

## CROCFISSO DELLA CATTEDRALE DI S. GIUSTO DI TRIESTE

Misure: 176 x 164 x 19 cm  
 Datazione: secondo quarto del XIII sec.  
 Collocazione: Battistero di S. Giovanni, Cattedrale di S. Giusto, Trieste.

### Bibliografia specifica

SANTANGELO 1936, p. 18; MIRABELLA ROBERTI 1970, p. 4; SEMFF 1983 pp. 109-113; RUARO LOSERI 1985, p. 169; BERTONI, CREN 2000 pp.102-104; BERTONI 2001 pp. 465-509; CUSCITO 2003 p. 55.

Il Cristo è raffigurato vivente con

la testa coronata reclinata sulla spalla destra. Le braccia quasi orizzontali, con una leggera flessione all'altezza dei gomiti hanno le mani aperte ed i pollici in adduzione. L'attitudine del corpo è leggermente piegata sulla sinistra con le gambe parallele ed i piedi in leggera rotazione esterna, non sovrapposti su di un suppedaneo. Il bel perizoma dalle pieghe classicheggianti si ferma sul davanti sopra le ginocchia per scendere nel retro delle gambe fino all'altezza dei polpacci.

Per l'impostazione generale il Crocefisso di S. Giusto, anche per la sua forma transizionale<sup>1</sup> con gli occhi aperti, rientra nella tipologia veneto-bizantina diffusa nella regione Nord Adriatica tra il 1100 ed il 1200. Una quasi identica disposizione del corpo, inclinato su un fianco rispetto all'asse della croce, si può osservare nella crocefissione dei mosaici di San Marco a Venezia, sulla volta ovest della cupola centrale. Si ritrova inoltre sulla crocefissione della parete ovest nel Giudizio universale nella ex basilica di Torcello, anche questo mosaico di maestranze veneto-bizantine, opera degli inizi del XIII secolo.

La corrente iconografica di derivazione bizantina si distingue per un radicato tradizionalismo che esclude ogni enfasi, ogni eccessiva manifestazione emotiva, o innovazioni che si possono incontrare nel Duecento come la corona di spine, i piedi o le gambe incrociate, le ginocchia piegate, o perizomi che scendono solo da una parte coprendo il ginocchio e la gamba fin quasi a tutto il polpaccio. Nell'area culturale Nord Adriatica la corrente veneto-bizantina si incontra con i flussi culturali e stilistici della provincia artistica oltremontana. Attraverso opere di piccolo forma-

to quali bronzetti e croci limosine si diffondono così le raffigurazioni dei Cristi con corona regale, particolare assente nel tema della crocefissione di area bizantina.

Il Crocefisso di Trieste è intagliato a mezzorilievo nel legno di pioppo e, a parte l'aggiunta della testa a tuttotondo, la scultura era concepita solidale alla sua croce<sup>2</sup>. Si tratta di un raro esempio di altorilievo ligneo, una forma intermedia tra la croce scolpita e quella dipinta. Un'opera così concepita ricorda i crocefissi mezzoplastici dalmati di Zara nelle chiese di San Francesco e di San Michele, situati dagli studiosi tra il XII ed il XIII secolo<sup>3</sup> e quello dell'isola di Sansego<sup>4</sup>, con rimaneggiamenti negli arti ma della stessa epoca. Il gusto è quello delle icone a rilievo bizantine dove l'immagine scolpita è sempre unita allo sfondo. Grabar<sup>5</sup> nota che tutti gli esempi di rilievi in legno del XIII-XIV secolo nei centri dell'area orientale del Mediterraneo portano tracce di influenze latine e pensa che il successo di questo tipo di icone sotto i Paleologi può essere dovuto ad un influsso dell'arte italiana. Agisce infatti in queste opere il gusto raffinato e l'ispirazione multiforme dell'arte veneziana del Duecento. Ciò che è caratteristico nell'arte del XIII secolo dei centri del Mediterraneo dominati da Venezia è la simbiosi e lo scambio culturale. L'arte acquisisce una struttura complessa, nella quale non è sempre facile distinguere gli elementi occidentali e quelli orientali. Nasce una "lingua franca"<sup>6</sup>, un'arte né occidentale né bizantina che sviluppa un nuovo linguaggio sintetico che non disdegna mezzi ibridi e sperimentali.

Il Crocefisso di S. Giusto, se per spirito è vicino alle icone lignee bizantine a rilievo provviste di

## IL CRISTO RITROVATO



VEDUTA DEL FIANCO DESTRO.

dossali, se ne distacca decisamente per le qualità specifiche del suo intaglio. Non è caratterizzato infatti da superfici arrotondate e lisce, che sembrano imitare con i mezzi poveri della pittura gli effetti delle preziose icone a superfici smaltate, ma si collega ad altre opere lignee sempre a mezzo rilievo, che però ripropongono principi plastici derivati dalla scultura monumentale in pietra come ad esempio la deposizione di Montegalda<sup>7</sup>. L'artista ricerca non solo la resa del rilievo da rivestire con una variopinta policromia, ma manifesta anche l'interesse per una plastica più complessa.

La testa, scolpita quasi a tuttotondo, ha il volto affilato dall'espressione serena, con la barba appena accennata, incorniciato dai capelli in abbondanti ciocche con scriminatura mediana raccolti dietro grandi orecchie. Il torace che sembra dilatarsi, dà una sensazione di rilievo ben maggiore dei quattordici centimetri di spessore del massello. Il ventre è descritto in modo naturalistico con un sensibilissimo intaglio. Il perizoma è formato da un bel pannello classicheggiante che scende con pieghe regolari dietro le gambe e descrive in modo naturalistico dei complessi risvolti di tessuto leggero formante un grosso nodo sul lato del fianco destro.

La bellezza del perizoma, con le sue pieghe classicheggianti, ricor-

da un fenomeno artistico tipicamente lagunare situabile attorno alla metà del Duecento, la cosiddetta "rinascenza paleocristiana"<sup>8</sup>. La vitalità culturale ed artistica di quel momento riuscì a produrre un singolare fenomeno di recupero di formule e modi figurativi tardo antichi. Il fatto è stato spiegato sia come un ideale richiamo all'epoca imperiale da parte dell'élite oligarchica veneziana<sup>9</sup>, sia come un aspetto tipico del tradizionalismo dell'arte bizantina in cui identici motivi vennero riprodotti per secoli<sup>10</sup> e anche come una reazione per l'intrusione di elementi occidentali romani nella "linea bizantina" trapiantata a Venezia<sup>11</sup>. In ogni caso il recupero di formule tardoantiche fu una scelta consapevole ed originale. Se non è identificabile in ambito veneto o friulano un'altra opera lignea, un esempio preciso, con cui confrontare sicuramente gli esiti raggiunti dall'abile e fine intagliatore del Crocefisso di Trieste, esiste però una complessità culturale e stilistica che suggerisce un ambiente, la Venezia del Duecento, ed un momento storico in cui quelle forme possono esser state prodotte: quello che vede il cantiere per il rivestimento marmoreo di S. Marco, la grande chiesa di stato<sup>12</sup>.

Tutti i muri della basilica contengono rilievi ma l'uso funzionale lombardo della decorazione scul-

torea è limitato agli archi che incorniciano i portali della facciata. In San Marco, molta della decorazione scultorea è inserita nei muri e nelle facciate come decorazione aggiunta e non come parte integrante di un progetto iniziale. Così mentre la corrente antelamica<sup>13</sup> di scultura a tuttotondo, con la sua sensibilità per la struttura organica ed il movimento, si percepisce nelle maestranze che lavorano negli archi dei portali della facciata ovest, la facciata nord è risolta con un ritmico agglomerato di singoli rilievi in cui è evidente l'apporto di maestranze della corrente veneto bizantina<sup>14</sup>, con il suo impiego consapevole del linguaggio formale bizantino e i suoi ricorsi a copie di icone di epoca più antica.

Tra le opere più significative della scuola bizantineggiante in San Marco, si possono annoverare oltre alle icone in pietra degli Evangelisti, del Redentore ed i rilievi della Porta dei Fiori della facciata nord, il San Giorgio, l'Ercole ed i rilievi delle porte minori occidentali ed in particolare il portale di Sant'Alipio dove gli esiti di questa scuola arrivano ad una sintesi originale. La caratteristica più importante dei rilievi veneziani, come la maggioranza delle opere bizantine o quelle create da scultori greci a Venezia, è la sensibilità per il trattamento della superficie plastica piuttosto che per la genuina scultura tridimensionale. Inoltre il

CROCFISSO DELLA CATTEDRALE DI S. GIUSTO A TRIESTE





compiacimento per il gusto squisitamente formale, la concezione ornamentale della plastica e la predilezione per gli accenti aulici ed eleganti. Ci sono delle caratteristiche generali che aiutano a distinguere le opere delle maestranze veneziane da quelle dei maestri greci, soprattutto per ciò che riguarda le relazioni tra la figura e la cornice. Nei rilievi veneziani c'è una sensazione di ristrettezza e di compattezza. Le cornici comprimono le figure troppo grandi e dilatate nello spazio del riquadro. Si notano nei rilievi veneziani forzature romaniche se paragonati con la nobile, regolata, naturalezza di quelli autenticamente bizantini. Il "Maestro di Ercole" è lo scultore più significativo della corrente bizantineggiante, anche se non il più importante, poichè dimostra di aver tratto ispirazione dagli esempi musivi della cupola dell'Ascensione. Da questi derivano la veemenza della posa, la concitazione dei gesti e la carica espressiva dei volti. La decorazione a mosaico con le Virtù e le Beatitudini della cupola sono datati alla fine del XII secolo, ed invece quella delle navate laterali del braccio occidentale alla metà del XIII<sup>15</sup>. Ciò anticipa l'attività delle botteghe bizantineggianti alla prima metà del Duecento e dimostra il loro sviluppo in contemporanea alla corrente antelamica veneziana<sup>16</sup>. Questa asserzione è confermata dagli spunti che Radovan, l'autore del portale di Traù, dimostra di aver colto anche dalla Porta dei Fiori e non solo dall'arcone centrale della basilica di San Marco a Venezia<sup>17</sup>. Il crocifisso ligneo di Trieste è stilisticamente affine alle realizzazioni della corrente bizantineggiante per la sensibilità con cui è trattato l'intaglio e per la sensazione di eleganza che coesistono a certi tratti

tipicamente romanici desunti dalla contemporanea corrente antelamica.

NADIA BERTONI CREN

#### Note

<sup>11</sup> La raffigurazione del Cristo intermedio o transizionale corrisponde nel Duecento ad un passaggio anche spirituale fra l'idea del Cristo trionfante e quella del Cristo che muore sulla croce ed è partecipe delle sofferenze degli uomini. Le due concezioni fondamentali per la rappresentazione della passione, in Occidente coesistono dal X al XIII secolo. P. THOBY, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*, Nantes 1959.

<sup>2</sup> Alla scultura che era posta su un dipinto su tavola del seicento è stata ricostruita una croce al momento del suo ultimo restauro. Il ritrovamento di due grossi fori sede di antichi cavicchi in legno sui lati della scultura indicano che la croce originale, asportata a scalpello, doveva essere potenziata ai lati inferiori. In origine potevano essere affiancate al Cristo le figure della Madonna e di S. Giovanni a rilievo o solo dipinti. Oppure la croce era costruita con delle aggiunte.

<sup>3</sup> Il Toesca mette in relazione le opere di Zara con quelle mezzoplastiche di Siena ipotizzando che la croce di San Francesco di Zara sia opera di un Maestro senese; la Sandberg Valalà invece propendeva per assegnare queste opere ad una tradizione locale soggetta ad influenze greco-bizantine; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*. Torino 1927, p. 93 4; E. SANDBERG VAVALÁ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929, p.77; C. CECHELLI, *Zara. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Roma 1932 pp. 131-132 e p.151. J. BELAMARIC, *Romanicko Kiparstvo*, in *Tisucu godina hrvatskog kiparstva*, Zagreb 1997, pp. 41-93, fig. p. 87.

<sup>4</sup> J. BELAMARIC, *Romanicko Kiparstvo...* cit., p. 75. Il villaggio superiore dell'isola di Sansego (Susak) si è formato attorno ad un'abbazia benedettina dell'XI secolo; l'attuale chiesa parrocchiale fu costruita nel 1770 sul luogo della ex chiesa conventuale ed è possibile che le manomissioni plastiche della scultura risalgano al momento di questi grandi

rinnovamenti.

<sup>5</sup> A. GRABAR, *Sculpture Byzantines du moyen age, II (XI-XIV siècle)* Paris, 1976, p. 156.

<sup>6</sup> H. BELTING, *Introduction*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV congresso del comitato internazionale di storia dell'arte (CIHA), Bologna 1982, p. 1-11.

<sup>7</sup> M. SEMFF, *Arti minori romaniche e scultura monumentale. Consonanze nel Veneto*, in Atti del convegno di studio "Ori e tesori d'Europa", Udine 1992, pp. 109-118.

<sup>8</sup> S. TAVANO, *Un argento aquileiese e la rinascenza paleocristiana a Venezia*, in "Quaderni della F.A.C.E.", 54, 1979, pp. 43-59.

<sup>9</sup> O. DEMUS, *The church...*, cit.

<sup>10</sup> Z. SWIECHOWSKI, *Les courants classicisant et orientalisant dans la sculpture venitienne du XIe-XIIIe s.*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, a cura di H. Belting, Bologna 1979.

<sup>11</sup> S. TAVANO, *Un argento...*, cit.

<sup>12</sup> L'aspetto che le facciate di San Marco presentano ancor oggi, a prescindere dalle aggiunte posteriori, risale al XIII secolo. In precedenza la chiesa presentava un'architettura a mattoni a vista, di tipo più bizantino che lombardo, riccamente articolata ma priva di ornamentazioni figurative, eretta negli ultimi anni dell'XI secolo. La maggior parte delle colonne, dei capitelli, del materiale marmoreo usato per il rivestimento e anche numerosi rilievi, provengono dal bottino seguito alla crociata del 1204 deviata dai veneziani su Costantinopoli, data che diventa termine *post quem*. Il temporaneo completamento dei lavori fu segnato dall'installazione delle porte di bronzo di Bertuccio, datate 1300, ma i lavori alla facciata occidentale dovevano essere giunti ad una fase conclusiva negli anni sessanta del XIII secolo. O. DEMUS, *The church of San Marco in Venice*, Washington 1960.

<sup>13</sup> La linea Parma-Ferrara-Venezia è stata individuata dalla critica; un collegamento della scultura veneziana con quella antelamica concretizzato dallo Gnudi nel nome del "Maestro dei Mesi di Ferrara" che dalla maggioranza degli studiosi è ritenuto allievo dell'Antelami. Confronti istituiti dallo Gnudi tra l'Adorazione dei magi di Forlì e quella del Seminario Patriarcale di Venezia, in cui ha visto i capolavori di questo Mae-

stro, fanno supporre che alla metà degli anni Venti del secolo potesse essere già attivo a Venezia. In questo momento probabilmente si afferma in laguna la seconda generazione antelamica nella persona del suo migliore esponente. Più tardi questo stile di importazione risulterebbe in vario modo compromesso e combinato con la tradizione locale e la forte apertura alle suggestioni fornite dalla tradizione veneziana. C. GNUDI, *Il Maestro dei Mesi di Ferrara e la lunetta di San Mercuriale a Forlì*, in "Paragone arte", XXVII, 1976, pp. 3-14. G. TIGLER, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*. Venezia 1995.

<sup>14</sup> L. COCHETTI PRATESI, *Contributi alla scultura veneziana del Duecento. La corrente bizantineggiante*, in "Commentari", XII, 1961, pp.12-30.

<sup>15</sup> O. DEMUS, *The Mosaic Decoration of San Marco Venice*, Washington 1988.

<sup>16</sup> L. COCHETTI PRATESI, *Contributi alla scultura veneziana del Duecento. La corrente antelamica*, in "Commentari", XI, 1960, pp. 202-219.

<sup>17</sup> C. MILIC, *Il portale di Radovan per la cattedrale di S. Lorenzo in Traù*, Trieste 1962. G. TIGLER, *Traù fra Venezia e Puglia*, in "Arte in Friuli arte a Trieste", Udine 1997, pp. 289-326.

#### Bibliografia specifica

N. BERTONI, S. CREN, *Un liant huileux sur une sculpture du Moyen Age. La polychromie du crucifix de la cathédrale de Trieste*, in "Art & Chimie. La couleur". Acte du congrès, Paris 2000.

N. BERTONI CREN, *Il crocifisso romanico della cattedrale di S. Giusto a Trieste*, in "Atti e Memorie" della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, XLIX, Trieste 2001.

G. CUSCITO, *La cattedrale di San Giusto a Trieste*, Trieste 2003.

M. MIRABELLA ROBERTI, *San Giusto*, Trieste 1970.

L. RUARO LOSERI, *Guida di Trieste*, Trieste 1985.

A. SANTANGELO, *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia. Cividade*, Roma 1936, p. 18.

M. SEMFF, *Appunti sulla scultura lignea romanica in Friuli*, in *La scultura lignea in Friuli - Atti del Simposio Internazionale di Studi*, Udine 1983.

NELLA PAGINA A FIANCO PARTICOLARE DEL CROCFISSO DI S. GIUSTO.

## CROCIFISSO DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI PORTIS

Misure: 174 x 156 x 30 cm

Datazione: prima metà  
del XIII sec.

Collocazione: Abside della  
chiesa di San Bartolomeo  
a Portis, Venzone (Ud).

### Bibliografia specifica

BRAGATO 1913, p. 136; SANTANGELO 1936, p.18; FRANCOVICH 1938, p.158; MARCHETTI 1955, p. 40; MARCHETTI, NICOLETTI 1956, pp. 25-26; MARCHETTI 1958, pp. 13, 156; CARLI 1960 p. 17; RIZZI 1975, p. 42; SEMFF 1977, pp. 73-74; GABERSCEK 1980, p. 283; RIZZI 1983 pp. 60-61; SEMFF 1983 pp. 102-115; DE MARCHI 1995 p. 53; BERTONI, CREN 1998; BERGAMINI, 1999, p. 494; QUINZI 2001 p. 274.

Il Cristo è raffigurato vivente con la testa reclinata sulla spalla destra, con una straordinaria alta corona gemmata scolpita solidale alla scultura. Le braccia leggermente salienti hanno una leggera flessione all'altezza dei gomiti e le mani aperte con i pollici ripiegati verso il palmo. L'attitudine del corpo è leggermente sinuosa piegata sulla sinistra con le gambe parallele ed i bei piedi, posti su di un suppedaneo, in leggera rotazione esterna. Il perizoma che schende a gonnellino fino alle ginocchia, descrivendo pieghe aderenti attorno alle gambe, ha un nodo laterale ed un lungo spacco.

Per l'impostazione iconografica il Crocifisso di di Portis, nella sua forma transizionale, raffigurazione intermedia tra il *triumphans* ed il *patiens*, con gli occhi aperti e con la corona regale ma non dritto sulla croce, si può confrontare con

pochi altri esempi lignei nella regione nord orientale.

Il crocifisso conservato nella Narodna galerija di Lubiana<sup>1</sup> datato al secondo o terzo decennio del Duecento, seppure di dimensioni più ridotte (110x88x11cm), accenna un movimento su un fianco ed ha un'alta corona proporzionalmente simile a Portis, anche se meno riccamente intagliata.

In Istria a Gallignana (Gracisce)<sup>2</sup> nella chiesa dei Santi Eufemia e Biagio un grande crocifisso ligneo della fine del XII secolo o degli inizi del Duecento si avvicina a quello di Portis per l'andamento del corpo, la posizione delle gambe, dei piedi, per il perizoma dal lungo spacco e per la costruzione appiattita dei volumi. Il crocifisso di Gallignana a sua volta sembra essere ispirato dal bellissimo esemplare conservato nel museo di Parenzo proveniente da Montona<sup>3</sup>, forse di qualche decennio più antico e che in origine portava sulla testa una corona. I due crocifissi istriani, sono vicini a Portis per il momento della loro creazione e per l'ambito culturale, ma hanno perizomi realizzati con forme piatte e volumetriche che paiono derivare da crocifissi in bronzo di piccolo formato.

Nel crocifisso di Portis, la forma delle pieghe del perizoma e la descrizione dell'anatomia del corpo, sembrano accogliere le suggestioni della corrente stilistica della scultura monumentale veneto-bizantina. Questo stile multiforme, nella prima metà del Duecento, nell'area Nord Adriatica, si incontra con i flussi culturali della provincia artistica oltremontana generando un modo dalle suggestioni complesse definito Romanico-Altoadriatico che nei suoi saggi migliori rielabora moduli iconografici e forme stilistiche desunte dall'arte bizantina

mediata da Venezia<sup>4</sup>. Da questa prospettiva si possono capire le relazioni che collegano opere diverse ma vicine per il momento della loro realizzazione come il crocifisso del Duomo di Cividale, il Crocifisso della Cattedrale di Trieste e gli esempi istriani vicini a Portis di Gallignana e Parenzo.

Fra tutti i crocifissi citati il crocifisso di Portis è il più difficile da interpretare. Pesanti ed irreversibili sono le alterazioni della scultura d'origine per la manomissione dell'intaglio del viso e della chioma<sup>5</sup>. Ma nonostante ciò la bellezza e l'armonia dell'opera hanno attirato l'attenzione di numerosi studiosi. I primi a comprendere il carattere medievale della scultura furono Marchetti e Nicoletti che lo accostarono al crocifisso di Cividale. Ne rilevarono il bizantinismo nel taglio esile ed allungato, l'astrattismo di stampo francese e tirolese ed inoltre la romantica libertà delle proporzioni e gli accenti veristici come risonanze della plastica lignea dell'Italia centrale. Con questa analisi intuirono anche le sollecitazioni di provenienza tanto diversa caratteristiche dell'arte della prima metà del Duecento ma mantennero una datazione alla fine del XIII secolo. Il Carli, che vedeva la più schietta sopravvivenza della tradizione bizantina nell'intaglio ligneo del XII secolo, soprattutto nel Lazio, trovava predominanti nelle sculture dell'Italia settentrionale i caratteri transalpini. Pertanto l'eclettismo stilistico che pur individuava nel crocifisso di Portis lo induceva a considerarlo "alquanto tardo", ripetendo con ciò la datazione di Marchetti-Nicoletti.

Il Semff riconfermava le correlazioni di Portis con il crocifisso di Cividale ma scorgendo le affinità iconografiche con il Cristo di Gal-



CROCIFISSO DELLA CHIESA DI PORTIS.

LA CROCE DEL  
CROCEFISSO DI PORTIS  
CON LA DECORAZIONE  
TRECENTESCA.

lignana ne anticipava la datazione così come aveva fatto il Gaberscek che riteneva anch'egli i tre crocefissi in stretta connessione "nell'ambito delle reinterpretazioni e trasposizioni di modelli veneto-bizantini avvertibili nella prima metà del XIII secolo nell'Italia nord orientale".

NADIA BERTONI CREN

**Bibliografia specifica**

G. BERGAMINI, a cura di, *Guida artistica del Friuli Venezia Giulia*, Maniago (PN) 1999, p. 494.  
N. BERTONI, S. CREN, *Il crocefisso di Portis. Storia e restauri di una scultura lignea medievale*, Mariano del Friuli (Gorizia) 1998.  
G. BRAGATO, *Da Gemona a Venzone*, Udine 1913, p. 136.  
E. CARLI, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960, p. 17.  
G. DE FRANCOVICH, *Holzcrucifixe des 13. Jahrhunderts in Italien*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1938, V, p. 158.  
A. DE MARCHI, *Crocefisso, maestranza francese, sec. XIII fine*; in *Scultura lignea*. Lucca 1200-1425, Firenze 1995, p. 53.  
C. GABERSCEK, *Il Romanico*; in *La scultura in Friuli dall'epoca romana al gotico*; a cura di M. Buora, Pordenone 1980, p. 283.  
G. MARCHETTI, *La sculpture in len tai pais ladins*, in "Ce fastu?", 1955, p. 40.  
G. MARCHETTI, G. NICOLETTI, *La scultura lignea in Friuli*, Milano 1956, pp. 25-26.  
G. MARCHETTI, *La scultura medievale in Friuli*, in "Mostra di Crocefissi e Pietà medioevali del Friuli", catalogo della mostra, Udine 1958, pp.13, 146.  
A. QUINZI, *Scultore norditaliano*,

inizi XIII secolo, Scheda 537, in *Istria*

Città Maggiori. *Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*. Trieste-Mariano del Friuli (GO) 2001, p. 274.

A. RIZZI, *Profilo di storia dell'arte in Friuli. Dalla preistoria al gotico*, Udine 1975, p. 42.

A. RIZZI, a cura di, *Mostra della scultura lignea in Friuli*, Udine 1983, pp. 60-61.

A. SANTANGELO, *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia*. Cividale, Roma 1936, p.18.

M. SEMFF, *Die Triumphkreuzgruppe im Dom zu Seckau - Studien zur Holzskulptur des 12 und 13 Jahrhunderts in den östlichen Alpenländern*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", XXX/XXXI, 1977/78, pp. 73-74.

M. SEMFF, *Appunti sulla scultura lignea romanica in Friuli*, in *La scultura lignea in Friuli - Atti del Simposio Internazionale di Studi*, Udine 1983, pp. 102-115.

**Note**

<sup>1</sup> T. VIGNJEVIC, *Srednji vek in 16. stoletje*. in *Narodna galerija Vodnik. Slikarstvo in Kiparstvo v Sloveniji od 13. do 20. stoletja*. Ljubljana 1998, p. 11.

<sup>2</sup> M. Semff ne sottolinea la vicinanza, dopo di lui Fiskovic studia gli esempi di Gallignana e Montona rilevando la genesi delle loro forme dai crocefissi metallici di piccole dimensioni: I. FISKOVIC, *Dva drvena plasticka raspela iz romanickog doba u Istri*, in "Peristil" 35/36, 1992-93, pp. 33-36.

<sup>3</sup> J. BELAMARIC, *Romanicko Kiparstvo*, in *Tisucu godina hrvatskog kiparstva*, Zagreb 1997, p. 74.

<sup>4</sup> F. SFORZA VATTOVANI, *Il Romani-*



co, in *Enciclopedia monografica del Friuli Venezia Giulia*, III, 3, Udine 1980, p. 1562.  
<sup>5</sup> L'opera in legno di pioppo, restaurata nel 1991, conserva una policromia settecentesca. La croce originale invece mostra i resti di una decorazione del Trecento con la raffigurazione dell'albero della vita. Per le notizie sull'analisi tecnica ed il restauro: N. BERTONI, S. CREN, *Il crocefisso di Portis. Storia e restauri di una scultura lignea medievale*. Mariano del Friuli (GO) 1998.

**CROCEFISSO DEL CONVENTO DELLE ORSOLINE DI CIVIDALE DEL FRIULI**

Misure: 78 x 75x 20 cm

Datazione: prima metà del XIV sec.

Collocazione: conservato nel Convento delle Orsoline di Gorizia.

**Bibliografia specifica**

MARCHETTI, NICOLETTI 1956 p. 29

Il Cristo è raffigurato con gli occhi leggermente aperti, con la testa reclinata sulla spalla destra, le braccia poco salienti sopra la testa sono solcate dai segni delle vene. Le mani si chiudono appena appena sul palmo. Il corpo è dritto sulla croce ma è delineato con una certa enfasi per i particolari che denotano sofferenza fisica, come la magrezza del costato. I piedi sovrapposti con un unico chiodo hanno un intaglio spigoloso. Il perizoma, a gonnellino fino alle ginocchia, è descritto a morbide pieghe aderenti attorno alle gambe, ha un nodo laterale ed un lungo spacco. La croce dorata non originale può datare ad epoca barocca come la policromia presente restaurata<sup>1</sup>. La scultura ha un intaglio curato anche nella parte retrostante, per cui si può pensare che la prima croce non fosse larga, ma del tipo a tronco di albero che lascia più visibile il retro. Per l'impostazione iconografica il Crocefisso non è ancora del tipo *patiens* con gli occhi chiusi, l'accentuazione della sofferenza e la testa reclinata, colloca la concezione dell'opera nello spirito del nuovo realismo dell'arte gotica.

La genesi di queste forme, dettate da un mutamento spirituale, pare cogliere modelli in area adriatica, tra opere di scultura monumentale della metà del Duecento e degli inizi del Trecento.

La piccola crocefissione centrale nel terzo archivolto del portale duecentesco (1240) di Radovan a Traù<sup>2</sup> può essere un primo confronto. Il Cristo vi è raffigurato vivo, con la testa dritta coronata di spine e crocefisso ad un tronco bitorzoluto. I piedi sono sovrapposti, il perizoma a gonnellino è trattenuto con cintura in tessuto. Sono soprattutto le linee del costato concepite a ricurvi solchi paralleli e le proporzioni del corpo, con le gambe che sembrano troppo corte, a ricordare i principi formali del Cristo delle Orsoline. Altro esempio di scultura in pietra, interessante per il Cristo delle Orsoline, è la crocefissione del portale principale del Duomo di Venzone (1348), che ad un secolo di distanza modifica lo schema iconografico di Traù con la raffigurazione del Cristo morto ed una anatomia più naturalisticamente concepita.

La scultura di Cristo delle Orsoline è, rispetto alla crocefissione di Venzone, di gusto più arcaico non pare conoscere le volumetrie giottesche alle quali ricorre il maestro Scaco<sup>3</sup>. Gli intenti naturalistici dell'artista sembrano ricorrere direttamente all'osservazione degli esiti realistici delle maestranze veneziane della corrente antelamica<sup>4</sup>. La tradizione romanica padana è retaggio presente negli scultori campioni del Duecento avanzato ma anche del pieno Trecento<sup>5</sup>, secolo al quale è assegnato dalla critica il frammento di Cristo<sup>6</sup> della bottega del Maestro Giovanni, un tempo murato esternamente alla sacrestia del Duomo

di Gemona. Quest'opera frammentaria è difficile da valutare ma ricorda il Cristo delle Orsoline il modo con cui sono realizzati i capelli e le due pieghe attorno alla bocca che atteggiano il volto in una smorfia.

Il Cristo delle Orsoline ha numerose somiglianze con un crocefisso ligneo conservato nella chiesa parrocchiale di Lanischie, in Istria, proveniente dalla Cattedrale di S. Giusto a Trieste<sup>7</sup>, di dimensioni superiori (114x105 cm), ha anch'esso una croce non originale. Il perizoma nella parte anteriore sembra quasi realizzato sullo stesso disegno. Da una cintura a scanalature scende il panneggio con morbide pieghe circolari fin sotto il ginocchio sinistro del Cristo mentre quello destro rimane scoperto, e da quel lato il perizoma ha pieghe parallele un po' diagonali. La scultura istriana è più elaborata, anche i risvolti laterali del panneggio sono più lunghi e meglio definiti ma le similitudini della plastica proseguono anche nell'anatomia. Il torace è fatto con le linee a modellazione parallela dello sterno e del costato, le braccia mostrano la scanalatura delle vene nella identica posizione del Cristo delle Orsoline. Similissima è anche la triangolarità delle gambe terminanti a piedi sovrapposti, con dita dal gusto gotico scolpite a linea retta. Nel Cristo delle Orsoline l'espressionismo è più attenuato, sul viso le pieghe fra la guancia e la bocca sono meno evidenti ma la posizione della testa e la piega all'incavo del collo sono similissime. Il fatto che la scultura di Lanischie provenga da San Giusto potrebbe essere molto significativo perché attorno al terzo-quarto decennio del Trecento, nella cattedrale vi lavorò lo scultore, formatosi nei cantieri gotici di Gemona e di



COLLOCAZIONE DELL'ALTARE DEL CROCEFISSO (ORA A LANISCHIE) NELLA CATTEDRALE DI S. GIUSTO A TRIESTE.

Venzone, che realizzò il San Giusto in pietra murato sul campanile del 1337<sup>8</sup>.

Il Marchetti, che ha il merito di aver segnalato per primo il Cristo delle Orsoline, lo data alla seconda metà del Trecento accanto alla Pietà del Duomo di Venzone e lo definisce di comune fattura. La Pietà lignea di Venzone<sup>9</sup> è una interessante scultura trecentesca, mostra numerose similitudini per l'andamento delle pieghe delle vesti con la piccola Madonna di Comerzo<sup>10</sup>, databile al terzo decennio del Trecento, ma non è possibile fare confronti con il Crocefisso delle Orsoline poiché ha perduto la figura del Cristo morto e parte delle braccia. Mentre un'altra singolare Pietà lignea trecentesca, già collezione Ciceri, appartenente al Museo civico di Udine<sup>11</sup>, ha un Cristo morto con il quale quello delle Orsoline ha delle corrispondenze notevoli. Il perizoma è realizzato con morbide pieghe circolari molto simili, quasi identici sono i piedi gotici

con dita spigolose terminanti a linea retta, ed anche l'anatomia del corpo è molto vicina, pur nelle ridotte proporzioni. La piccola Pietà del Museo di Udine è opera dalle assonanze nordiche che sulle premesse della tradizione romanica padana ricalca un'iconografia pienamente trecentesca come ad esempio quella della Pietà di San Erhard<sup>12</sup> del Museo Diocesano di Bressanone, data al terzo quarto del XIV secolo. Il Cristo morto, più piccolo della Vergine, non è disteso sulle ginocchia diagonalmente, ma seduto di fianco come se fosse replicata una iconografia di Madonna con Bambino. Una ricerca di crudo realismo si mostra anche nella raffigurazione del volto della Madonna circondato dal soggolo, dove le pieghe attorno alla bocca traccianti una smorfia, ricordano l'espressionismo tedesco dei volti di numerose opere d'epoca medioevale<sup>13</sup>. Questa scultura ha poco in comune con la serie di *vesperbilder* della fine del Trecento e del secolo successivo ben conosciuti dalla critica<sup>14</sup>, potrebbe trattarsi della più antica figura di Pietà della regione.

Non ci sono ancora elementi sufficienti per affermare che la Pietà Ciceri, il Cristo di Lanischie ed il piccolo Crocefisso delle Orsoline siano opere di maestri gravitanti attorno ai cantieri gotici friulani, ma queste sculture sembrano più comprensibili se immaginiamo la loro creazione entro la prima metà del XIV secolo.

NADIA BERTONI CREN

**Note**

<sup>1</sup> N. BERTONI, S. CREN, *Restauro del crocefisso ligneo del convento delle Orsoline di Cividale*. Relazione di restauro non pubblicata. Soprintendenza BAPPSAD, Trieste 2001.

<sup>2</sup> C. MILIC, *Il portale di Radovan per la*

*cattedrale di S. Lorenzo in Traù*, Trieste 1962, foto p. 59. J. BELAMARIC, *Romaničko Kiparstvo*, in *Tisucu godina hrvatskog kiparstva*, Zagreb 1997, pp. 41-94, fig. p.76.

<sup>3</sup> Il portale principale del duomo di Venzone reca una epigrafe in cui si legge "Schaco me fecit". F. SFORZA, M. WALCHER, *Scultura in Friuli. Il gotico*, San Vito 1980, p. 60, f. p. 61.

<sup>4</sup> L. COCHETTI PRATESI, *Contributi alla scultura veneziana del Duecento. La corrente antelamica*, in "Commentari", XI, 1960, pp. 202-219.

<sup>5</sup> G. TIGLER, *Scultori itineranti o spedizioni di opere? Maestri campionesi, veneziani e tedeschi nel Friuli gotico*, in Atti del Convegno "Artisti in viaggio, 1300-1450. Presenze foreste in Friuli-Venezia Giulia", a cura di M. P. Frattolin, Udine 2003, pp. 121-168.

<sup>6</sup> Scheda n°672 di L. BROS in *Un Museo nel terremoto. L'intervento del Museo Diocesano di Udine a favore dei beni culturali mobili coinvolti nel terremoto del 1976*; a cura di G. C. Menis, Udine 1988, p.126, f. 672.

<sup>7</sup> V. EKL, *La scultura gotica in Istria*, ed. italiana a cura di G. FOSSALUZZA e M. WALCHER, Trieste 1999, Nota 11, p. 68, f. 13-14. M. Walcher in una nota segnala che la parrocchiale di San Canziano del 1609 venne ristrutturata nel 1927 e due anni dopo venne portato il crocefisso trecentesco. Nel 1929 la diocesi di Trieste comprendeva Lanischie; il crocefisso fu acquistato dalla parrocchia assieme all'altare barocco in marmo che lo conteneva ed un altro altare in marmo dedicato alla Madonna che trovavano posto in due cappelle laterali in San Giusto. Disgraziatamente alla scultura è stata di recente asportata completamente la polcromia con un risultato molto discutibile.

<sup>8</sup> F. SFORZA, M. WALCHER, *Scultura ... cit.*, pp. 66-67. M. WALCHER, *Il gotico*, in *La scultura in Friuli dall'epoca romana al gotico*, Pordenone 1983, p. 336.

<sup>9</sup> Esposta per la prima volta nel 1958 (misure: cm115 x 49 x 44) : G. MARCHETTI, *La scultura medievale in Friuli*, in "Mostra di Crocifissi e Pietà medioevali del Friuli", catalogo della mostra, Udine 1958, pp. 148-149.

<sup>10</sup> G. MARCHETTI, G. NICOLETTI, *La scultura lignea in Friuli*, Milano 1956, f. 16. N. BERTONI, S. CREN, *La Madonna del Capitello. Fogliano: una scultura dipinta ritrovata*, Cormons (Go) 2004, p.

13, f. 16, 17.

<sup>11</sup> Ringrazio Ginevra Pignagnoli e Lucio Zambon che si stanno occupando del restauro della scultura per l'interessante scambio di idee.

<sup>12</sup> T. MÜLLER, *Gotische skulptur in Tirol*, Bozen 1976, p. 15, fig. p. 25.

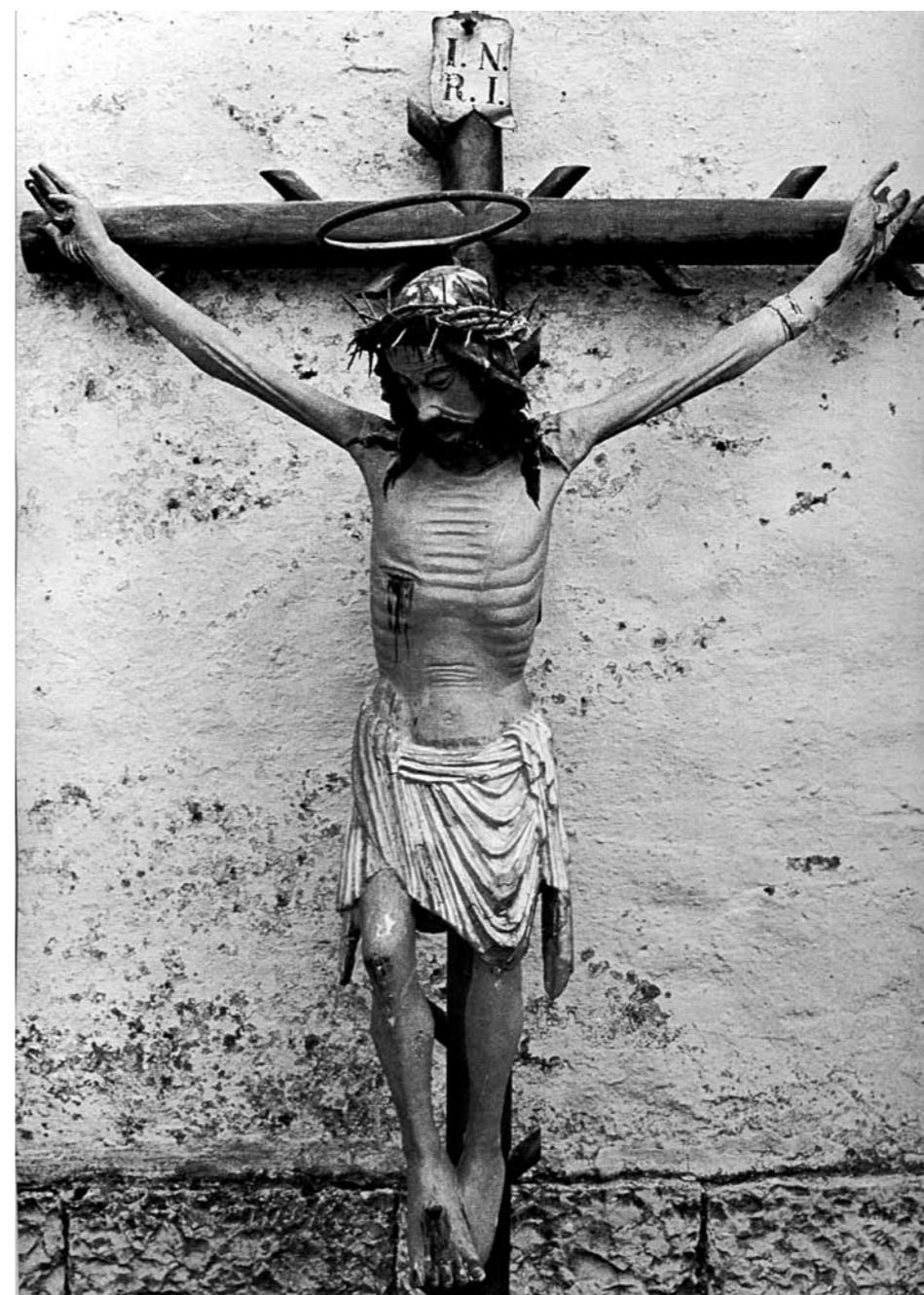
<sup>13</sup> E. STEINGRABER, *Deutsche Plastik der Frühzeit*, Francoforte 1961.

<sup>14</sup> A. TEMPESTINI, *Osservazioni sui vesperbilder in Friuli*, in "Ce fastu?", A. 52, Udine 1976-77, pp. 237-248. L.

SCHULTES, *Die Pietà von Celje und eine Gruppe von Vesperbildern des Schönen Stils*, in *Gotika v Sloveniji*, atti del convegno internazionale, Ljubljana 1995, pp.173-181. G. TIGLER, *Scultori itineranti... cit.*

**Bibliografia specifica**

G. MARCHETTI, G. NICOLETTI, *La scultura lignea in Friuli*, Milano 1956, p. 29.



A SINISTRA: CROCEFISSO DELLA CHIESA DI LANISCHIE (CROAZIA). TRATTO DA V. EKL, LA SCULTURA GOTICA IN ISTRIA.

SOPRA: CROCEFISSO DEL CONVENTO DELLE ORSOLINE DI CIVIDALE.