Israele [106].

E' noto l'uso delle corone sacrali di Federico II, impiegate come simbolo dell'autorità imperiale [107], ed è noto anche il destino della corona caduta nelle mani dei Parmensi nello scontro di Vittoria del 1248, che nel 1311 fu riconsegnata nelle mani dell'imperatore Enrico VII di Lussemburgo [108]. Nella corona di Tivoli c'è tuttavia qualcosa che l'avvicina al disegno delle corone gotiche, ricche di spinte verticali sul tipo del « gotico fiorito ». Ma, contrariamente al canone consueto, che dà la preferenza al giglio, nella corona tiburtina si nota una fioritura superiore di foglie terminanti ciascuna con tre lobi di eguale altezza, a punta ed a margine ondulato. Oggi queste foglie stanno dritte e verticali, ma forse, quando

---

[105] Lo spessore del rame è di mm. 1,5; i due diametri alla base sono di cm. 24 e di cm. 20; la fascia frontale è alta cm. 4, le foglie trilobate cm. 6; la calotta cm. 4; in totale l'altezza della corona è di cm. 14, senza il globo superiore con croce, che è perduto. Le rosette delle pietre dure hanno un diametro di cm. 2.

[106] A. LIPINSKY, *op. cit.*, p. 130 ss. Le dodici pietre sono enumerate in APOCALISSE, XXI, 19 ss.: diaspro, zaffiro, calcedonio, smeraldo, sardonica, corniola, crisolito, berillo, topazio, crisopazio, giacinto e ametista. Solo l'esame di un esperto potrebbe dire se le dieci pietre rimaste abbiano valore o se si tratti di cristalli e paste vitree artigianali. Quattro petali della corona risultano rifatti ed applicati con chiodini di rame ribattuti; la parte posteriore della corona non è decorata da rosette e pietre dure, perché non è visibile e contiene l'unione occipitale del cerchio, anch'essa non saldata, ma con lembi sovrapposti e tenuti insieme da chiodini di rame ribattuti.

[107] E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, p. 337.

[108] E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, p. 696.

la corona era in uso, avevano una lieve curvatura in fuori, che ne addolciva la ieratica rigidità. Inoltre sembra di scorgere l'intenzione dell'orafo di evitare che le singole foglie assumessero l'aspetto di gigli, perché, per farle divenire gigli, sarebbe bastato togliere appena qualcosa a ciascuna di esse, allargando i vuoti circolari (di cm. 1,5) che ne stanno alla base, ed accorciando l'altezza dei due lobi laterali, lasciando intatto il lobo centrale. Approssimativamente, l'insieme ricorda la corona della statua di Carlo d'Angiò, attribuita ad Arnolfo di Cambio (1232-1310), che sta nel ripiano dello scalone del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, o, piuttosto, le corone delle due statue di Roberto d'Angiò (1309-1343), che lo raffigurano sopra la sua tomba nella chiesa napoletana di S. Chiara [109].

Questo potrebbe essere il tempo in cui la corona fu posta sul capo di Cristo, quando si diceva che papa Giovanni XXII (1316-1334) invitasse ad adornare il Crocifisso con tale attributo d'onore [110]. Allora, per contrastare la presenza di Ludovico il Bavaro nel Lazio, le truppe napoletane di re Roberto dall'Abruzzo avevano invaso la Valle dell'Aniene, arrivando a dare alle fiamme il castello di Sambuci, feudo degli Antiochia, signori di Anticoli e Saracinesco, discendenti spurii di Federico II e fieri ghibellini. Ludovico il Bavaro fu a Tivoli dal 4 al 21 maggio 1328 e ripassò qualche giorno dopo con l'esercito, reduce dallo scontro di Velletri. A Tivoli egli ebbe un

---

[109] S. BOCCONI, *Collezioni Capitoline*, Roma 1950, pp. 175-176 e tav. 55; E. LAVAGNINO, *op. cit.*, figg. 685, 686. Anche la corona posta da P. Lorenzetti sul capo di S. Ludovico, vescovo di Tolosa, nella scena della vestizione del Santo nella chiesa senese di S. Francesco (1330) è di questo tipo; E. LAVAGNINO, *op. cit.*, fig. 779. S. Ludovico, o Luigi (1274-1297), secondogenito di Carlo II d'Angiò, fu fratello di re Roberto di Napoli.

[110] MARZIEH GAIL, *Avignon in flower*, Boston 1965; è una notizia da prendersi con cautela, perché ricavata da bibliografia in gran parte superata. La figura di papa Giovanni XXII, spesso presentata con tinte fosche, ha trovato recentemente in R. PAZZELLI, *La personalità di Giovanni XXII e la Bolla « Altissimo in divinis » del 18 novembre 1323*, in « Analecta Tertii Ordinis Regularis S. Francisci », XV, 1982, pp. 39-65, un serio assertore della verità storica, che riconosce a quel pontefice doti di pietà e imparzialità, specialmente nei riguardi dell'Ordine Francescano, di cui taluno l'ha ritenuto persecutore. Anche R. MANSELLI, *I fenomeni di devianza*, cit., pp. 78 ss., accenna al rigore del papa contro i « fraticelli ».

certo seguito nella corrente ghibellina, ostile a Giovanni XXII e protetta dal vescovo francescano Giovanni IV, ritenuto filoimperiale ed amico di fra' Michele da Cesena, con altri francescani e con vari elementi del clero locale, accusati di eresia per aver aderito all'antipapa imperiale Nicolò V, il francescano abruzzese Pietro Rinalducci da Corvara; ed effettivamente in tutto il territorio tiburtino serpeggiavano allora correnti ereticali, destinate a durare ancora per un secolo [111]. Quando poi, alla morte del vescovo Giovanni IV, ebbe l'episcopato di Tivoli il domenicano fra' Branca, nominato dal cistercense papa Benedetto XII (1334-1342), forse si ritenne necessario interrompere e sostituire con vescovi domenicani la serie dei vescovi francescani, caduti in sospetto per eterogenesi deviante dai loro fini istituzionali; e, dopo il domenicano fra' Branca (1337) seguirono altri domenicani, come Giovanni V de Cors (1337-1342) e nel 1356 Filippo Geza de Rufinis, che contribuì non poco al ritorno dei papi da Avignone [112].

Nel quadro dei contrasti politico-religiosi derivati da questi avvenimenti sarebbe forse possibile vedere il motivo per cui il Cristo della Deposizione ricevette la corona, eseguita probabilmente da un orafo locale di gusto gotico, che operava nella prima metà del secolo XIV [113].

---

[111] R. MOSTI, *L'eresia dei Fraticelli a Tivoli*, in AMST., XXXVIII, 1965, pp. 41-110; MARIANO D'ALATRI, *I più antichi insediamenti francescani della Custodia tiburtina*, in AMST., LIII, 1980, pp. 75-78.

[112] G. CASCIOLI, *Nuova serie dei Vescovi di Tivoli*, in AMST., VII, 1927, pp. 137-181.

[113] R. MOSTI, *Il Cabreo del 1402 delle chiese, degli ospedali e monasteri di Tivoli e un Inventario del 1320 dei beni posseduti a Tivoli dal Capitolo della Basilica Vaticana*, Tivoli 1975: vi sono ricordati, a p. 27 *Bonus Johannes auri faber*; a p. 93 *Matheus aurifex*; alle pp. 94 e 98 *Vincentius* (*filius*) *Mathei aurificis*, che forse esercitava la stessa professione del padre. Si tratta di orafi vissuti nel secolo XIV, dei quali, o dei loro colleghi di corporazione, si può presumere opera la corona di Cristo della Deposizione.

Come appare in vecchie foto, anche la Madonna era adorna di orecchini di notevole grandezza e di forma romboidale, forse decorati di pietre dure e facenti parte dell'addobbo che si sfoggiava nelle circostanze solenni. Coi restauri del Gruppo, anche gli orecchini furono aboliti, a motivo che la Madonna ne è priva nella comune iconografia mariana. Forse gli orecchini erano stati posti quando anche sul capo di Cristo fu posto il diadema.

L'ambiente religioso e culturale tiburtino nel sec. XIII

Nel tentativo di ricerca della scuola, da cui potrebbe essere uscita la Deposizione di Tivoli, l'orientamento dei critici è vôlto in direzione di un ambiente stilistico umbro-laziale, con apporto d'influssi transalpini, preludio all'arrivo del gotico. Ma c'è anche chi introduce l'ipotesi di una scuola di scultura fiorita a Tivoli, da inserirsi nella corrente di ritorno all'antico, che caratterizzò il cosiddetto protorinascimento lievitato alla corte di Federico II [114]. È veramente non si può scartare a priori l'ipotesi di una scuola d'intagliatori tiburtini.

Quello era il tempo, in cui il vescovo Claro (1219-1248) faceva eseguire i restauri alla cattedrale di Tivoli ed al santuario della Mentorella e con molta probabilità commissionava anche la statua lignea della Madonna con Bambino ivi conservata; egli può essersi rivolto più che ai Cosmati, allora impegnati nei lavori di abbellimento della cattedrale, agli abili intagliatori che si erano specializzati nei laboratori dei monasteri cistercensi. Invano infatti troveremmo nei Cosmati la scioltezza classica, che si nota nella Madonna della Mentorella e nella Deposizione di Tivoli: i Cosmati erano infatti attardati sopra una certa stilizzazione, che mantennero costante nelle loro opere disseminate a Roma e nel Lazio [115].

Sulle tendenze nordiche o francesi, che peraltro sono assenti dalla Madonna della Mentorella, mentre appaiono nella Deposizione, si può pensare anche al fermento della triplice « coiné » culturale, una più importante e derivata dall'intensa circolazione monastica, specialmente cistercense, l'altra dal movimento degli eserciti, delle crociate e degli ordini militari cavallereschi, la terza dagli spostamenti della *magna curia* federiciana; sotto molti aspetti era una comunità d'élite, veramente europea, d'idee, di tendenze estetiche, di notizie e di cultura.

A Tivoli l'ordine benedettino, data la vicinanza di Subiaco, si trovava, per così dire in casa propria, ma

---

[114] A. LIPINSKY, *Il tesoro*, cit., pp. 101-105.

[115] A. LIPINSKY, cit., p. 103, è propenso a localizzare a Tivoli anche il laboratorio da cui è uscito il paliotto ligneo della Mentorella, attribuendolo ad intagliatore benedettino, *magister Guilielmus*, ricordato nell'iscrizione, forse di tendenza abruzzese, ancora attardato su abbastanza rozzi stilemi romanici; pp. 107-113.

l'antica prevalenza dei sublacensi si era indebolita col diffondersi degli altri ordini, per cui anche farfensi, ostiensi,, cassinesi, camaldolesi e cistercensi figuravano nel mosaico monastico tiburtino [116]. Una comunità cistercense, documentata più tardi, potrebbe presumibilmente essere già stata presente nel monastero di Monte S. Angelo in Valle Arcese, tre miglia a sud di Tivoli, con attività spirituali ed agricole, ma anche in mansioni militari di grande importanza per la difesa del territorio tiburtino e delle vie di accesso alla città; ivi si potrebbe perfino supporre la presenza temporanea di Templari e Cavalieri di S. Giovanni di Gerusalemme, come nella vicina località di S. Polo dei Cavalieri [117].

---

[116] L'influsso culturale dell'Abbazia Sublacense su Tivoli aveva subìto un forte indebolimento a partire dal X secolo, quando i Sublacensi si erano volti all'espansione territoriale, al maneggio delle armi ed alla cura dei beni terreni, forse sotto la spinta della tutela degli interessi dei vari piccoli aggregati comunitari allora in formazione nel territorio abbaziale. Il momento cruciale di questa tensione si ebbe al tempo dell'abate Giovanni il Magnifico (1068-1120), quando la potenza sublacense, garantita dalla protezione pontificia, si scontrò più volte con gli interessi della diocesi di Tivoli, coi tiburtini e con i feudatari delle Valli dell'Aniene e del Giovenzano, fino al tempo dell'abate Lando dei Conti di Segni (1227-1243); F. CARAFFA - P. CAROSI - B. CIGNITTI, in « *Monasticon Italiae* », cit., pp. 172-175, numeri da 219 a 229.

[117] Dodici furono i monasteri benedettini sicuramente esistenti a Tivoli nel secolo XIII, come si ha da R. MOSTI, in « *Monasticon Italiae* », a cura di F. Caraffa e per iniziativa del Centro Storico Benedettino Italiano, I, Cesena 1981, pp. 180-185. Sulla presenza dei Templari a S. Polo dei Cavalieri, G. SILVESTRELLI, *Città, castelli e terre della Regione Romana*, Roma 1940, I, p. 263. Non si può escludere una presenza di Templari o di Cavalieri di S. Giovanni di Gerusalemme anche in altri insediamenti di proprietà del Monastero Ostiense di S. Paolo, come nel monastero tiburtino di S. Clemente, che ebbe una certa funzione militare, o in quelli farfensi di S. Maria Maggiore, SS. Adriano e Natalia e S. Lorenzo in Macri. Il fenomeno del resto fu riscontrato dal Silvestrelli anche in monasteri e fortezze del Lazio meridionale. E' un lato poco conosciuto quello dell'attività militare benedettina e degli ordini militari cavallereschi nel Lazio durante i secoli XII e XIII.

Nella chiesa tiburtina di S. Stefano dei Ferri gli affreschi illustrati da M. PETROCCHI, *Un centro di cultura romanico-gotica a Tivoli*, in AMST., XXXVII, 1964, pp. 181-196, mostrano due cavalieri con scudi ovoidali molto allungati in basso, sui quali è visibile il simbolo di una testa giovanile dall'espressione malinconica, cinta da qualcosa che somiglia ad una corona; le due teste sono eguali. Più che attribuire gli affreschi ad una non meglio conosciuta comunità romanico-gotica, si è invogliati a riconoscere nei due guerrieri a cavallo quei famosi cavalieri tedeschi, che,

Un mezzo secolo prima, nel 1189, un ignoto cistercense aveva scritto: « *Tau figura Crucis est, Crux passio est. Imitare ergo passionem Christi* » [118]. Sono parole in cui echeggia la voce di S. Bernardo, che incitava i cistercensi a partecipare anche alla crociata come cappellani, predicatori, infermieri e perfino combattenti [119]; il segno del doppio « Tau » poco dopo era divenuto simbolo dell'ordine ospitaliero di S. Spirito, fondato da Guido di Montpellier, cui si deve il radicale ammodernamento delle strutture ospedaliere; e nel 1198 Innocenzo III ne aveva approvato la presenza e l'attività nella stessa Roma. Ma l'ordine dello Spirito Santo già si era diffuso anche altrove, come in Toscana, e nulla vieta di credere che sia giunto allora anche a Tivoli, nei primi decenni del secolo XIII, sebbene i documenti tiburtini lo ricordino solo a partire dal 1320 [120].

A Tivoli in quel tempo qualcosa di nuovo infatti avveniva nell'organizzazione dei servizi assistenziali ed ospedalieri: erano attivi ospedali « de porta », gestiti da ordini ospitalieri, ed ospedali « de contrata » sparsi in vari punti della città ed amministrati da confraternite ed associazioni di laici o anche da semplici privati. Erano le prime esperienze di una più moderna assistenza pubblica, frutto dell'amministrazione ghibellina, d'ispirazione cavalleresca e cistercense, estesa forse anche al-

---

sotto l'amara impressione del feroce supplizio del giovane ultimo Staufen, recavano sulle loro insegne e sugli scudi l'immagine della testa mozza di Corradino, « *sub signo capitis Chunradini* », e furono qua e là presenti in Italia e soprattutto a Pisa, con le truppe tedesche di Enrico VII; E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, p. 699. Ovviamente l'insegna è posteriore al 1268. Enrico VII fu di passaggio a Tivoli, come ricorda G. VILLANI, *Cronica*, IX, 43-44: « E coronato lo 'nperadore Arrigo, pochi giorni appresso (1° agosto 1312) se n'andò a Tiboli a soggiornare..., poi si partì lo 'nperadore da Tiboli e venne con sua gente a Todi », finendo i suoi giorni a Bonconvento il 24 agosto dell'anno successivo. I cavalieri dell'affresco tiburtino potrebbero essere cavalieri tedeschi di quella spedizione.

[118] ANONIMO BENEDETTINO, *Liber de poenitentia*, in Patrologia Latina, 213, 822; S. BERNARDO DI CHIARAVALLE, *De Laude novae militiae ad Milites Templi*, n. 2 in « Quaderni di Avallon », Rimini 1983.

[119] R. PAZZELLI, *Il segno del « Tau », simbolo penitenziale francescano*, in « Analecta T.O.R. », n. 133, XIV, 1980, pp. 789-798; *Fioretti di S. Francesco*, a cura di Giovanni Papini, Firenze 1922, p. 179 ss.

[120] R. MOSTI, *Istituti assistenziali e ospedalieri nel Medioevo a Tivoli*, in AMST., LIV, 1981, pp. 107 ss.

le popolazioni viciniori. E quando la città nel 1259 si trovò costretta alla sottomissione a Roma, tale organizzazione ebbe ulteriore sviluppo per le maggiori istanze che provenivano dalle mutate condizioni politiche ed economiche d'ispirazione guelfa e pontificia; e, sebbene difettino documenti probatori, dalla seconda metà del secolo XIII si avverte un fermento notevole di tali istituzioni, che nel secolo successivo si riveleranno già affermate in tutto il loro vigore [121].

C'è chi nell'esame dei Gruppi si richiama ad una certa ispirazione francescana, tuttavia ciò non è possibile, perché i Gruppi sono anteriori al fenomeno del francescanesimo. Infatti, molto prima dell'ordine francescano, tanto le varie obbedienze della regola benedettina, in particolare cluniacense, cistercense e vallombrosana, quanto anche nell'ordine domenicano, la devozione al Crocifisso era fondamentale ed aveva una funzione primaria, contemplata dalle rispettive regole. Se mai ci potremmo domandare perché la devozione francescana al Crocifisso e le stimmate di S. Francesco abbiano riscosso tanta popolarità, mentre l'altrettanto viva devozione degli ordini sopra ricordati cadde nell'oblio. Certamente i francescani usarono maggior vivacità nell'utilizzare la forza emotiva del Crocifisso nei suoi vari aspetti e quasi se ne impossessarono, agevolati da una favorevole congiuntura religiosa, politica e sociale, cosicché tanto il segno del « Tau », assunto da S. Francesco, quanto le sue stimmate divennero elementi fondamentali nel successo dell'ordine [122].

A Tivoli il movimento francescano non incontrò il favore, che inizialmente riscosse altrove [123]. Del primo

---

[121] R. MOSTI, *Istituti assistenziali ecc., op. cit.*, pp. 201-202.

[122] Alle stimmate di S. Francesco non tutti credettero e tra questi anche Gregorio IX, finché non rimase convinto da un « sogno » e riconobbe il miracolo nell'anno dodicesimo del suo pontificato, cioè due anni prima della sua morte (1241), come si ha dai *Fioretti*, cit., p. 220.

[123] Si dice che S. Francesco sia stato a Tivoli nel 1220 o nel 1222 o nel 1223 o il 15 giugno 1224, quando il card. Ugolino dei Conti di Segni, il futuro Gregorio IX, consacrò nella vecchia cattedrale la cappella del Salvatore. Si formarono allora pittoresche leggende di miracoli effettuati dal Santo a Tivoli, delle quali la più nota è quella relativa all'eretico Pietro de Alisia, imprigionato nel 1231 perché cataro o patarino, la cui liberazione e conversione avvenuta per intervento del Santo, che gli era apparso quand'era in catene, è raffigurata nel 28° riquadro degli affreschi di scuola giottesca nella Basilica superiore ad Assisi.

insediamento al tempo di Onorio III, tra il 1215 ed il 1227, poco o nulla si conosce, ma un insediamento più certo dovrebbe essere avvenuto nel 1240, quando Gregorio IX scrisse ai maggiorenti della città, raccomandando loro di provvedere alla sistemazione dei francescani in luogo più idoneo del rifugio di S. Maria del Passo, dove alloggiavano; e la raccomandazione fu rinnovata nel 1241, sotto forma di monito a non ostacolare il progetto del loro trasferimento al monastero farfense di S. Maria Maggiore. Tuttavia il successo dei francescani si ebbe soltanto dopo la morte di Federico II, allorché prima Innocenzo IV nel 1252 ripropose ai tiburtini il vecchio progetto del predecessore, poi Alessandro IV nel 1256 ne ordinò l'esecuzione. Il mutamento non avvenne affatto in maniera pacifica: infatti i tiburtini opposero una vivace resistenza nella difesa dei benedettini estromessi d'autorità, cosicché fu necessaria un'energica ingiunzione pontificia con minaccia di scomunica contro chi si fosse opposto. In tal modo i francescani dallo scomodo insediamento di S. Maria del Passo ascesero alla parte alta della città e presero possesso del monastero benedettino, mentre i pochi monaci benedettini ivi rimasti riparavano nel monastero di S. Angelo in Valle Arcese, quasi costretti all'esilio, sia pur assicurati da pensione vitalizia [124]. Per i motivi suddetti un influsso francescano sulle origini del Gruppo della Deposizione di Tivoli è da escludersi, per inconciliabilità cronologica e ambientale.

Federico II fu a Tivoli nel 1220 dopo l'incoronazione imperiale avvenuta per le mani di Onorio III, poi nei primi mesi del 1240 proveniente da Pisa e nel 1241 durante il mese di agosto in occasione della spedizione punitiva contro Roma [125]. Quelle furono occasioni propizie perché la città, *salva reverentia domino papae*, dimostrasse all'imperatore coi fatti il sentimento di fedeltà,

[124] La questione riguardante l'insediamento francescano a Tivoli, in G. CASCIOLI, *Nuova serie dei Vescovi di Tivoli*, in AMST., IV, 1924, pp. 152-194; G. PETROCCHI, *Tivoli e S. Francesco*, in AMST., VII, 1927, pp. 40-52; MARIANO D'ALATRI, *I più antichi insediamenti francescani della Custodia tiburtina*, in AMST., LIII, 1980, pp. 69-75.

[125] E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, pp. 505, 561, 606; R. MOSTI, *L'età comunale a Tivoli*, in « Conversazioni sulla storia di Tivoli », Tivoli 1980, pp. 59-62.

che attraverso alterne vicende durava ormai da più di due secoli.

Nonostante fosse allora base militare ghibellina per operazioni di disturbo contro Roma e luogo di confino per prigionieri politici antimperiali, Tivoli era anche un vivace centro culturale, che esercitava una certa influenza nella zona dell'alto Lazio orientale [126].

Gli impegni di guerra non avevano impedito a Federico II di accattivarsi molte simpatie dalle più potenti famiglie romane, Colonna, Orsini, Frangipane, Malabranca, e con esse non esitava neppure ad imparentarsi, come con i Conti di Poli. Si ritiene che ciò sia avvenuto già prima del 1236, quando aveva procurato come sposa Margherita, figlia di Giovanni Conti di Poli, al suo ventenne figliastro Federico d'Antiochia, destinato dal padre prima alla contea di Alba nei Marsi, poi, se la fortuna l'avesse assistito, al regno di Toscana, dove in seguito esercitò egregiamente le funzioni di vicario imperiale [127]. Tutto ciò per sgretolare il sistema temporale pontificio mediante una politica matrimoniale.

Il matrimonio di Federico d'Antiochia con Margherita aveva portato come dote il feudo di Anticoli, che rafforzò la posizione dei ghibellini nella Val d'Aniene, in quanto essi videro nel figliastro dell'imperatore una

---

[126] L'interesse dei Colonna nei riguardi di Tivoli aveva forse alimentato speranze riposte in Giacomo Antonio Colonna, che aveva retto la sede episcopale tiburtina dal 1210 al 1219, ma in permanente contrasto coi ghibellini locali, eludendo così le aspettative della potente famiglia; G. CASCIOLI, *Nuova serie*, cit., IV, 1924, pp. 152-162. Nel 1241 la zona era sotto il controllo militare del card. Giovanni Colonna, ribelle a Gregorio IX. Insediato a Palestrina, il cardinale esercitava per conto dell'imperatore una costante pressione sulla Campagna Romana e sui punti chiave di Monticelli e Ponte Lucano. Morto Gregorio IX, Giovanni Colonna si recò a Roma per il conclave, ma fu trattenuto prigioniero dai romani; E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, pp. 459, 524, 560, 575. Nel 1242, l'imperatore per accattivarsi il favore del conclave, liberò dal confino di Tivoli il card. Ottone di S. Nicola, prima suo acerrimo nemico, da allora divenuto suo amico e sostenitore; E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, pp. 577, 585, 606.

[127] E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, pp. 56, 61, 454, 456, 573. Nel grande disegno egemonico maturato nel 1247, anche gli altri figliastri avevano il loro destino precostituito, come Riccardo di Teate, assegnato *in pectore* come re della Romagna e delle Marche, mentre Enzio già dal 1238 per le sue nozze con Adelasia, erede dei giudicati di Gallura e Torres, mirava alla sovranità della Sardegna, sulla quale la Chiesa vantava diritti feudali; E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, p. 468.

specie di capo carismatico. Alla morte di Federico d'Antiochia, avvenuta in battaglia presso Foggia nel 1256, quando ormai era svanito il sogno del regno di Toscana, al primogenito di lui, Corrado I, appena ventenne, passarono le tradizioni della famiglia ed il feudo di Anticoli, ingrandito nel frattempo coi feudi di Saracinesco e Sambuci, costituenti sui Monti Ruffi un vero baluardo al centro della regione aniense contro gli invasori Angioini e contro le aspirazioni guelfe. In questo gioco di potere si era inserito anche il comune di Tivoli: infatti, sebbene i comuni, che godevano allora di autonomia, manifestassero preferenze nei riguardi del potere pontificio, più che verso l'imperatore [128], pure a Tivoli questa preferenza non è avvertibile, se non dopo il 1250, quando con la morte del sovrano (13 dicembre), la città si trovò abbandonata al suo destino di fronte ai pericoli della risorgente egemonia romana. Conosciamo ben poco delle vicende della contesa tra ghibellini e guelfi a Tivoli e nella Valle dell'Aniene, ma si può supporre che essa, come altrove, sia stata aspra, sanguinosa e senza esclusione di colpi. La supremazia ghibellina certamente non fu mai debellata del tutto, perché s'identificava con gli interessi dei feudatari, ed al primo posto stavano gli Antiochia in posizione di gelosa custodia delle loro terre e dei loro diritti. Il trapasso dei poteri avvenne a Tivoli nel 1259, quando prevalse il partito della sottomissione a Roma; tuttavia occorse più di un secolo prima che la spina ghibellina fosse del tutto eliminata; e ciò avvenne nel 1381 con la vittoria di Anticoli, quando l'affermazione del comune e degli interessi pontifici e guelfi fu definitiva [129].

La popolazione di Tivoli dunque, prima del 1250 fu in maggioranza incline all'imperatore, sebbene contrastata dalla presenza attiva dei guelfi, appartenenti al ceto mercantile emergente; e tale inclinazione ghibellina aveva fornito anche combattenti alle campagne militari di Federico II, insieme con i piccoli contingenti offerti dai feudatari della Valle dell'Aniene, ribelli al pontefice, e tra questi un ramo degli Orsini, i Massimo ed i Mareri della Valle del Giovenzano.

---

[128] R. MANSELLI, *Federico II re di Sicilia*, Torino 1970, I, p. 63.

[129] R. MOSTI, *Gli Antiochia di Anticoli e di Saracinesco in un « arbitratum » di Giovanni Orsini del 1364*, in AMST., LIII, 1980, pp. 113-142.

Un mese dopo la morte dell'imperatore, nel gennaio 1251, da uno sconosciuto ma acceso ghibellino di Tivoli fu composto uno scritto sotto forma poetica, affine alle composizioni che andavano sotto il nome della Sibilla tiburtina, con cui si attribuiva all'imperatore il dominio del mondo e la riunione dell'Oriente all'Occidente [130]. Questo era un segno dell'attività culturale che a Tivoli esisteva sin da quando era vivo Federico II, allorché avvenne un fatto d'una certa importanza, la contesa poetica in lingua volgare tra Iacopo da Lentini e l'« Abate di Tivoli », durante uno dei soggiorni della corte imperiale, forse nel 1241. Si è variamente indagato sulla persona dell'« Abate di Tivoli »: chi lo dice abate della Mentorella, chi del monastero tiburtino di S. Clemente, chi gli nega qualsiasi attributo ecclesiastico, ritenendolo un laico detto per soprannome « abbas tiburtinus »; ma da tutti è accettata l'ipotesi della sua familiarità con persone della curia imperiale, tra cui quella del notaio, poeta e più antico sonettista in volgare, Iacopo da Lentini. Tutto fa credere che Iacopo sia stato al seguito dell'imperatore ed abbia alloggiato nel monastero di S. Clemente o in quello più ampio di S. Maria Maggiore. Sebbene la critica finora non abbia tenuto nel debito conto questa relazione culturale, che avvicinava le esperienze letterarie siciliane e meridionali con quelle più modeste della fascia laziale e tiburtina, ma altrettanto valide, pure l'episodio dell'Abate di Tivoli la documenta a sufficienza. Del resto, anche Federico d'Antiochia in qualità di poeta della scuola siciliana e, c'è da supporre, anche suo figlio Corrado I di Anticoli, cresciuto alla sua ombra, dovettero avere il loro seguito di trovadori e poeti in volgare; così anche la sorella di Corrado I, l'infelice Filippa, che dal padre fu concessa in sposa a Manfredi

[130] Questo carme era stato preceduto nel tempo da analoga composizione scritta da maestro Orfinio da Lodi, notaio già al servizio di Federico d'Antiochia, nella quale Federico II era paragonato all'arcangelo S. Michele; E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, pp. 199, 510, 599, 600, 683. Il favore che allora incontrarono i componimenti poetici, che andavano sotto il nome della Sibilla Tiburtina, si nota specialmente tra i seguaci di Gioacchino da Fiore, che ebbero particolare protezione dell'imperatore; A. PENNA, *La Sibilla Tiburtina e le nove età del mondo*, in AMST., XLV, 1972, pp. 11-12. Su Orfinio da Lodi, poeta e *iudex* alle dipendenze di Federico d'Antiochia, anche R. MANSELLI, *Federico II*, cit., II, 46-49. Successivamente e con espressioni simili nei riguardi del padre, scriveva anche re Manfredi; E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, p. 702.

Maletta, musico, poeta in volgare e noto gran camerlengo di re Manfredi [131].

In tale ambiente, che non era né incolto, né insensibile al bello nelle sue varie espressioni, l'attività artistica ebbe un posto eminente; in esso può essere fiorito l'« atelier », da cui uscì il Gruppo della Deposizione. Gli edifici sacri, costruiti o ricostruiti o decorati, sebbene non ben definiti in un preciso momento cronologico, furono espressione del secolo XIII ed in particolare della prima metà; essi appartengono alla stessa corrente artistica e stilistica, romana e laziale, con sfumati accenni di gotico [132]. Ma uno speciale valore documentario possiedono anche i tessuti tiburtini, alcuni dei quali appartengono al periodo federiciano, con influssi meridionali ed islamici [133]; tuttavia, accanto ad essi, altri ve ne sono che potrebbero appartenere alla corrente stilistica locale, influenzata dall'arte tessile meridionale ed abruzzese, e forse furono prodotti nel monastero benedettino di S. Agnese o in altro sconosciuto cenobio femminile, dove l'arte tessile ed il ricamo erano praticati ed insegnati anche alle fanciulle tiburtine ivi educate.

Fu quello un momento propizio allo sviluppo culturale della città: l'azione spirituale ed educativa dei monasteri, l'attività del clero e del vescovo per il consolidamento dei canoni del IV Concilio Lateranense, una certa tutela o fiancheggiamento o collaborazione della civica amministrazione, il passaggio e la dimora di eserciti e della corte imperiale, unitamente al risveglio delle

---

[131] E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, pp. 199, 510, 599, 600; G. CASCIOLI, *Chi fu l'Abate di Tivoli*, in AMST., III, 1923, pp. 70-71; M. RIZZELLO, *La scuola poetica siciliana. La tenzone fra Iacopo da Lentini e l'Abate di Tivoli*, in AMST., XXXIX, 1966, pp. 183-218. Su Federico d'Antiochia poeta in volgare dà una sintesi R. MANSELLI, *Federico II*, cit., II, pp. 51 ss.; su Filippa d'Antiochia, moglie di Manfredi Maletta poeta, R. RIDOLA, *Federico d'Antiochia e i suoi discendenti*, in « Archivio storico per le Provincie Napoletane », 11, 1886, pp. 241-243; sui poeti della corte imperiale, oltre E. KANTOROWICZ, *passim*; anche G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano 1960, I, pp. 49, 82, 88-89.

[132] R. MOSTI, *L'età comunale a Tivoli* cit., pp. 67-77. L'ultima indagine su figure e dati riguardanti gli Antiochia è di G. P. CAROSI, *Discendenti del Barbarossa, Signori di Anticoli (1240-1430)*, Casamari 1983.

[133] AA.VV., *Antichi tessuti italiani, dalle Collezioni del Museo di Palazzo Venezia di Roma*, a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici, Roma 1977, specialmente le figg. III, V, XIII.

attività mercantili, da cui emergeva una generazione nuova e libera dai rigidi schemi mentali ispirati al ghibellinismo, stavano mutando la società, se pure non in maniera pacifica ed in mezzo a episodi di guerre, di violenza e di sangue.

In simile contesto locale trova posto il Gruppo ligneo della Deposizione tiburtina.

I Cistercensi ed i Gruppi lignei della Deposizione

In generale i Gruppi lignei della Deposizione sono cresciuti lungo le vie di diffusione della cultura benedettina ed in particolare di quella cistercense. Nell'Italia meridionale sembra essere la corrente di Montevergine [134], nel Lazio meridionale quelle di Fossanova e Casamari, a Roma quelle delle Tre Fontane e di S. Croce di Gerusalemme; a Tivoli presumibilmente quella di S. Angelo in Valle Arcese ed a Vicovaro quella di S. Cosimato. In Umbria i centri cistercensi di Perugia e Norcia [135], in Toscana, vivaio monastico, tutti gli ordini derivati dalla regola benedettina trovarono grande diffusione, fino alla Sardegna, allora legata al continente pisano [136]. Fu una specie di contagio spirituale questa diffusione della « staurolatria » benedettina e cistercense, raccolta intorno ai Gruppi della Deposizione.

A Volterra l'abbazia vallombrosana dei SS. Giusto e Clemente fu centro di spiritualità e socialità [137]; altrettanto si dica di Norcia, patria di S. Benedetto, non lontana dalle due grandi abbazie cistercensi, ambedue intitolate al SS. Salvatore, di Rieti e di Scandriglia, questa rifugio temporaneo di Eugenio III. Altre celebri abbazie erano intitolate al SS. Salvatore, come quella del Monte Amiata, nota come centro artistico [138].

Il monastero di S. Pietro a Perugia fu punto focale di tutta la vita cistercense di quella regione, cui facevano capo anche attività letterarie, artistiche, sociali ed economiche, con addentellati verso il locale monastero

---

[134] G. PENCO, *op. cit.*, p. 250 ss.
[135] G. PENCO, *op. cit.*, p. 292.
[136] G. PENCO, *op. cit.*, pp. 246 ss.; 290.
[137] G. PENCO, *op. cit.*, pp. 234-235.
[138] G. PENCO, *op. cit.*, Indici, *passim*, pp. 591-601.

femminile di S. Benedetto, che fu centro altrettanto importante nella vita umbra di quei tempi [139].

Circa la diffusione in Sardegna si sa che nel 1063 i cassinesi assegnarono a maestranze pisane l'appalto dei loro insediamenti nel giudicato di Torres, dove un secolo dopo erano celebri i monasteri di S. Nicola a Silanos e di S. Maria di Tergu; al tempo stesso anche i camaldolesi s'insediavano a Saccargia con la bella basilica dalle linee pisane [140]. Ma la penetrazione monastica fu assai più incisiva per opera di Gonario, giudice di Torres ed amico di S. Bernardo, che accolse colonie cistercensi a S. Maria di Corte di Cabu Abbas presso Sindia in quel di Nuoro, a S. Maria di Paulis ed a S. Maria di Coros non lontano da Sassari [141]. A questo periodo dovrebbe risalire anche l'insediamento monastico di Bulzi, pochi chilometri a sud-est di Tergu. Un momento assai favorevole per questi centri sardi fu il tempo di Federico II, quando la politica imperiale si orientava verso il possesso stabile dell'isola, destinata a re Enzio fin dal 1238, data del suo matrimonio con Adelasia, erede dei giudicati di Gallura e Torres.

A Tivoli la presenza cistercense, sia pur episodica, dovrebbe risalire al tempo di papa Eugenio III, che vi morì l'8 luglio 1153 [142]. E' stato supposto che probabilmente allora esistesse già un insediamento cistercense, oppure un nucleo cistercense ospitato nel monastero tiburtino farfense di S. Maria Maggiore [143]; né l'ipotesi sarebbe irrazionale, perché quel cenobio nei secoli XII e XIII potrebbe essere visto sotto aspetti più consoni ai cistercensi « inurbati », che non ai lontani e quasi espropriati farfensi [144]. Comunque la presenza cistercense sem-

---

[139] G. PENCO, *op. cit.*, pp. 302, 421, 501; A. PANTONI, *Monasteri sotto la regola benedettina a Perugia e dintorni*, in « Benedictina », VII, 1954, pp. 231-256.

[140] G. PENCO, *op. cit.*, p. 540; P. TOESCA, *op. cit.*, II, pp. 568-570.

[141] G. PENCO, *op. cit.*, pp. 263, 546.

[142] V. PACIFICI, *Tivoli nel Medioevo*, cit., pp. 290-307. Sulla diffusione dei cistercensi nel Lazio, F. CARAFFA, in « *Monasticon Italiae* », cit., I, pp. 104-107. Sulla figura di Eugenio III, E. PARATORE, *Il papa di S. Bernardo: Eugenio III*, in « Lunario Romano », 1979, pp. 295-304. Forse S. Bernardo è raffigurato in un affresco del secolo XIII, in S. Giovanni in Argentella; il che potrebbe essere segno di eventuale insediamento cistercense in quell'Abbazia; T. ASHBY, *La via tiburtina*, in AMST., VII, 1927, p. 116.

[143] V. PACIFICI, *op. cit.*, p. 324.

[144] R. MOSTI, in « *Monasticon Italiae* », cit., I, p. 184 e n. 257.

brerebbe probabile nel monastero di S. Angelo in Valle Arcese, o di S. Michele, dove nel 1256 per ordine di Alessandro IV furono trasferiti d'autorità i monaci di S. Maria Maggiore, quando dovettero consegnare quel cenobio ai francescani subentranti. S. Angelo in Valle Arcese conservò sempre le caratteristiche di grande comunità monastica, azienda agricola e base militare, posta tre miglia a sud della città, in zona montana e boschiva [145]. Che questo centro monastico sia stato d'un certo peso è dimostrato dalla presenza di opere cosmatesche, descritte da Pio II, che ivi le vide con Flavio Biondo durante la visita effettuata nel settembre 1461, quando monastero e chiesa erano ormai abbandonati [146]. I Cosmati, che furono collaboratori artistici degli architetti cistercensi e di altre correnti monastiche benedettine, tra cui i sublacensi, lavorarono a S. Angelo in Valle Arcese al tempo dei vescovi Milone (1179-1210) e Claro (1219-1248), cioè nel periodo di massimo splendore del monastero [147].

La fioritura cistercense nel Lazio fu attorno al 1215, al tempo del IV Concilio Lateranense, quando essi furono indicati come esempio di pietà e di organizzazione [148]; da allora entrarono nell'orbita della politica pontificia e cesarea, ma furono attratti anche dall'azione dei vescovi, in quanto assertori dell'ordine razionale tanto nelle co-

[145] Gli abati di S. Angelo in Valle Arcese, noti attraverso i documenti, sono ricordati da G. CASCIOLI, *Nuova serie*, cit., in AMST., IV, 1924, p. 200: Nicola (1156), Tiberio (1186), Placido (1207), Nicola (1258) e Gregorio (1290). Secondo il censimento fiscale del 1402, il Monastero di S. Angelo in Valle Arcese possedeva terreni e rendite per libre 555 circa; si trovava quindi al sesto posto nella graduatoria di ricchezza dei beni ecclesiastici tiburtini, preceduto dalla Cattedrale (libre 2876), dal monastero di S. Giovanni in Votano (1067), ecc. Tutte le 39 rendite rimanenti sono di gran lunga inferiori; infatti dopo il monastero di Valle Arcese segue con libre 214 la chiesa di S. Benedetto; R. MOSTI, *Il Cabreo del 1402*, cit., pp. 71-81. Tenendo conto che il censimento del 1402 fu effettuato quando il monastero era ormai in fase di decadenza, si può credere che nel secolo XIII i suoi beni fossero alquanto più estesi e consistenti; S. CAROCCI, *I possessi degli enti ecclesiastici tiburtini all'inizio del XV secolo*, in AMST., LV, 1982, pp. 83-131.

[146] R. MOSTI, in « *Monasticon Italiae* », cit., I, p. 181 e num. 253. Sulle condizioni attuali delle rovine vedasi C.F. GIULIANI, *Forma Italiae, Tibur*, II, Roma 1966, pp. 171 ss.

[147] G. CASCIOLI, *Nuova serie*, cit., pp. 55-57 e pp. 162-177; V. PACIFICI, *op. cit.*, pp. 349-350.

[148] A. FAVALE, *I Concili*, cit., p. 164.

se dello spirito, quanto nel governo dello stato [149]. E se, come « cavalieri trasfigurati », non sopravvisero alla società feudale, sopravvissero le loro opere, specie quelle spirituali ed assistenziali, e nella scia da essi tracciata si mossero Templari ed altri ordini ospitalieri.

Alcuni critici moderni negano l'esistenza di scuole d'arte monastica d'impronta cassinese o farfense o cistercense, giudicandola « antistorica » [150]; eppure non si può negare un sottofondo comune, che unisce tra loro i vari Gruppi di Deposizione, un vero legame razionale, documentato nel « canone », che, se non altro, fu affermato e propagato dai centri monastici sopra ricordati.

L'attività artistica cistercense si era sviluppata entro due periodi: uno di severa osservanza delle norme limitative bernardiane, che erano in opposizione polemica con le consuetudini della magnificenza cluniacense; l'altro di una condiscendente apertura ad istanze artistiche meno rigide. Nel primo periodo la scultura cistercense fu limitata al Crocifisso di legno, usanza che, dove più dove meno, durò fin verso la fine del secolo XII [151]. Da allora l'arte cistercense cominciò a distinguersi per una specie di avanguardia creativa, in gara per accaparrarsi i migliori architetti ed artisti [152]. Così entrava in crisi la posizione « solipsista », come è stata definita quella della concezione originaria, agricola, feudale e cavalleresca, e cominciava l'avvicinamento cistercense alle città, con offerta di collaborazione a vescovi ed autorità civili e con inserimenti nella società urbana, artigiana e mercantile [153]. Rimase però nei cistercensi quella che era stata la loro impronta nativa, la fedeltà a certi canoni borgognoni, l'uso di precisi moduli geometrici, come quello « *ad quadratum* », la linearità architettonica preludio del gotico, l'impiego del legno come rifiuto dei materiali edilizi e ornamentali preziosi.

L'ingresso dei monaci bianchi nella società urbana li portò a contatto di borghesi, mercanti e politici, che

---

[149] G. DUBY, *op. cit.*, pp. 151-154.

[150] G. MATTHIAE, *Pittura romana*, cit., II, p. 66, afferma che la cosiddetta « arte benedettina » è antistorica e non trasmise i suoi distintivi; si tratterebbe, se mai, di scuola romana.

[151] E. SIMI VARANELLI, *Nigra sum, ecc.*, cit., pp. 119-167; sulla polemica tra cistercensi e cluniacensi nel secolo XII, bibliografia aggiornata in A. PIAZZONI, *Crisi monastica tra cistercensi e cluniacensi*, in « Benedictina », anno 29, 1982, pp. 91-122 e pp. 405-436.

[152] G. DUBY, *op. cit.*, pp. 6-7.

[153] G. DUBY, *op. cit.*, pp. 24-53.

essi riuscirono a conquistare, tentando di farne dei « cavalieri », non importava se dello spirito o delle armi, come nell'epoca precedente, ma soprattutto ne fecero fedeli servitori del vescovo o del comune o del principe [154]. La cattedrale ed il palazzo furono i due poli di attrazione, verso i quali si orientò la loro attività nel secolo XIII: alla prima sospinsero le popolazioni urbane, al secondo fornirono personale specializzato in tutti i campi, compreso l'esercizio delle armi e della politica; basti ricordare il cistercense Giovanni abate di Casamari, che fu capo della cancelleria imperiale di Federico II; e al tempo stesso una schiera rilevante di vescovi e dell'alto clero era di estrazione cistercense [155].

Nonostante la severità delle limitazioni nel campo dell'arte, S. Bernardo fu ammiratore della figura umana, che egli esaltò nella somiglianza all'immagine di Dio [156], e, siccome nella scultura cistercense « *refulget Auctoris imago* », ciò significava anche rispetto e valorizzazione della dignità umana [157]. Questi princìpi, trasferiti al Gruppo della Deposizione, fanno supporre come la Madonna e S. Giovanni nella tragedia del Calvario rappresentino la sublimazione bernardiana degli « *spirituales* », mentre Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo abbiano pari esaltazione, ma solo come « *carnales* », non in antitesi, bensì come sintesi delle due condizioni esistenziali umane, così come le comunità cistercensi erano divise in monaci, « *spirituales* », e conversi, « *carnales* ».

La presenza del Gruppo tiburtino nella chiesa di S. Pietro Maggiore sino alla metà del secolo XVII potrebbe dunque essere un indizio, sebbene ipotetico, di comunità cistercense, anche temporanea, ivi insediata a due passi dall'episcopio, che era la sede dell'autorità morale più alta nella città; e questa presenza dovrebbe aver lasciato una traccia nella funzione di collegiata, che quella chiesa ebbe in seguito, derivata cioè da una comunità di canonici regolari, vale a dire di clero associato e con

[154] G. DUBY, *op. cit.*, pp. 166-168.

[155] I vescovi di Tivoli Milone e Claro hanno nomi propri, che si riscontrano più frequentemente in Francia che in Italia: Milone d'Angers, noto nella leggenda dei « Reali di Francia », aveva sposato Berta, sorella di Carlomagno. Nel movimento cistercense, intenso tra Francia e Italia nei secoli XII e XIII, potrebbe anche riconoscersi, se non un'origine francese dei due vescovi tiburtini, forse un'estrazione cistercense.

[156] E. SIMI VARANELLI, *op. cit.*, pp. 119-167.

[157] E. SIMI VARANELLI, *op. cit.*, p. 139.

vita di gruppo, sorto in particolari circostanze e modellato sopra una regola, che potrebbe essere stata affine alla regola cistercense, sebbene la presenza monastica in quella chiesa sia ricordata solo in tempi assai posteriori e sia presenza agostiniana [158].

Dopo un secolo di vita, la regola cistercense, o « *carta caritatis* », aveva accettato « *quaedam praeter regulam* », che consentivano di adattarsi alle esigenze locali, senza rimanere abbarbicati a canoni ormai improduttivi e superati « *de sculpturis et picturis et cruce lignea* » di ispirazione bernardiana [159]. Così, usciti dall'isolamento, i cistercensi si adeguarono alle nuove necessità di apostolato sociale, finché in tale azione furono scavalcati dal più vivace pragmatismo degli ordini mendicanti, per essere stati essi troppo vincolati ad attività sociali e produttive di carattere economico ed alla suggestione del potere cesareo, da cui furono avviati sulla via della decadenza [160].

Contro gli storici dell'arte che si sono domandati, e ancora si domandano, se realmente esista un'arte cistercense [161], più recentemente è stato risposto che dai primi anni del secolo XIII si può parlare di un'effettiva arte cistercense, che interessò l'architettura, la scultura [162] e con ogni probabilità anche la pittura [163], perché nelle opere dell'arte cistercense si avverte qualcosa, che si potrebbe definire carica dinamica, direzione di forza, essenzialità di linea o modo di strutturare l'immagine secondo una cristallina razionalità. Vera arte cistercense sarebbe insomma quella espressa dall'ordine quando esso si fu inurbato, affiancandosi all'attività dei Cosmati; imparò quindi ad usare anche travertino e marmo, laterizio e tufo, si pose a disposizione dei centri di potere, collaborando nei programmi di svecchiamento e s'impegnò anche nell'urbanistica e nell'architettura civile e pri-

---

[158] F. CARAFFA, in « *Monasticon Italiae* », cit., I, p. 103.

[159] P. ZAKAR, *La Legislazione e le sue fonti dalle origini (cistercensi) al 1265*, in « I Cistercensi e il Lazio », cit., p. 130.

[160] P. ZAKAR, *I Cistercensi e la cultura*, cit., pp. 135-139.

[161] M. AUBERT, *Existe-t-il une architecture cistercienne?*, in « Cahiers de la civilisation médievale », I, 1958, p. 153 ss.

[162] A. CADEI, *Scultura architettonica cistercense e cantieri monastici*, in « I Cistercensi e il Lazio », cit., pp. 157-164.

[163] M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, *Hic liber est de monasterio sancte Marie de Morimondo*, in « I Cistercensi e il Lazio », cit., pp. 111-124.

vata, recando il suo contributo al rinnovamento dell'arte [164].

In tale contesto dovrebbero essere inseriti i Gruppi lignei della Deposizione, compreso quello di Tivoli. Essi furono creati in tempi di grande spiritualità, quando non si dava inizio a documento pubblico, atto, iscrizione, legge senza prima tracciare la croce, che sostituiva anche la firma degli analfabeti e precedeva quella degli uomini di chiesa; la croce era incisa sull'arco delle porte della città e dei castelli, degli « hospitalia », dei ponti, degli edifici pubblici, delle abitazioni private, sui bordi delle cisterne e dei pozzi, sull'imboccatura dei forni comunitari, sul pane prima della cottura e sulle suppellettili domestiche; era motivo decorativo e ornamentale di ricami e tessuti, era simbolo nobilitante sul petto dei crociati ed era portata appesa al collo da tutti i buoni cristiani. E in questa « staurolatria » ci s'imbatte spesso nella presenza cistercense.

Il calato o modificato interesse religioso, unito alla ristretta capacità di durata del legno, determinò la lenta e naturale distruzione o la definitiva scomparsa dei Gruppi monumentali, che allora dovevano essere molto più numerosi rispetto ai pochi che oggi sopravvivono.

Dunque, per concludere « il troppo e il vano », l'incerto ed il vago della presente lettura, rimangono alcuni segni, che possono indicare una derivazione del Gruppo tiburtino dalla cultura e dalla pietà dei monaci bianchi; e questi segni si riconoscono nella materia, cioè nell'uso del legno, nella stretta osservanza di un « canone » comune a tutti i Gruppi conosciuti, nella razionalità della comune composizione architettonica, nel sapore borgognone con accenni di gotico e nella favorevole congiuntura storico-religiosa dell'ordine cistercense e dell'ambiente culturale di Tivoli; e tutti, non per un semplice caso, coincidono con la prima metà del secolo XIII (*).

CAMILLO PIERATTINI

[164] A. CADEI, *Dalla chiesa abbaziale alla città*, in « I Cistercensi e il Lazio », cit., pp. 281-288; A.M. ROMANINI, *I Cistercensi e la città*, ivi, pp. 289-292.

(*) Per il loro cortese interessamento mi sento in obbligo di ringraziare d. Ugo Antonucci della Cattedrale di Tivoli, d. Giovanni Gotti della Cattedrale di Volterra, d. Aldo Armani della Pieve di Vicopisano, d. Umberto Deriu della parrocchia di Bulzi, p. Vittorio da Pescia, p. Giovanni Mongelli storico di Montevergine ed il dott. Jean René Gaborit conservatore delle sculture del Museo del Louvre.