



Giorgio Milanese

## Il crocifisso ligneo di Scandolara Ravara (Cremona)



### Abstract

Attualmente ubicato in area periferica rispetto ai grandi centri padani il paese di Scandolara Ravara (CR) e il crocifisso medievale conservato nella chiesa parrocchiale hanno vissuto un silenzio storiografico raramente interrotto. Partendo da un quadro più ampio sulla scultura lignea di XII-XIII secolo, l'articolo intende gettare nuova luce sul crocifisso inserendolo all'interno di un sistema di relazioni culturali più ampio con il tentativo di comprendere il rapporto tra i grandi cantieri di fine XII-XIII secolo delle città vicine (Cremona, Parma, Fidenza) e modelli di immagine d'oltralpe.

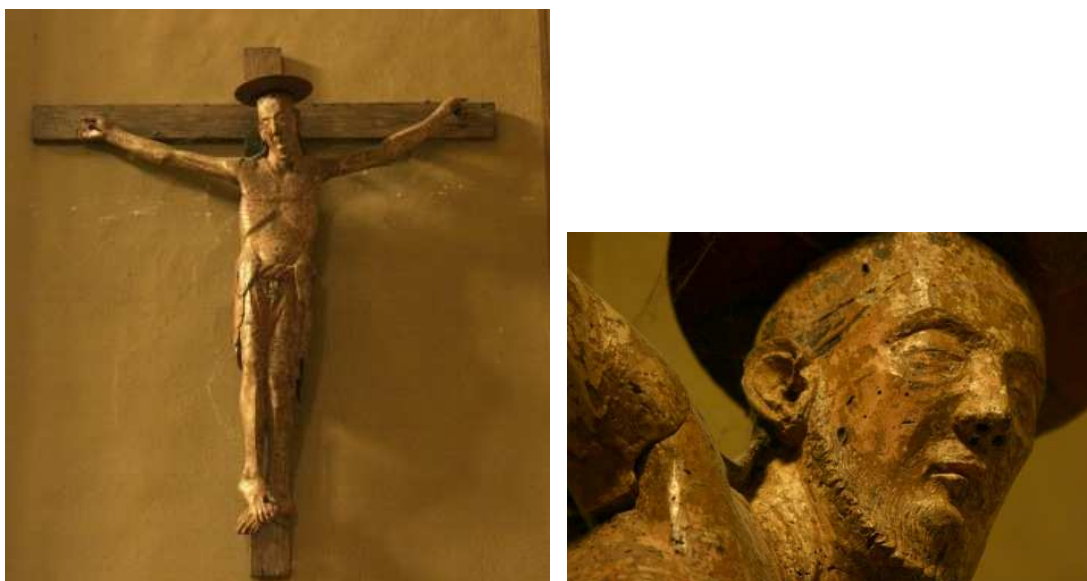
Actually in a fringe area towards the important cities of the Po Valley, Scandolara Ravara (CR) and the medieval crucifix preserved in the parish church have lived in a cone of historiography silence rarely broken. Starting from a reference frame concerning the 11-12<sup>th</sup> centuries wooden-carving, the article intends to shine a light about the crucifix, considering it in a cultural relations broader system and trying to understand the relationship between biggest 11-12<sup>th</sup> centuries construction sites of nearest cities (Cremona, Parma, Fidenza) and the french-mosan image models.



L'intaglio è un settore della storia dell'arte medioevale ancora relativamente poco indagato nonostante gli studi negli ultimi tre decenni si siano moltiplicati tanto a livello locale o regionale quanto in un orizzonte geografico e temporale più vasto. In questa sede cercherò di proporre alcune considerazioni su un Crocifisso ligneo [figg. 1-2] attualmente conservato sopra la porta d'ingresso della sagrestia nel transetto destro della parrocchiale di Scandolara Ravara, piccolo comune prossimo al Po in provincia di Cremona in posizione mediana tra Casalmaggiore e il capoluogo. L'opera lignea periferica o poco studiata pone innanzitutto alcuni problemi di carattere storiografico e metodologico, problemi che ritengo opportuno riaffrontare prima di procedere nell'analisi poiché forniscono il quadro critico-concettuale entro il quale la scultura è stata collocata e dal quale, inevitabilmente, occorre ripartire.

Non è questo il luogo dove soffermarsi nel dettaglio sul complesso e articolato quadro storiografico degli studi in tale settore; per questo rimando all'intervento di Grazia Maria Fachechi (2005) al convegno dedicato all'"arte del legno" svoltosi a

Pergola nel 2002 in cui la studiosa ha ripercorso la genesi e lo stato degli studi in Italia relativi alla scultura medievale lignea a partire dai primi pionieristici contributi ottocenteschi. Ho preferito invece focalizzare l'attenzione sul contributo di Giorgio Voltini (1991), autore dell'ultimo contributo scientifico edito sull'opera cremonese, pubblicato in occasione della mostra del 1991 tenutasi a Mantova, e in modo particolare sui testi cui lo studioso ha fatto specificatamente riferimento per cercare di contestualizzare meglio la sua ipotesi di datazione.



Figg. 1-2: Crocifisso, Scandolara Ravara (CR), parrocchiale.

Punto di partenza obbligato per affrontare uno studio di questo tipo in Italia si sono rivelate ancora le riflessioni di Gèza de Francovich (1943) secondo il quale, senza con questo volere in alcun modo sminuire l'importanza della scultura lignea si sarebbero conservati pochi esemplari dell'intaglio medievale perché, sia per motivi legati all'azione dell'uomo sia per cause chimico-fisiche connaturate al materiale stesso, l'opera in legno sarebbe maggiormente soggetta al deperimento rispetto alla produzione coeva lapidea o metallica. Sappiamo infatti, per via induttiva e per via deduttiva, che la manifattura lignea doveva essere quantitativamente superiore a tutta la rimanente produzione per diverse ragioni: per la facilità di reperimento del materiale, peraltro a buon mercato, per la comodità di trasporto, per la relativa facilità di utilizzo durante le liturgie processionali o nell'arredamento interno delle chiese grazie anche alla minore massa (Curzi 2007). Non vanno peraltro dimenticate le parole di Pietro Toesca (1965) circa il rapporto biunivoco con la scultura in pietra e il ricorso frequente ai «medesimi artefici». Assai prezioso, perché tra i pochi conservati

in Europa, è un inventario del 1341 relativo alla cattedrale di Notre-Dame-du-Bourg a Digne-les-Baines, in Provenza, pubblicato all'inizio del XX secolo: la data si pone ai limiti del cosiddetto "medioevo artistico" italiano, ma è comunque utile per fornire un'idea abbastanza circostanziata sulla presenza delle sculture lignee all'interno di una chiesa. Tra sculture e dipinti su tavola nella Cattedrale di Notre Dame- du-Burg si possono contare infatti almeno trenta oggetti, da cui si comprende facilmente che, indicativamente, ogni altare era provvisto almeno di una scultura (Isnard-D'Agnel 1913 e Cervini 1999).

Circa due decenni dopo il volume di De Francovich fu dato alle stampe un altro contributo che, similmente, si rivelò un punto fermo attorno al quale gli studiosi che si sono occupati di scultura lignea hanno preso a riferimento per molti anni: mi riferisco al volume di Enzo Carli (1960), in un momento di rinnovato interesse per la scultura medievale che già a partire dall'immediato dopoguerra si era concretizzato in una serie di esposizioni a livello regionale e locale. Le considerazioni del Carli – arte lignea come «forma d'arte popolare» o pensata per «facilmente sedurre e edificare gli animi semplici» – non vanno disgiunte naturalmente da un contemporaneo, fondamentale dibattito che coinvolge tutti gli aspetti della produzione artistica medievale come paradigma del rapporto tra volgare e latino, le cui problematiche sono state lucidamente enucleate da Roberto Salvini (1956). Ancora, sulla linea del De Francovich, Carli aveva cercato di ricostruire un quadro italiano all'interno del quale esisterebbero regioni prive categoricamente di scultura lignea o, laddove presente, di «qualità scadentissima». Tale quadro, fondato sostanzialmente su elementi e dati statistici quantitativi, è stato spesso successivamente considerato in termini qualitativi determinando per esempio l'impressione che le opere più antiche non risalissero oltre il XII secolo o che solo in Italia centrale (Toscana, Umbria, Lazio, Abruzzo) si fosse costituita una scuola con «caratteri stilistici propri», evidentemente ritenuta antesignana della futura produzione tardogotica o rinascimentale. Sebbene il numero di opere conosciute e studiate sia notevolmente aumentato rispetto alla prima metà del secolo scorso, il Convegno del 2002 ha messo in evidenza come le ipotesi di De Francovich e di Carli abbiano involontariamente determinato una sproporzione significativa tra le esposizioni e gli studi condotti in aree che i due studiosi avevano ritenuto essere più importanti perché ricche di testimonianze, e quelle regioni che presentavano invece un numero assai inferiore di emergenze lignee ma non per questo meno significative: si pensi alla stessa Pianura Padana o, per contro, all'area umbra indagata da Giovanni Previtali (1991, pp. 4-82). De Francovich tuttavia, al quale Valentino Pace (2004) ha dedicato un piccolo ma significativo studio sulla formazione culturale e scientifica, nell'articolo apparso in «Bollettino d'Arte» (De Francovich 1935-36b), sebbene tutto incentrato allora sulla

possibilità di individuare elementi nazionali nella produzione lignea italiana di crocifissi del XII secolo, aveva individuato alcuni manufatti realizzati da botteghe sicuramente italiane, anzi “geneticamente” italiane, che erano stati posti a confronto con sculture o di produzione tedesca e, soprattutto, francese, oppure di mano italiana ma intimamente dipendente da modelli transalpini. Se, per De Francovich, il risultato qualitativamente più alto della produzione nazionale è la *Deposizione* di Tivoli cui è necessario affiancare la relativa scultura toscana, laziale, umbra e abruzzese, esempi di intagli monumentali italiani ma di derivazione da modelli franco-tedeschi sarebbero invece il *Crocifisso* di Bologna (ora in Cattedrale), il frammento della collezione torinese Gualino, il *Crocifisso* di San Savino a Piacenza o quello di San Lorenzo Nuovo vicino al Lago di Bolsena, crocifissi che lo studioso ha messo in relazione a quello di Moissac e ai rilievi di Autun o, per quanto riguarda l’area tedesca e sebbene in modo limitato, al leggio di Freudenstadt ora conservato ad Alpirsbach nella Germania meridionale. Ancora De Francovich del resto, in un altro articolo apparso negli stessi anni sempre in “Bollettino d’arte” (De Francovich 1935-36a), aveva individuato per il *Crocifisso* di Bologna una evidente derivazione da modelli tirolesi, che si paleserebbe nel confronto con l’analoga opera del duomo di Innichen/San Candido [fig. 3] in Pustertal/Val Pusteria e con le figure della *Vergine* e *San Giovanni*, databili al 1170-90, conservate a Colonia prima del secondo conflitto mondiale, ma provenienti dal convento di Sonnenburg presso Brüneck/Brunico sempre in Val Pusteria.



Fig. 3: Crocifisso, San Candido/Innichen (BZ), duomo.

Stabilita quindi una stretta analogia tra la *Crocifissione* bolognese e la cultura tedesco-tirolese, De Francovich, seguendo in questo Richard Hamann (1927), aveva ammesso tuttavia che l'equilibrata ed armonica verticalità di tali figure, unita ad alcuni dettagli stilistico-iconografici quali maniche notevolmente lunghe o lembi particolarmente frastagliati e ricadenti molto in basso, sono «inconcepibili» senza il *Portale dei Re* di Chartres i cui modi, accettando solo in parte le osservazioni dello stesso Hamann in relazione ad un presunto rapporto tra questi gruppi lignei e Moissac per quanto riguarda la concezione volumetrica e il modellato, sono solo indirettamente legati alla cultura figurativa romanica alverniate, borgognona o della Linguadoca e sono piuttosto connessi alla cultura «protogotica francese del Nord».

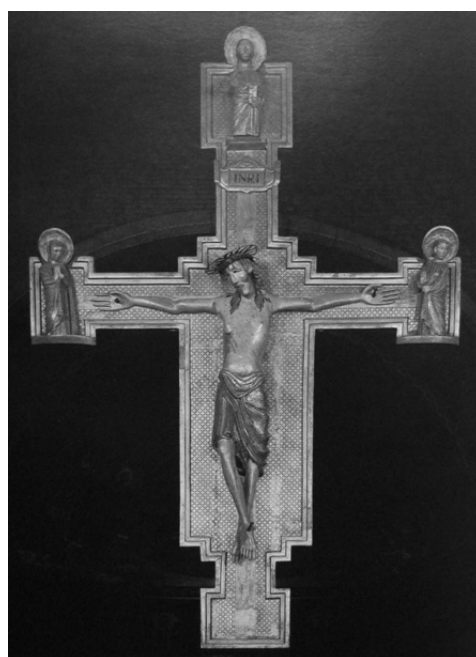


Fig. 4: Crocifisso, Modena, cattedrale.

A tale cultura appartenerebbero anche il Crocifisso del Duomo di Modena [fig. 4], quello di Cividale del Friuli e del Duomo di Brindisi, opere in cui stilemi romanici coesistono «mit gotischen Stilelement» (De Francovich 1937-40). L'analisi del De Francovich, seppur ricalibrata per quanto riguarda le cronologie da alcuni recenti contributi, è ancora sostanzialmente accettata. Esempio significativo in questo senso è l'ipotesi dello studioso sugli sviluppi della penetrazione di modelli "lombardi" in Italia centrale e nelle Marche in particolare per ciò che concerne la plastica monumentale lignea (De Francovich 1943, pp. 11-12) perché sulla scorta di tale ipotesi, ritenuta ancora oggi condivisibile nelle linee generali, la scultura in legno marchigiana viene analizzata quasi unicamente in relazione ai modelli settentrionali antelamici o *post* antelamici (Fachechi 2005) proposti a suo tempo dal De Francovich.

Se alle ipotesi formulate dal De Francovich e Carli relative ad una intensa circolazione di modelli in tutta l'Europa medievale, aggiungiamo la constatazione prima ricordata circa la massiccia produzione e fruizione di arte lignea, e di conseguenza, di un considerevole numero di "artisti del legno", dobbiamo inevitabilmente affrontare una serie di questioni che è solo possibile accennare ma che è metodologicamente opportuno tenere in considerazione.

Willibald Sauerländer (1973), in un contributo fondamentale dedicato al *Crocifisso* di Moissac, ha proposto un pregnante confronto tra i capelli che ricadono densi e corposi sulle spalle del *Cristo* crocifisso in legno e il modo di realizzare le ciocche di capelli del *Cristo in Maestà* nel celeberrimo timpano francese. Ovviamente tale confronto apre un problema assai spinoso che coinvolge in realtà tutta l'arte medievale, problema che Xavier Barral i Altet ha lucidamente delineato in un contributo del 1983 ripreso di recente (Barral i Altet 2009, pp. 146-150) ma al quale già Pietrom Toesca (1965) aveva fatto cenno. Infatti se, come sembra potersi ricavare da Moissac, all'interno di una stessa bottega operano artefici specializzati sia nella scultura in pietra che in quella in legno, laddove esista una effettiva possibilità di confronto, seppur con gradi differenti di intensità – e penso *in primis* all'Italia centro-settentrionale, all'Alvernia, alla Borgogna o alla Spagna settentrionale –, è legittimo assumere come regola generale la possibilità di studiare la scultura in legno attraverso quella in pietra? Oppure, è forse più opportuno affrontare il problema partendo dal presupposto che gli eventuali esiti analoghi tra scultura lapidea e scultura lignea non sono opera di un medesimo *atelier* ma derivano invece da un modello comune tanto allo scultore quanto all'intagliatore, modello eventualmente eburneo o pittorico? Inoltre, non ci sono più dubbi sul fatto che le sculture in legno fossero pensate per essere dipinte e, letteralmente, vestite; da ciò si deduce che l'opera non dipinta o non vestita, ovvero la schiacciante maggioranza di quello che è giunto sino a noi, è alla stregua di un prodotto non finito, incompleto, pertanto la nostra analisi avrà *a priori* un vizio d'origine, del tutto analogo alla produzione in pietra e che richiama i problemi enucleati da Clara Baracchini (2004). La quasi totale indipendenza rispetto a un qualsivoglia contesto architettonico poi, rende vano, o perlomeno assai più complesso e insoddisfacente, il tentativo di leggere un intaglio in stretta relazione con il luogo in cui si trova o per il quale era stato pensato, operazione questa non solo legittima ma assolutamente necessaria quando si discute della maggior parte della scultura lapidea.

Se torniamo di nuovo a De Francovich e in particolare alle sue osservazioni, per esempio, sul *Crocifisso* di Sant'Antimo, riusciamo a comprendere con chiarezza quale potesse essere la sua posizione in merito ai quesiti posti poco sopra: indipendentemente dallo stile e da una almeno ipotetica condizione originaria,

stabilire che tale *Crocifisso* sia stato intagliato da un artista francese oppure da un italiano che ha vissuto in Francia o che conosceva perfettamente la plastica francese «sarebbe [...] ozioso» (De Francovich 1935-36b, p. 504); per lo studioso è quindi importante individuare il modello di riferimento, che nella fattispecie, comunque sia, è francese. Ancor più esemplificativo in questo senso è quindi il confronto proposto proprio da De Francovich, accogliendo l'ipotesi di Toesca (1965, p. 894, nota 30), tra il *Crocifisso* di Bassano, opera ritenuta "geneticamente" italiana, e i *Profeti* del portale maggiore della cattedrale di Cremona, attribuiti plausibilmente ad un «tardo imitatore della maniera dello scultore emiliano» (De Francovich 1935-36b, p. 493), quindi italiano e con riferimento evidente alla maniera di Wiligelmo.

Ora, finalmente, se prendiamo in esame la scheda dedicata al *Cristo* di Scandolara curata da Giorgio Voltini in occasione della mostra del 1991, peraltro l'ultimo e più articolato contributo scientifico edito sull'opera cremonese, emergono altri spunti di riflessione che sono strettamente connessi alle considerazioni storiografiche e metodologiche fino ad ora discusse. Lo studioso ritiene plausibile per il *Crocifisso* di Scandolara una datazione dell'opera agli inizi del XII secolo e propone come ambito culturale di riferimento la plastica tedesca, sulla scorta di confronti con la cultura ottoniana mediata dalla scultura in bronzo di fine XI secolo e con crocifissi lignei di pieno XII secolo stilisticamente afferenti sicuramente al mondo tedesco. Non è precisato però né come tali modelli siano giunti in una piccola località della diocesi cremonese né è fatto cenno alla possibilità che il pezzo sia stato realizzato altrove e solo successivamente sia giunto a Scandolara, e nemmeno viene discusso l'eventuale rapporto con gli importantissimi e ben noti apparati scultorei lapidei della Cattedrale di Cremona, sostanzialmente coevi alla datazione proposta per il crocifisso. Infine, nell'ultima parte dell'intervento, laddove si conclude che il *Crocifisso* arricchisce quella serie di opere di XI e XII secolo «debitrici della cultura figurativa germanica» riemergono, mi pare, alcune istanze proposte a suo tempo da De Francovich nel suo articolo del 1936. Dunque, come abbiamo cercato di mostrare, se da una parte proprio De Francovich, per l'analisi delle opere in legno, non ha limitato i confronti alla scultura extra-italiana metallica piuttosto che a quella eburnea o quella lapidea e ha anzi considerato anche la produzione nazionale alla ricerca di possibili confronti, Voltini, pur facendo riferimento all'impianto ben collaudato dell'illustre studioso, non ha ritenuto opportuno considerare un eventuale rapporto con la scultura wiligelmica - e tanto meno antelamica - di Cremona. Almeno a mio avviso, ha però finito per escludere dalla sua analisi un possibile elemento utile per una migliore comprensione del pezzo di Scandolara, tanto più che, come abbiamo visto, lo stesso De Francovich aveva accettato il confronto proposto da Toesca tra il *Crocifisso* di Bassano e uno dei profeti del portale maggiore cremonese,

pur considerando l'intagliatore bassanese un "tardo imitatore" del maestro attivo al portale maggiore di Cremona. Se a ciò si aggiunge che non viene fatta menzione di rapporti stilistici con nessuna opera successiva, si ha l'impressione che Voltini abbia avuto la necessità di mediare tra una posizione personale e le osservazioni non facilmente eludibili di De Francovich, in questo caso tuttavia potenzialmente fuorvianti perché lo studioso non riteneva affatto modello per tali opere esclusivamente il mondo tedesco-ottoniano, ma, come abbiamo visto, anche quello settentrionale francese. È altrettanto evidente però che una cronologia dell'opera agli inizi del XII secolo si scontra di fatto con la possibilità di considerare modelli possibili quelle sculture tardo romaniche «mit gotischen Stilelement» - che peraltro già Franco Voltini (1975) aveva posto in relazione proprio con il Cristo di Scandolara – con l'unica parziale eccezione del *Crocifisso* di Gravedona, opera ritenuta della seconda metà del XII secolo (Pescarmona 2002 e 2006), ma citata nonostante la datazione perché comunque di riconosciuta cultura figurativa tedesca.

Veniamo ora più direttamente all'analisi del Crocifisso di Scandolara. Come giustamente ha sottolineato Voltini la testimonianza fornita dalla visita pastorale del vescovo Isimbardi del maggio 1673, in cui si afferma che nella «Capella maior [...] fornicata e depicta [...] sub cuius arcus crucifixus collocatus est» (Voltini 1991, p. 469), consente di affermare che il Crocifisso cremonese potesse essere una croce pensile, sospesa all'arco trionfale, in una chiesa sicuramente differente dall'attuale, costruita successivamente al 1673.



Figg. 5-6: Crocifisso, Scandolara Ravara (CR), parrocchiale, part.

Il *Cristo* è fissato con tre chiodi ad una croce, croce che per le non esatte proporzioni rispetto al corpo (che misura cm 143 x 122) e per la lavorazione a pialla moderna appare *ad evidentiam* non originale. L'aureola, palesemente recente, sostituisce con tutta probabilità una corona, non necessariamente di spine, come consente di supporre la calotta superiore della testa totalmente levigata, priva di qualsiasi scriminatura e pensata quindi per non essere vista. La scultura si compone



di tre parti: se le gambe, il busto e il capo sono intagliate in un tronco unico, le braccia sono invece innestate in corrispondenza delle spalle [fig. 5]. La rigida e geometrica assialità dovuta alla soluzione del sistema busto-arti inferiori è intensificata da alcuni elementi stilistici tra i quali, in particolare evidenza, la perfetta simmetria della scansione delle costole le quali, con marcato grafismo, si articolano dallo sterno verso il dorso accentuando in modo goffo il gonfiore della parte centrale del busto. I pettorali sono individuati inoltre da una linea orizzontale che, ancora in corrispondenza dello sterno, intercetta il vertice di una sorta di “V” capovolta intesa a evidenziare il costato e a sottolineare l’attacco dell’addome [fig. 6], la cui volumetria è grossolanamente resa da due sottili linee orizzontali, addome caratterizzato anche da un ombelico, esito di un evidente e poco accurato lavoro di trapano e da due ossa del bacino esageratamente sporgenti. Navoni (1997) illustra efficacemente le differenze tra perizoma, *subligaculum* e *colubium*, ma anche tra le distinzioni tra croce pensile, croce astile o processionale e croce d’altare o *crux pediculata*. A Scandolara Ravara sembra pertanto ragionevole identificare un perizoma. Proprio il perizoma peraltro potrebbe, tramite l’articolato panneggio [fig. 7], diminuire la rigidità complessiva, ma il modo con cui aderisce quasi totalmente alla vita e alle gambe, unito a una cintura sinteticamente attorcigliata da cui, in modo quasi speculare ricadono i lembi superiori dello stesso perizoma e da cui pende un elemento cruciforme centrale [fig. 8], incrementa in modo significativo la complessiva, rigida frontalità.



Figg. 7-8: Crocifisso, Scandolara Ravara (CR), parrocchiale, part.

Postulandone l’originalità, nemmeno le ben visibili tracce di colore che individuano la ferita sul costato, e concentrate proprio all’altezza della vita e della parte superiore delle gambe, diminuiscono tale effetto, effetto peraltro ulteriormente accentuato dagli stessi arti inferiori che presentano un modellato plastico piuttosto incerto, in cui le tibie, ad esempio, tramite un intaglio che non esito a definire

“spigoloso”, collegano le ginocchia direttamente ai piedi attraverso un sintetico profilo rettilineo. In merito ancora alla parte inferiore della figura è significativo sottolineare una evidente anomalia nella resa volumetrica: la natura imporrebbe, poiché i piedi del Cristo sono fissati con un unico chiodo, e poiché le anche sono sulla stessa orizzontale, che una delle due gambe sia piegata all'altezza delle ginocchia. Lo stratagemma plastico utilizzato per ovviare a tale necessità fisica è però stato quello di intagliare una gamba più lunga dell'altra, nella fattispecie quella sinistra, contribuendo ad accentuare negativamente una già precaria volumetria complessiva.

Tale assialità generale è contraddetta solamente dal capo reclinato leggermente verso destra e dalle mani, di discreta qualità plastica, entrambe sopra la linea delle spalle, ma fissate alla croce ad altezze leggermente differenti.

L'evidente ricorso a un grafismo diffuso e l'incapacità di rendere plasticamente verosimile la figura di Cristo stridono però notevolmente con un volto in cui numerosi particolari sono resi in modo mimetico, seppur non ancora naturalistico. Si consideri il modo con cui il setto nasale sfuma nelle arcate sopracciliari, oppure le labbra e la sottile barba che accompagna il profilo della mandibola sino quasi al lobo dei padiglioni auricolari. Gli occhi socchiusi, benché il pigmento pittorico sia ormai ridottissimo e di cui la mancanza di analisi recenti non permette di stabilirne l'originalità, consentono ancora di cogliere le pupille mentre le profonde fosse sotto gli occhi inducono a ritenere che siano state pensate fin dall'origine proprio per evidenziare lo sguardo di Cristo.

Iconograficamente, escluso ogni richiamo al tipo del *Volto Santo*, o meglio, al *Cristo tunicato*, il modello generale cui il *Crocifisso* di Scandolara Ravara sembra fare riferimento non è certo quello del *Christus triumphans*, con gli occhi spalancati ed eretto sulla croce quasi in atto di sfidare la morte. Il nostro *Cristo*, come abbiamo detto, mostra gli occhi semiaperti e la bocca serrata, è quindi la rappresentazione di un uomo morente, uomo che però non palesa la natura pienamente terrena di Gesù sofferente per le torture subite e per l'approssimarsi della morte. È dunque diverso dalla tipologia del cosiddetto *Christus Patiens* che De Francovich, nel 1938, aveva indicato come tappa fondamentale di un percorso che, con una fortunata definizione critica, porterà ai «crocifissi gotici dolorosi» (De Francovich 1938 ma con aggiornamento Bergmann 2001), opere, appunto, in cui la carica naturalistica ed espressiva del dolore raggiunge esiti altissimi specie in area di cultura tedesca a partire dal XIII secolo.

La tipologia iconografica del Cristo cremonese può essere pertanto collocata in una posizione mediana tra un modello di Cristo morto con i segni della passione ma ad occhi aperti (*Christus crucifixus vigilans*, documentato già in epoca paleocristiana), tra un Cristo vittorioso sulla morte le cui prime attestazioni

compaiono in ambito carolingio e tra un Cristo morente che lascia trasparire interamente la sua umanità, modello questo che nel «processo di umanizzazione gotica» si sviluppa tendenzialmente nella seconda metà del XII secolo, come ha sottolineato anche Jászai (1994).

Si possono inoltre sottolineare altre due peculiarità di natura stilistica e iconografica: la prima riguarda la particolare foggia della cintura che tiene legato il perizoma alla vita, la seconda, apparentemente più significativa in funzione di una eventuale datazione, riguarda il numero di chiodi con cui Cristo è affisso alla croce. Evelyn Sandberg Vavalà (1980) infatti nell'analisi morelliana dei perizomi delle Croci italiane, in modo particolare di quelle dipinte, ha proposto alcune scansioni cronologiche in relazione ai nodi delle cinture e al modo di realizzare i vari elementi che caratterizzano la rappresentazione del Cristo in croce. Sulla scorta di un approccio unicamente tipologico degli attributi iconografici Paul Thoby (1959) ha formulato vere e proprie griglie cronologiche, dando forza alla considerazione allora diffusa che i piedi del Cristo incrociati siano prova certa della non anteriorità del pezzo all'inizio del XIII secolo. Tale conclusione, se applicata a Scandolara Ravara, dovrebbe automaticamente fornire anche il termine *post quem* per il nostro Crocifisso. È però merito della tesi di dottorato discussa da Karl-August Wirth (1953), resa nota grazie a Gérard Cames (1966) nei primi anni Cinquanta del XX secolo, rimasta dattiloscritta e per questo semiconosciuta, il merito di avere acceso i riflettori su un fonte battesimale di bronzo [fig. 9], originariamente nella chiesa di Saint-Germain a Tirlemont, nei pressi di Namur, ma ora conservato a Bruxelles ai Musées Royaux d'Art et d'Histoire su cui è rappresentato un Crocifisso a tre chiodi (*Dreinagelkruzifixus*).



Fig. 9: Fonte battesimale in bronzo proveniente dalla chiesa di Saint-Germain a Tirlemont, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Il fonte è datato 1149 ed è diventato unanimemente per gli studiosi il *terminus post quem* almeno in occidente per tale tipologia. Successivamente Cames (1966), seguito da Reiner Haussherr e Helga Neumann (LCI 1990, pp. 552-553), ha indagato l'origine del *Dreinagelkruzifixus*, origine che è stata individuata in ambiente bizantino, per giungere successivamente in Occidente tramite la diffusione di particolari riti e cerimonie da inserire nel vasto e generico solco del dramma liturgico. Sulla base di quanto detto dobbiamo tuttavia dedurre che se la datazione ai primi decenni del XII secolo proposta da Voltini per il *Crocifisso* di Scandolara Ravara fosse corretta occorrerebbe necessariamente retrodatare la comparsa del *Dreinagelkruzifixus* in Europa occidentale e collocare la piccola località cremonese in una posizione di assoluto rilievo nel panorama storico-artistico europeo.

Procediamo dunque nuovamente alla disamina dell'opera cremonese. Abbiamo visto come l'insistenza dello studioso sulle origini ottoniane, o meglio, renano-ottoniane del *Crocifisso* di Scandolara trovi una giustificazione parziale nella necessità di fare convivere diverse posizioni, tra cui quella, imprescindibile, di De Francovich. A me pare che il riferimento alla produzione di area tedesca sia in verità troppo vago e valga soprattutto per marcare la lontananza dai modelli orientali. Inoltre se il quadro critico-cronologico in cui si muove l'autore si limita all'area tedesca di XI e XII secolo, il rischio di semplificare drasticamente il ventaglio dei possibili confronti appare, se non altro metodologicamente, troppo limitante.

Negli ultimi tre decenni si è assistito anche in Italia a un incremento di esposizioni e pubblicazioni (Imago Lignea 1989; La Sacra Selva 2004; La Deposizione Lignea 2004; Curzi 2007) tese a studiare e valorizzare la produzione lignea medievale non solo sulla base di criteri geografici, ma, soprattutto, sulla scorta di criteri stilistici e tipologici, cercando di sdoganare definitivamente l'intaglio da una posizione subalterna e riconoscendogli un ruolo alla pari con la coeva produzione lapidea.

In relazione al *Crocifisso* di Scandolara Ravara, limitando lo sguardo alla produzione lignea italiana tra XI e XIII secolo, troveremo facili e numerosi confronti tipologici che tuttavia, a mio avviso, ad un'analisi più puntuale si rivelano assai deboli per quanto riguarda i rapporti stilistici. Tutti i confronti proposti a suo tempo da Voltini reggono nell'ambito di accostamenti prettamente tipologici e in relazione alla scelta di considerare *tout-court* la cultura renano-ottoniana come fonte privilegiata di modelli da cui attingere. Provando quindi ad esulare da tale schema e allontanandoci anche dai limiti cronologici entro cui il pezzo cremonese è stato inserito, si può forse giungere a conclusioni differenti.

Di qualità assai superiore, ma accostabile al pezzo cremonese è, a mio avviso, il *Crocifisso* della parrocchiale di Gressoney-Saint-Jean [figg. 10-11], in Val d'Aosta, il cui stato di conservazione del volto, purtroppo, non è ottimale.



Figg. 10-11: Crocifisso, Gressoney-Saint-Jean (AO), parrocchiale.

Tale *Crocifisso* è attribuito in modo sostanzialmente concorde al Maestro del Paliotto di Courmayeur, paliotto ora al Museo Civico d'Arte Antica di Torino, databile attorno al 1200-1210 (Rossetti Brezzi 1992, pp. 293-294; Rossetti Brezzi 2001, pp. 21-22 e per il Paliotto di Courmayeur scheda 1, pp. 24-25). Nondimeno è possibile constatare come l'accentuato grafismo del costato, il ventre molto pronunciato, l'innaturale incrocio delle gambe e dei piedi nonché un certo geometrismo nella resa delle superfici corporee, consenta di individuare una cultura comune con il *Crocifisso* cremonese, certo mediata da soluzioni differenti. A medesime conclusioni si giunge accostando al pezzo di Scandolara il *Crocifisso* conservato nella vecchia chiesa parrocchiale di Gries, a Bolzano, e quello di Forstenried [figg. 12-13], in Baviera. Per quanto concerne il pezzo altoatesino non si tratta di un *Dreinelkruzifixus* e il perizoma non è certo avvicicabile a quello della scultura cremonese. Tuttavia, la forte carica naturalistica del volto del Cristo cremonese trova buon riscontro nel volto del cristo di Bolzano così come nella fattura degli arti superiori. Il cartiglio indica la data 1205, data che gli studiosi ritengono ragionevolmente riferibile all'anno di realizzazione. Dopo un'iniziale collocazione in ambito figurativo bavarese o pusterese suggerito *in primis* dall'ubicazione in territorio alto-atesino, l'opera non è ora ritenuta nemmeno di matrice sud-tirolese o comunque "tedesca" ed è stata accostata piuttosto a sculture francesi con mediazioni padane, in particolare

antelamiche (Spada Pintarelli 1989, pp. 44, 48-49, 86-87, con bibliografia precedente).



Figg. 12-13: Crocifisso, Forstenried, parrocchiale.

Il *Crocifisso* di Forstenried, nel sobborgo meridionale di Monaco di Baviera è invece un *Dreinelkruzifixus*; ma oltre a questo, la postura degli arti inferiori, il modo con cui la cintura tiene legato il perizoma e, soprattutto, la particolare realizzazione dei capelli all'altezza della nuca sono accostabili ai medesimi elementi del pezzo di Scandolara. Il crocifisso bavarese è stato datato per lungo tempo al 1170 circa a causa di una pellicola pittorica postuma ma è stato successivamente posticipato fino al 1220 per attestarsi infine attorno al 1200 (Stein 2001) sottolineandone i rapporti con coeve opere nord-italiane o addirittura orientali e marcando al contempo un certo iato stilistico rispetto alla produzione gotica tedesca contemporanea. Prendiamo ora in considerazione il *Crocifisso* della chiesa della Santa Trinità a Serinchamps [fig. 14], vicino a Namur, nell'attuale Belgio francofono. Studiata da Robert Didier (1982, pp. 143-145, 162) nell'ambito di una serie omogenea di crocifissioni e deposizioni lignee provenienti dalla regione mosana, il pezzo è stato datato al 1210-1220. Non può essere inserito all'interno dello schema tipologico dei crocifissi a tre chiodi e il perizoma mostra il nodo sul lato destro, senza cintura. Tipologicamente ci troviamo pertanto dinnanzi ad un'opera lontana dal Cristo di Scandolara, se ci soffermiamo tuttavia su alcuni particolari di natura stilistica non credo esistano molte difficoltà a riscontrare la medesima cultura figurativa. Il grafismo del costato è accentuato da una resa plasticamente credibile dei pettorali anche se lontana da una piena capacità di rendere mimeticamente la volumetria naturale. Analogo è anche il modo di realizzare l'addome, caratterizzato da una sorta di triangolo il cui vertice superiore

corrisponde allo sterno. I capelli scendono sui muscoli trapezoidali con la stessa rigida cadenza e il volto, come a Scandolara, non lascia trapelare alcun segno di sofferenza. Ma l'elemento dirimente che fa pensare ad una stretta condivisione di modelli tra la crocifissione belga e quella cremonese è la forte analogia nel modo di rendere il collegamento plastico tra i pettorali, il collo e le spalle.



Fig. 14: Crocifisso, Serinchamps, parrocchiale.

Le clavicole, in sintonia con il generale grafismo, sono del tutto assenti, evocate, più che rappresentate, da due piccoli rilievi posti in diagonale che dal livello dei muscoli trapezoidali hanno lo scopo di consentire un passaggio graduale fra tre parti del corpo differenti. I raffronti che ho qui indicato, possono suggerire pertanto una datazione differente da quella agli inizi del XII secolo e mi inducono a ritenere che sia più ragionevole posticipare la cronologia del pezzo di Scandolara ai primi tre/quattro decenni circa del XIII secolo e comunque entro la metà del secolo. Il rapporto che abbiamo sottolineato con il Cristo di Gries - ritenuto opera di maestro padano a cavallo tra XII e XIII secolo – aiuta, credo, a cogliere la necessità di non allontanarci cronologicamente troppo dagli anni in cui è attiva la maestranza antelamica. Se allarghiamo, infine, lo sguardo alla produzione lignea italiana *tout-court* di XIII secolo, gli accostamenti possibili consentono di giungere alla medesima conclusione e a circoscrivere ragionevolmente la data entro la metà del secolo. Il *Crocifisso* di Roccamorice, in Abruzzo, è assai significativo perché è ritenuto concordemente datato, grazie ad un'iscrizione, al 1262. Apparentemente simile nel marcato grafismo

al *Crocifisso* di Scandolara Ravara, in realtà richiama un'umanità pienamente gotica che si palesa nella *silhouette* curva piegata dalla massa corporea, dagli occhi chiusi, dall'asimmetria degli arti superiori (Tomei 2005). Esempio analogo e geograficamente vicino, quindi per questo più significativo, è un altro *Deposto*, conservato nel monastero di Santa Maria degli Angeli a Capriolo in provincia di Brescia. E' stato datato al 1250/1260 e seppure dubitativamente è stato assegnato a uno scultore umbro (Bruni 2004b).

Se ipotizziamo invece una cronologia ai primi decenni del XIII secolo per Scandolara e si accetta come esempio stilisticamente e culturalmente più vicino il Cristo di Serinchamps, è evidente la necessità di dare risposta almeno a due questioni: tramite chi e quali sono le ragioni della presenza di un oggetto con simili riferimenti culturali nel territorio cremonese? Inoltre, come spiegare le analogie con il Cristo di Gressoney-Saint-Jean e con il Cristo bolzanino, ma di cultura "padana", di Gries?

Più sopra abbiamo ricordato la visita pastorale del vescovo Isimbardi. Essa fa riferimento tuttavia ad un edificio diverso rispetto a quella in cui è attualmente conservato il *Crocifisso*, chiesa che tutti gli studiosi hanno individuato in quella che è oggi dedicata a Santa Maria della Pace o, più semplicemente, "chiesa vecchia", ubicata in posizione periferica rispetto all'attuale centro urbano, sull'antica strada che collegava Scandolara Ravara a Cremona lungo la via che correva parallela al Po. Non è questa la sede per un'analisi puntuale di tale emergenza, che peraltro mostra nel campanile evidenti tracce medievali e all'interno conserva importanti affreschi attribuiti ad Alessandro Pampurino (Gregori 1985 e 1990); ritengo sia opportuno invece, per cercare di contestualizzare meglio il *Crocifisso*, spendere alcune parole sulla storia del piccolo borgo.

Un'ara romana ora conservata a Milano al Castello Sforzesco proveniente da Scandolara attesta una frequentazione antropica del luogo sin dall'antichità (Bianchi 1791, tav.XX) ma, al di là di recenti scavi archeologici realizzati da Piermassimo Ghidotti in relazione all'insediamento medievale (Ghidotti 2005 e 2006), il primo documento utile per capire le vicende del borgo e della chiesa nei secoli XI-XIII è datato al 1009. Successivamente, fino al 1013, Scandolara compare in quattro atti notarili come luogo in cui alcuni terreni sono venduti od offerti a vari acquirenti, la chiesa è invece esplicitamente menzionata per la prima volta solo in una bolla di papa Innocenzo II del 1132, bolla diretta al priorato cluniacense di San Gabriele di Cremona con la quale, oltre a concedere una sorta di *tuitio* della Santa Sede e a rimarcare una situazione in cui «incumbit necessitas ut religiosa loca et precipueque ad protectionem Sancte Romane Ecclesie specialiter pertinent attentius diligamus et defensare at favere curamus», vengono elencate le dipendenze del monastero.



Ebbene, tra queste è compresa la «Capellam Sancte Marie» in Scandolara, assieme, per restare in diocesi cremonese, alla «Capellam Sanctorum Cosme et Damiani» in Fontanella, «Capellam Sancti Viatalis» [sic] a «Trigulo», «Capellam Sancti Stephani» a Monasteriolo, «Capellam Sancte Marie» a Grumello, «Ecclesiam Sancte Marie» a «Ulmeneto» (Pflugk-Harttung 1881-88, II, p. 271, n. 310; Kehr 1913, VI/1, p. 290). Sappiamo che il monastero di San Gabriele era stato fondato dai monaci cluniacensi nel 1076 ma non siamo in grado di dimostrare se a tale data Scandolara dipendesse dal cenobio cittadino (Gualazzini 1979, per il monachesimo in generale a Cremona nel medioevo Censi 2003). Un *terminus ante quem* significativo è però fornito da un *preceptum* dell'imperatore Enrico V datato Fontana, 29 maggio 1116 (*Le carte cremonesi* 1979-1988, II, pp. 97-98, n. 267). Per intercessione della consorte Matilde, Enrico V pone sotto «tutela et mundiburdio» imperiale la pieve di San Pietro di Gurata «cum omnibus bonis suis [...] possessionibus mobilibus et immobilibus» con l'ammonimento che nessun «archiepiscopus, episcopus, marchio, comes, vicecomes, gastaldio, scultatius, abbas seu aliqua magna sive parva persona» possa in nessun modo «molestare» la pieve. L'elemento per noi più interessante è che a fianco dell'imperatore e della «contectalis» Matilde e ai vescovi di Parma, di Asti, di Bologna, di Vercelli e di Novara, troviamo nientemeno che l'abate di Cluny che in quegli anni era Ponzio («venerabilis Pontii Cluniacensis») figura per molti versi controversa sulla quale Glauco Maria Cantarella ha fornito lucide indicazioni (1997, pp. 230-245). Per cercare di comprendere la ragione di un atto formale così anacronistico e per questo tanto importante (*Dizionario del medioevo* 1994), occorre tenere presente che Scandolara Ravara ricadeva proprio nella circoscrizione plebana di San Pietro di Gurata (*Liber Synodalium* 2009), e poiché, come abbiamo visto, il mundeburdio fu concesso anche per intercessione dello stesso abate di Cluny, mi pare sia ragionevole ipotizzare che la cappella di Santa Maria fosse legata in qualche modo al priorato di San Gabriele in Cremona già prima del 1116. Dobbiamo inoltre tenere presente che due decenni dopo, negli stessi anni del pontificato di Innocenzo II, l'imperatore Lotario aveva confermato la stessa condizione di privilegio allargandola a un discreto numero di pievi del settore meridionale della diocesi cremonese (MGH 1927, n. 103, pp. 165-167, pur con i dubbi sulla sua autenticità). Al di là di tali vicende emerge insomma un dato forte: Scandolara prossima all'importante arcipretura di Casalmaggiore e punto di passaggio obbligato sul Po come altri grandi cenobi in questo settore della Pianura Padana (San Genesio a Brescello, Santa Giulia a Cicognara, San Benedetto Po, Acquanegra sul Chiese), era una importante cella cluniacense legata al priorato di San Gabriele di Cremona. Non siamo in grado di stabilire esattamente quando tale rapporto sia cessato, ma alcuni documenti ricordati da Ugo Gualazzini fanno supporre che, poiché nel 1367 vi erano

nel cenobio cittadino «prior comptato, quatuor monachi», a quella data la situazione patrimoniale non fosse florida. Una serie di documenti tra la seconda metà del XII e il XIII secolo, resi noti ancora da Gualazzini, testimonia una situazione difficile, comune per altro a tutti i monasteri cluniacensi in Italia: nel 1166 si fa ad esempio riferimento alla necessità di vendere alcune terre nell'Oltrepo, mentre un documento del 1231 conservato a Reggio Emilia attesta che il priorato «non solverint XL s. imp.». Nonostante tali difficoltà finanziarie ancora nel 1221 il prestigio del monastero era ancora riconosciuto se, come si evince dai registri del cardinale Ugolino in occasione della Quinta Crociata, «prior S. Gabriele de Cremona et socii habent in deposito de vigesima CCCCXX libras imperialium» (Gualazzini 1979, pp. 147-157). Ad ogni modo, seppure *argumentum e silentio* poiché la cella di Scandolara non è mai menzionata in tali documenti tardi, è legittimo supporre che almeno fino al XVI secolo, epoca in cui il cenobio perde di fatto le sue prerogative monastiche per trasformarsi in parrocchia cittadina, essa avesse continuato ad essere legata al San Gabriele.

Ora, per tornare alle questioni poste sopra circa l'eventuale tramite per l'arrivo in area periferica cremonese di un modello mosano, non mi pare irragionevole pensare che il canale di trasmissione possa essere individuato proprio nell'appartenenza all'Ordine di Cluny, probabilmente attraverso la presenza nel priorato cittadino di opere mosano-lorenesi che possono essere giunte a Cremona grazie a monaci cluniacensi. Non possono dunque non tornare alla mente le lucide considerazioni proposte da Cesare Gnudi al convegno del 1978 sull'arte del tempo di Federico II (Gnudi 1980). Lo studioso, argomentando sui rapporti tra il gotico di Francia, l'arte imperiale federiciana e la formazione di Nicola Pisano, attribuì a Nicolas de Verdun (Lemeunier 2007 con bibliografia precedente) un ruolo-cerniera fondamentale come tramite di istanze «mosane» al di qua delle Alpi tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo: declinando tale ruolo nel nostro contesto, mi pare non inverosimile pensare a oggetti di oreficeria appunto mosana che potevano giungere in Pianura Padana attraverso la mediazione dei monasteri, oggetti che sono stati impiegati come modelli anche per i Cristi mosani databili tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo studiati dal già ricordato Didier e con i quali il nostro Cristo, come abbiamo visto, mostra alcune importanti analogie. Quanto detto può dunque fornire una possibile chiave di lettura per l'eterogeneità stilistica del pezzo cremonese: mal celato certo da una obbiettiva generale incapacità artigianale, il tenore grafico generale e la rigidità volumetrica, cioè gli elementi che marcano l'opera, sembrano essere l'esito di un *background* culturale echeggiante modelli vagamente "antelamici" ben diffusi nel territorio e facilmente osservabili nelle vicine città di Cremona, Parma o Borgo San Donnino, in netta contraddizione con il viso, molto più attento alla resa

naturalistica, di ascendenza, credo, mosano-borgognona in cui è possibile ravvisare una serie di elementi che si riscontrano in una ancora presente e radicata serie di oggetti di oreficeria renano-ottoniana precedentemente giunti nel territorio, ancora presumibilmente diffusi e giustamente evocati da Voltini e studiati in più occasioni, ma recentemente da Adriano Peroni (2006). Ciò dunque consentirebbe di fornire alcune ipotesi per spiegare le analogie formali con il Cristo di Serinchamps presso Namur, di Gressoney-Saint-Jean (primo decennio circa del XIII secolo), e consentirebbe di comprendere quelle analogie che abbiamo evocato in chiave “padana” con il Cristo alto-atesino di Gries (1205) e quello bavarese, ma lontano dalle soluzioni gotiche tedesche, di Forstenried (circa 1200) . Dunque un artista locale, di modesta qualità certo, ha intagliato il Cristo desumendo in modo eterogeneo elementi stilistici differenti: un’opera dunque il cui carattere “provinciale”, o se si preferisce, “periferico”, parafrasando il fondamentale saggio di Castelnuovo e Ginzburg (1979) non è dato tanto e non solo dalla discreta qualità dell’insieme, piuttosto dalla marcata e quasi esibita eterogeneità, segnale forse questo dell’incapacità di elaborare una “lingua” propria e originale.

#### **L'autore**

Giorgio Milanese (14 luglio 1980) si è laureato nell'anno accademico 2005-2006 presso l'Università degli Studi di Parma discutendo una tesi sulle emergenze medievali della diocesi di Cremona. Attualmente è al secondo anno del Corso di Dottorato in storia dell'arte e dello spettacolo (XXIV° ciclo), curriculum di storia dell'arte medievale e moderna (Tutor Prof. Arturo Calzona), con una tesi riguardante gli aspetti iconografici e storico artistici legati allo scisma del 1130.

E-mail: [climbertext@libero.it](mailto:climbertext@libero.it)

#### **Riferimenti bibliografici**

Baracchini, C 2004, “'Ymago vero lignea cito perdit pulchritudinem et colorem'”: problematiche di studio sul rapporto tra plastica lignea e policromia' in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G Saponi & B Toscano, atti del convegno e catalogo della mostra (Montone 1999), Electa-Editori Umbri Associati, Milano-Perugia, pp. 403-421.

Barbero, A & Frugoni, C (cur.) 1994, *Dizionario del Medioevo*, Laterza, Roma-Bari.

Barral i Altet, X 1984, 'Il legno. Dall'artigianato al capolavoro' in Avril, F, Barral i Altet, X, Gaborit-Chopin, D (cur.), *Il mondo romanico. II, I regni d'Occidente*, Rizzoli, Milano, II, pp. 342-357 [orig. ed. Avril, F, Barral i Altet, X & Gaborit-Chopin, D (cur.) 1983, *Le Royaumes d'Occident*, Gallimard, Paris].

Barral i Altet, X 2009, *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Jaca Book, Milano [ed. orig. Barral i Altet, X 2006, *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*, Fayard, Paris].

Bartoletti, M, Buggero, F, Cervini, F 2004, 'La selva dei Cristi feriti. Crocifissi quattrocenteschi nel Ponente' in Buggero, D, Donati, P, *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova 2004-2005), Skira, Milano-Genova, pp. 55-89.

Bergmann, U (cur.) 2001, *Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters: Die gotischen Crucifixi dolorosi*, Siegl, München.

Bianchi, I 1791, *Marmi Cremonesi ossia ragguaglio delle antiche iscrizioni che si conservano nella villa delle torri de'Picenardi*, Milano, tav. XX, p. 153.

Bruni, B 2004, 'Capriolo (Brescia), monastero di Santa Maria degli Angeli. Deposito' in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G Saponi & B Toscano, B, atti del convegno e catalogo della mostra (Montone 1999), Electa-Editori Umbri Associati, Milano-Perugia, pp. 159-166.

Bruni, B 2004, 'San Severino Marche (Macerata), Pinacoteca Civica "Tacchi Venturi". Deposito' in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G Saponi & B Toscano, B, atti del convegno e catalogo della mostra (Montone 1999), Electa-Editori Umbri Associati, Milano-Perugia, pp. 91-98.

Buggero, D & Donati, P (2004), *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova 2004-2005), Skira, Milano-Genova.

Cames, G 1966, 'Die Entstehung des Dreinagel-Crucifixus', *Cahiers archéologiques*, vol. 16, 1966, pp. 185-202.

Cantarella, GM 1997, *I monaci di Cluny*, Einaudi, Torino (ed. orig. Einaudi, Torino, 1993).

Carli, E 1960, *La scultura lignea italiana. Dal XII al XVI secolo*, Electa, Milano.

Castelnuovo, E & Ginzburg, C, 1979, "Centro e periferia" in *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, I, vol. 1, a cura di G Previtali, Einaudi, Torino, pp. 283-352.

Castelnuovo, E (cur.) 1989, *Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, Temi, Trento.

Censi, UP 2003, 'I secoli d'oro del monachesimo a Cremona (XI-XII). Dal coinvolgimento nel mondo alla fuga dal mondo', *Bollettino Storico Cremonese*, vol. 9, 2003, pp. 13-61.

Cervini, F 2005, 'Problemi di scultura lignea duecentesca' in *La pietra e la croce: cantieri medievali tra le Alpi e il Mediterraneo*, a cura di F Cervini, Philobiblon Edizioni, Ventimiglia (IM), pp. 138-151; [ed. orig. Cervini, F 1999, 'Problemi di scultura lignea duecentesca sulle Alpi meridionali' in *Du Mont Agel à l'Armea : Art, Histoire, Personnages, actes de la 2<sup>e</sup> journée d'Etudes Régionales*, 17 octobre 1998, S.A.H.M., Mentone, pp. 13-20].

Chittò, E (cur.) 2009, *Il Liber Synodaliium e la Nota Ecclesiarum della Diocesi di Cremona (1385-1400). Edizione dei manoscritti e repertorio delle istituzioni ecclesiastiche*, UNICOPLI, Milano.

Curzi, G 2007, *Arredi lignei medievali, l'Abruzzo e l'Italia centromeridionale, secoli XII – XIII*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

De Francovich, G 1935-36 a, 'Una scuola di intagliatori tedesco-tirolesi e le Madonne romaniche umbre in legno', *Bollettino d'Arte*, vol. 29, s. 3, pp. 207-228.

De Francovich, G 1935-36 b, 'Crocifissi lignei del secolo XII in Italia', *Bollettino d'Arte*, vol. 29, s. 3, pp. 492-505.

De Francovich, G 1937, 'A Romanesque School of Wood Carvers in Central Italy', *The Art Bulletin*, vol. 19, pp. 5-57.

De Francovich, G 1937-40, 'Holzkruzifixe de 13. Jahrhunderts in Italien', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 5, pp. 152-172.

De Francovich, G 1938, 'L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso', *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, vol. 2, pp. 145-261.

- De Francovich, G 1943, *Scultura medioevale in legno, con 56 tavole*, Tumminelli, Roma.
- De' Maffei, F (cur.) 1957, *Mostra di sculture lignee medioevali. Giugno-Luglio 1957*, catalogo della mostra (Milano 1957), prefazione di G de Francovich, Edizioni dell'Ente Manifestazioni Milanesi, Milano, pp. 1-21.
- Didier, R 1982, 'Christes et Calvaire mosana du XIII siècle' in *Millénaire de la collégiale St.-Jean de Liège*, catalogo della mostra (Liegi 1982), Ministère de la communauté française, Brussels.
- Fachechi, GM 2004, 'Arte "lombarda" e altre suggestioni nella scultura lignea "marchigiana" in *Medioevo: arte lombarda*, a cura di AC Quintavalle, atti del convegno (Parma 2001), Electa, Milano, pp. 457-467.
- Fachechi, GM 2005, 'Lo studio della scultura lignea medievale in Italia: una traccia storiografica e un progetto di ricerca' in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, a cura di GB Fidanza, atti del Convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), Quattroemme, Perugia, pp. 365-371.
- Falconi, E (cur.) 1979-1988, *Le carte cremonesi dei secoli VIII-XII*, 4 voll., Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Biblioteca Statale di Cremona, Cremona.
- Ghidotti, P 2006a, 'Un sito medievale tra archeologia e architettura del paesaggio' in *Archeologie. Studi in onore di Tiziano Mannoni*, a cura di N Cocuzza, Edipuglia, Bari, pp. 157-162.
- Ghidotti, P 2006b, 'Chiesa Vecchia di Scandolara Ravara (Cremona). Archeologia di un sito medievale. Indagini 1998-2003' in *IV Congresso Nazionale di Archeologia Medievale. Scriptorium dell'Abbazia*, a cura di R Francovich & M Valenti, atti del convegno (Abbazia di San Galgano, Chiusino-Siena, 2006), All'Insegna del Giglio, Firenze, pp. 212-215.
- Gnudi, C 1980, 'Considerazioni sul gotico francese, l'arte imperiale e la formazione di Nicola Pisano' in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, a cura di AM Romanini, atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, Congedo, Galatina, I, pp. 1-17.
- Gregori, M 1985, 'Alessandro Pampurino' in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di M Gregori, catalogo della mostra (Cremona 1985), Electa, Milano.
- Gregori, M 1990, 'Un nuovo protagonista, Alessandro Pampurino' in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M Gregori, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Milano, pp. 19-22.
- Gualazzini, U 1979, 'Il priorato di San Gabriele di Cremona' in *Cluny in Lombardia*, atti del convegno (Pontida 1977), Centro Storico Benedettino italiano, Cesena, I, pp. 121-157.
- Hamann, R 1927, 'Die Salzwedeler Madonna', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 3, pp. 77-145.
- Haussherr, R 1990, 'Kruzifixus' in *Lexicon der Christliche Ikonographie*, herausgegeben von E Kirschbaum, Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien, vol. 2, pp. 677-695 [orig. ed. Kirschbaum, E (cur.) 1970, *Lexicon der Christliche Ikonographie*, Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien].
- Isnard, É & D'Agnel, A 1913, 'Inventaire du mobilier de la Cathédrale de Digne (1341)', *Bulletin Archéologique*, vol. 1, pp. 118-144.
- Jászai, G 1994, 'Crocifisso' in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 5, pp. 577-586.
- Kehr, PF 1913, *Italia Pontificia, VI (Liguria sive provincia Mediolanensis. Pars I, Lombardia)*, s.e., Berlin.
- Lemeunier, A 2007, 'L'orfèvrerie mosane' in *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI eau XIIIe siècle*, édité par B Van den Bossche, Du Perron, Alleur, pp. 107-135.

- Navoni, M 1997, 'Il Crocifisso nella liturgia medioevale' in *Il Crocifisso di Ariberto. Un mistero millenario intorno al simbolo della cristianità*, a cura di E Brivio, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 25-36.
- Neumann, H 1990, 'Dreinelkreuzifix', in *Lexicon der Christliche Ikonographie*, herausgegeben von E Kirschbaum, Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien, vol. 1, pp. 552-553 [ed. orig. Kirschbaum, E (cur) 1968, *Lexicon der Christliche Ikonographie*, Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien].
- Von Otenthal, E & Hirsch, H (cur.) 1927, *Monumenta Germaniae Historica. Inde ab anno christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum. Diplomata regum et imperatorum Germaniae, tomus VIII. Lotharii III. Diplomata nec non et Richenzae Imperatricis placita*, Apud Weidmannos, Berolini.
- Pace, V 2004, 'Forma e funzione: gli studi sulla scultura lignea da Géza de Francovich a oggi' in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G Saponi & B Toscano, atti del convegno e catalogo della mostra (Montone 1999), Electa-Editori Umbri Associati, Milano-Perugia, pp. 355-359.
- Peroni, A 2006, 'L'altare portatile di san Geminiano patrono di Modena e le croci astili al di qua e al di là dell'Appennino. Temi e problemi storiografici dell'"ars sacra"' in *Romanica. Arte e liturgia nelle terre di San Geminiano e Matilde di Canossa*, catalogo della mostra (Modena 2006-2007), a cura di A Peroni & F Piccinini, Panini, Modena, pp. 21-49.
- Pescarmona, D (cur.) 2002, *La croce lignea di Gravedona: storia e restauro del crocifisso romanico di Santa Maria del Tiglio*, Edlin, Milano.
- Pescarmona, D 2006, 'Aggiornamenti sul crocifisso ligneo romanico di Gravedona (e una nota su quello di Sondalo)', *Arte cristiana*, vol. 94, 2006, pp. 447-454.
- Pflugk Harttung, J v, 1881-88, *Acta Pontificum Romanorum inedita. Urkunden der Päpste*, Fues, Tübingen.
- Previtali, G 1991, *Studi sulla scultura gotica in Italia : storia e geografia*, Einaudi, Torino.
- Rossetti Brezzi, E 1992, 'Le vie del gotico in Valle d'Aosta' in *Gotico in Piemonte*, a cura di G Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, pp. 287-359.
- Rossetti Brezzi, S 2001, 'L'età gotica: il caso della Valle d'Aosta. La scultura lignea dipinta' in *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, a cura di E Pagella, catalogo della mostra (Torino 2001), Città di Torino, Torino, pp. 20-23.
- Sandberg Vavalà, E 1980, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Multigrafica Editrice, Roma [ed. orig. Sandberg Vavalà, E 1929, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione, con 585 illustrazioni e 4 tavole fuori testo*, Apollo, Verona].
- Saponi, G & Toscano, B (cur.) 2004, *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, atti del convegno e catalogo della mostra (Montone 1999), Electa-Editori Umbri Associati, Milano-Perugia.
- Sauerländer, W 1973, 'Zu dem romanischen Kruzifix von Moissac', in Bloch, P, Buddensieg, T et al. (cur.), *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski zum 70*, Mann, Berlin, pp. 303-317.
- Spada Pintarelli, S 1989, 'Scultura lignea gotica in Trentino', in Castelnovo, E (cur.) 1989, *Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, Temi, Trento, pp. 67-83.
- Stein, A & Stein, M 1990, 'Holz Kreuz in München-Forstenried', in *Renovavit: Festschrift für Domkapitular Prälat Georg Schneider*, herausgegeben von M Gastberger & N Jocher, Kunstverlag Fink, Lindenberg, pp. 237-250.

Thoby, P 1959, *Le crucifix des origines au Concile de Trente, Étude iconographique*, Bellanger, Nantes.

Toesca, P 1965, *Il Medioevo*, Utet, Torino (ed. orig. 1927).

Tomei, A 2005, 'Sculpture lignee in Abruzzo, linee di ricerca e qualche novità' in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, a cura di GB Fidanza, atti del Convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), Quattroemme, Perugia, pp. 185-192.

Voltini, F 1975, 'Scandolara Ravara. Chiesa Vecchia' in *Itinerari d'arte in provincia di Cremona. Un quindicennio di interventi a favore del patrimonio artistico della provincia*, a cura di G Lucchi & F Voltini, Libreria del Convegno, Cremona, pp. 368-374.

Voltini, G 1991, 'scheda 58' in *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, a cura di AC Quintavalle, catalogo della mostra (Mantova 1991), Electa, Milano, pp. 469-473.

Wirth, K.-A 1953, *Die Entstehung des Dreinagelkruzifixus. Seine typengeschichtliche Entwicklung bis zur M. 13. Jh. in Frankreich und Deutschland*, Diss. Ffm, Frankfurt am Main.