

## Le croci dipinte del Museo nazionale di Villa Guinigi Lucca

---



**Inv. 1157**

**Croce detta 'della Zecca'**  
secolo XII, ultimo quarto

**Lucca, Museo nazionale di Villa Guinigi**

**Dal Convento delle Benedettine della Zecca di Lucca**

**168 x 146 x 4**

**tempera su tavola in castagno**

---

La Croce è giunta a noi poco integra sia nel supporto sia nella superficie pittorica: molto erosa nelle zone estreme del suppedaneo e della cimasa, ha subito la resecazione delle parti terminali dei bracci che dovevano concludersi con la forma a semicerchio come nelle Croci dei Servi e di San Michele; l'asse verticale si conclude con la svasatura che allude, come nelle altre opere lucchesi, alla forma del calice collegata alla devozione per il Preziosissimo sangue ampiamente testimoniata a Lucca.

Nella cimasa resta leggibile l'alloggiamento dove in origine si innestava il medaglione che completava la figura del Cristo; di questo rimangono oggi solo stesure frammentarie del colore delle quali si apprezza comunque la qualità della pittura: il frammento superstite del faldistorio retto da colonnine tortili con capitello e la decorazione geometrica sottostante che ricopriva come un tappeto prezioso la pedana o gradino, ne sono una prova.

La lettura del dipinto è molto compromessa ad eccezione dello straordinario brano del perizoma, stretto ai fianchi da una fascia dorata annodata e ricadente, realizzato con lapislazzuli e virtuosistici accostamenti tonali che ne costruiscono la volumetria tramite pieghe fitte e spigolose.

Sulla croce, i cui rari frammenti di colore ne testimoniano la colorazione in azzurro, è il Cristo, del tipo triumphans; sapienti lumeggiature chiare ne definiscono i lineamenti delicati e piccole pennellate ravvicinate definiscono la barba e la capigliatura dai toni tendenti al castano chiaro.

L'espressione del volto è intrisa di un sottile patetismo non riscontrabile nelle altre Croci lucchesi.

Ai lati della figura i due dolenti a figura intera, la Vergine, assai frammentaria, e Giovanni appena percepibile.

La Croce fu acquistata nel 1964 dallo Stato dalle Benedettine del Convento della Zecca e destinata al Museo nazionale di Villa Guinigi dove già risultava in deposito da circa trent'anni; non è nota l'originaria destinazione dell'opera. Il convento di Santa Giustina, dove viveva una comunità benedettina femminile, fu soppresso a seguito del decreto del 6 giugno 1806 emanato da Elisa Baciocchi, principessa di Lucca e riconvertito nell'ampio piano di riorganizzazione degli Ospedali e Ospizi cittadini. Durante il successivo Ducato retto dalla Principessa Maria Luisa di Borbone, si era costituita una piccola comunità di sorelle che aveva raccolto anche monache provenienti da altri monasteri cittadini soppressi; ad essa Maria Luisa destinò un oratorio e l'attiguo edificio che un tempo aveva ospitato la zecca di Lucca: nell'agosto del 1812 le monache andarono ad occupare quello che una Memoria del convento indica come "il locale detto della Croce perché prima era della giurisdizione della Compagnia della Croce". È lecito ipotizzare quindi che il dipinto fosse già in quella sede prima dell'arrivo della comunità - che fu oggetto di una seconda soppressione in epoca post unitaria - e che ad

esso possa riferirsi la “ Testa del SS. Crocifisso del Coro” giudicata dalla Commissione governativa incaricata di verificare nel 1866 i beni fino a quel momento di proprietà ecclesiastica, “di pennello buono e di valore”. (Ristretto di Memorie delle Cose più notabili accadute a questo nostro Monastero fino da i suoi principi cioè dall'anno 1811 in seguito. Esposta in forma di istoria secondo i tempi successivi “ 1811-1935, Archivio del Convento dei Santi Benedetto e Scolastica, Lucca).

Datata dal Garrison all'ultimo quarto del secolo XII, la Croce, come successivamente ribadito anche da Caleca, è da ritenersi nel gruppo delle Croci lucchesi (quelle dette di San Michele, dei Servi, di Santa Giulia e della Zecca) la più recente per la conoscenza da parte dell'autore di “fenomeni affini alla Bibbia di Calci, datata 1168” (Caleca, p. 77) dalla quale apprende alcuni caratteri 'neoellenistici'; a questi si aggiungono dei riferimenti alla contemporanea pittura laziale soprattutto nell'intonazione cromatica degli incarnati.

La medesima datazione agli ultimi decenni del XII è sostenuta da Boskovits (Boskovits, 1993, p. 48) che sottolinea l'interesse da parte dell'anonimo maestro per il “luminismo bizantino”. Si può ritenere che la Croce della Zecca in qualche modo preannunci quell'interesse per la ripresa dei caratteri aulici bizantini che la bottega di Berlinghiero svilupperà e rielaborerà giungendo a risultati affini alle maestranze a cui si deve la realizzazione del grande mosaico della facciata di San Frediano, chiesa che mantenne vivi i rapporti con Roma sin dal secolo XI.

## **Bibliografia**

Garrison

O. Sirén

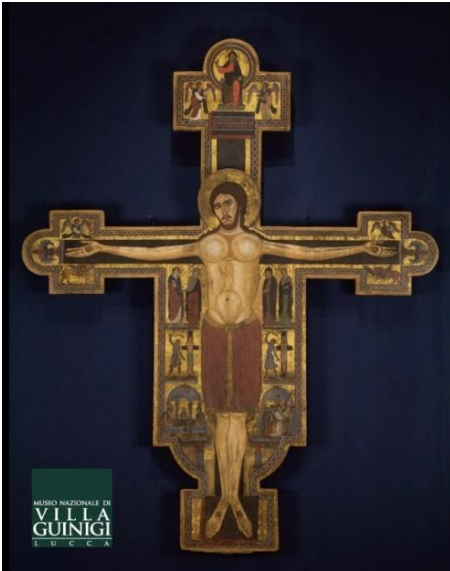
A. Caleca, Quattro croci lucchesi dipinte in Il Volto santo. Storia e culto, catalogo della Mostra, Lucca, Chiesa dei Santi Giovanni e Reparata, 21 ottobre- 21 dicembre 1982, Lucca 1982 , pp. 76-79, pp. 77-78

A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, I.1: The Origins of Florentine Painting 1100-1270, a cura di M. Boskovits, Firenze 1993, p. 48

A. Ducci, Pittura, miniatura e mosaico: un quadro variegato, in Arte a Lucca a cura di M. T. Filieri, Lucca 2011, pp. 84-99, p. 88.

A. d'Aniello, Materia e colore, le croci dipinte lucchesi dopo i recenti restauri, in La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze 2012, pp. 183-192.

A. Monciatti, Le Croci dipinte in area lucchese: modelli e tipi figurali, in La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze 2012, pp. 163-173.



inv. 331

**Croce 'dei Servi'**

secolo XII, prima metà

**Titulus in capitali romane: IH(esus) (Na)ZARENU(s)/  
REX IUDEORUM.**

Lucca, Museo nazionale di Villa Guinigi

Dalla chiesa di Santa Maria dei Servi , Lucca

220 x 179 x 4,5

tempera su tavola

Cristo è rappresentato vivo sulla croce, con lunghi e mossi capelli che ricadono lungo la linea delle spalle; l'anatomia del torace e del ventre, caratterizzata da un accentuato grafismo, è resa mediante insistenti ombreggiature dai toni bruni che sottolineano anche la magrezza nervosa delle braccia distese. I fianchi sono cinti dal perizoma di colore rosso pallido dalle fitte pieghe ravvicinate, delle quali si legge il disegno inciso con stilo sottilissimo, evidenziate da toni chiari, bordato in oro e tenuto in vita da una fascia anch'essa in oro annodata e ricadente per l'intera lunghezza. I piedi sono separati, inchiodati al suppedaneo mediante chiodi dall'ampia testa dorata dalla quale fuoriesce, così come dalle piaghe delle mani, un rivolo di sangue. È interessante sottolineare come il suppedaneo sia bordato su due lati contigui di rosso a voler suggerire lo spessore e una visione prospettica, questa stessa soluzione appare anche nella croce della chiesa di San Michele a Lucca. Nei tabelloni, conclusi a semicerchio, sono dipinti i simboli degli evangelisti; la croce vera e propria, dipinta originariamente in azzurro, termina con un elemento decorativo vegetale che non credo presente in altri simili dipinti ma che trova riscontri, come è stato notato dalla Dalli Regoli (Dalli Regoli, 2014, p. ...) sia nella miniatura che nella decorazione plastica e pittorica lucchese. Ai lati della figura di Cristo lo spazio è suddiviso in tre parti per ciascun lato: in alto le due scene raccolgono con una scelta inusuale, Giovanni e le tre Marie (la Madre di Gesù, Maria di Magdala e Maria di Cleofa); il registro mediano è dedicato all'episodio dei due ladroni legati alle croci con i carnefici che stanno per dare il colpo che spezzerà loro le gambe; le due scene nel registro inferiore raffigurano a sinistra la deposizione nel sepolcro e a destra, il sepolcro vuoto e l'apparizione dell'angelo alle pie donne; al di sotto di queste due ultime scene due basse e massicce colonne azzurre con capitelli rossi, reggono il pavimento che chiude lo spazio 'fisico' in cui si svolgono i due episodi. Nella cimasa è l'episodio dell'Ascensione di Gesù e Angeli.

Va notata nella prima scena che si svolge al di sotto di un baldacchino a cupola, la scelta per un sarcofago strigliato che riporta alla tradizione bizantina (Monciatti, p. 168-169) e ad un immediato riferimento agli affreschi di Sant'Angelo in Formis.

La medesima soluzione si ritrova anche nella Croce dipinta della chiesa di San Michele

La croce infine presenta nella parte inferiore una svasatura che secondo una idea di Black (C. Black, *The Origin of the Lucchese Cross Form*, in "Marsyas", 1, 1941, pp. 27-40) poi ripresa dal Silva (R. Silva, *Il restauro della Croce dipinta della chiesa di Santa Giulia a Lucca*, in "Prospettiva", 21, 1980, pp.99-100) allude alla forma del calice e si collega a Lucca al culto del preziosissimo sangue.

Un raffinato cordoncino a motivo geometrico in azzurro e biacca chiude l'intero perimetro della croce lasciando che si pongano anche al di fuori del regolare disporsi delle scene solo i due episodi della deposizione e della resurrezione, utilizzando, con minor forza, l'idea di scansione spaziale che vediamo nelle due analoghe scene della croce di San Michele.

Fino al 1899, quando entrò a far parte delle collezioni pubbliche lucchesi, il Crocifisso era conservato nella sagrestia della chiesa di Santa Maria dei Servi, edificio sorto sullo stesso luogo dove era la chiesa di San Michele degli Avvocati (nome derivante dalla famiglia Avvocati che in quella zona possedeva

alcune case) attestata già nel 1061 e per la quale si è ipotizzato potesse essere stato realizzato il Crocifisso (Caleca, 1982, p. 77)

La croce dei Servi condivide con quella della chiesa di San Michele e con la croce del Monastero della Zecca oggi al Museo nazionale di Villa Guinigi, alcuni elementi rilevanti sia dal punto di vista iconografico sia formale sia costruttivo che le accomunano fra loro e con la Croce di Sarzana datata al 1138.

Gli studiosi che si sono occupati delle croci lucchesi hanno espresso diversità di opinione circa la questione relativa ad un unico o più autori della Croce dei Servi e di quella di San Michele mentre è accettata ormai unanimemente la datazione alla prima metà del secolo XII, in contiguità dunque con la croce di Maestro Guglielmo. Alcuni studiosi hanno ipotizzato per il gruppo delle croci lucchesi la discendenza da un unico archetipo che recentemente Monciatti (Monciatti 2012), ritenendo le croci di San Michele e dei Servi di artisti diversi, quest'ultima esemplata sulla prima, ha proposto, con alcune pregnanti osservazioni, di ricercare più realisticamente nella produzione orafa monumentale tale modello (Monciatti 2012, p. 167).

E' lecito a mio avviso domandarsi se rappresenti l'unica direzione di ricerca quella indirizzata a definire una ben delineata personalità di artista e non sia più opportuno invece indagare sulla produzione condivisa di una bottega nella quale gli apporti tecnici e stilisti di vari artefici finiva per giungere a risultati dalle complesse contaminazioni (l'ipotesi è in R. Van Marle, 1923-1938, 1923 p. 213) e a prodotti di svariate tecniche operative (Calderoni Masetti, p, 166).

Riprendendo uno spunto di riflessione elaborato da Caleca nel 1982 (1982, p. 78) e recentemente riproposto (in Scoperta armonia, pp 253-254) appare dunque di grande interesse l'accostamento della croce alla produzione miniata lucchese e in particolare al Passionario P+ della Biblioteca Capitolare Feliniana di Lucca (Calderoni Masetti pp. 165)

## **Bibliografia**

R. Van Marle, The development of the Italian Schools of Painting, The Hague 1923-1938, I (1923) , p. 213

Pittura italiana del Duecento e del Trecento, a cura di G. Sinibaldi e G. Brunetti. Catalogo della mostra Firenze 1937, Firenze 1943, pp. 2-5

A. Caleca, Quattro croci lucchesi dipinte, in Il Volto santo. Storia e culto, a cura di C. Baracchini e M.T. Filieri, catalogo della mostra, Lucca, Chiesa dei Santi Giovanni e Reparata, 21 ottobre- 21 dicembre 1982, Lucca 1982, pp. 76-79, p. 77

A critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Origins of Florentine Painting :1100-1270, a cura di M. Boskovits, Firenze 1993, I/I pp. 30-31

A. Caleca, La Pittura medievale in Toscana in La Pittura in Italia. L'Altomedioevo, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, pp. 163-179

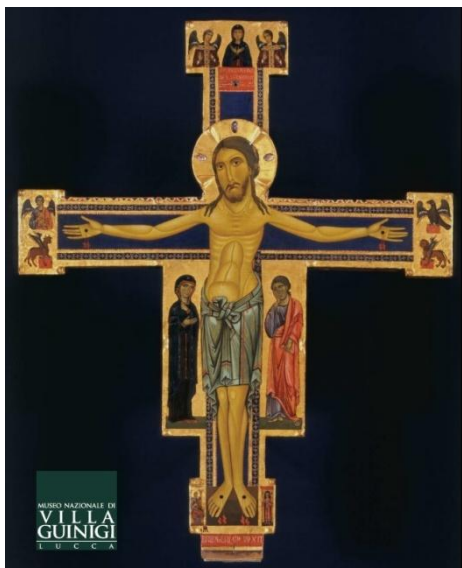
A. Ducci, Pittura, miniatura e mosaico: un quadro variegato, in Arte a Lucca a cura di M. T. Filieri, Lucca 2011, pp. 84-99, p. 88-89.

A. d'Aniello, Materia e colore, le croci dipinte lucchesi dopo i recenti restauri, in La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze 2012, pp. 183-192.

A. Monciatti, Le Croci dipinte in area lucchese: modelli e tipi figurati, in La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze 2012, pp. 163-173.

A.R. Calderoni Masetti , Miniatura a Lucca fra XII e XIII secolo: prolegomena a un'esposizione in Scoperta armonia, arte medievale a Lucca, a cura di C. Bozzoli e M.T. Filieri, Lucca 2014, pp. 155-176

G. Dalli Regoli, Le intersezioni fra le arti: le tipologie elaborate nella miniatura dei secoli XI e XII, in Scoperta armonia, arte medievale a Lucca, a cura di C. Bozzoli e M.T. Filieri, Lucca 2014, pp. 133-153



inv. 226

**Berlinghiero di Melanese (doc. 1225-1235), Cristo crocifisso e dolenti (Maria e Giovanni)**

**secolo XIII, prima metà**

**Al di sotto del suppedaneo: BERLINGHERI ME PINXIT  
in alto il titulus: IHS NAZARENUS REX IUDEORUM**

**Lucca, Museo nazionale di Villa Guinigi**

**Dalla chiesa e convento di Santa Maria degli Angeli ,  
Lucca**

**175 x 140 x 3,5**

**tempera a uovo con preparazione a gesso su tela incollata  
su tavola**

Giunta integra in ogni sua parte e in ottimo stato conservativo, la Croce mostra nella zona inferiore, al disotto della fascia di colore rosso su cui è posta la firma dell'autore, alcune tracce di consunzione che fanno ritenere possano trattarsi dei segni di un incastro in un alloggiamento; queste tracce, insieme alla presenza di un raffinatissimo ornato a tralcio vegetale interrotto da piccoli fiori gialli lungo lo spessore della croce e dell'ammanitura sul retro, fanno supporre una originaria collocazione sul tramezzo di una chiesa. Secondo la tradizione il dipinto proviene dalla chiesa o dal convento di Santa Maria degli Angeli (E. Ridolfi 1899): il monastero fu soppresso da Elisa Baciocchi e destinato ad essere ristrutturato per nuove funzioni a carattere assistenziale. Nulla rimane della sua conformazione originaria.

Il Crocifisso entrò a far parte delle collezioni pubbliche lucchesi sin dalla loro prima sistemazione al primo piano di Palazzo Ducale nel 1875. Dopo gli eventi bellici della II guerra mondiale si provvide da parte della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa, al riordino delle sale: nel 1952 la croce risulta esposta insieme alla Croce dei Servi e a quella di Deodato Orlandi nella Sala detta 'degli Svizzeri' (Sanpaolesi, 1952); nel frattempo si dava inizio anche ai lavori della seconda sede museale, Villa Guinigi, dove, secondo il complessivo progetto museografico, la croce avrebbe trovato, come effettivamente è stato, la sua definitiva collocazione.

Quasi totalmente ricoperta a foglia oro, la croce presenta lungo il perimetro piccoli rigonfiamenti in gesso coperti dall'oro; che si tratti di un'idea grazie alla quale simulare un oggetto di oreficeria quasi si trattasse di borchie scadenzate lungo i bordi o un richiamo al tema della croce gemmata (Roma, Croce gemmata sul Golgota con busto del Salvatore fra i santi Primo e Feliciano, VII sec., Roma, Santo Stefano Rotondo; Croce gemmata e due santi, Roma cimitero San Ponziano, VI/VII secolo; affresco di Sant'Apollinare in Classe, Ravenna secolo VI) si è in presenza di una precisa scelta formale e ideologica che intendeva ribadire e rendere visibile un legame diretto alla aulica produzione figurativa dei primi secoli del Cristianesimo quando la croce gemmata era sufficiente a richiamare la missione salvifica di Cristo attraverso morte e resurrezione. La Croce si pone quindi come oggetto prezioso, antico, e per questo autorevole nella sua continuità con il passato.

L'aureola di Cristo, dalla superficie mossa, è ornata da tre cristalli di rocca; al di sotto del titulus IHS REX IUDEORUM, su fondo rosso, è presente una seconda iscrizione probabilmente coeva ma con caratteri corsivi, di difficile lettura, che affianca un piccolo foro quadrangolare che ospitava probabilmente un frammento del legno della Croce. Cristo, inchiodato sulla croce azzurra, ha il perizoma bianco con righe rosse e blu fermato con un complesso nodo sui fianchi, i piedi sono inchiodati separatamente, abbondanti rivoli di sangue fuoriescono dalle ferite dei piedi e delle mani; il volto è impassibile e disteso. Sui terminali dell'asse orizzontale sono raffigurati i simboli degli evangelisti; nella cimasa, a mezzo busto, la Vergine assunta fra due angeli. Ai lati del suppedaneo è la Negazione di Pietro: i due personaggi protagonisti dell'episodio evangelico sono separati, a sinistra Pietro, seduto, si

riscalda ad una viva fiamma che è posta al di fuori dello spazio ben definito dedicato alla scena, a destra è la serva che riconosce in Pietro un discepolo di Gesù.

Nei tabelloni, a figura intera i due dolenti, la Vergine a sinistra, Giovanni a destra. Un elegantissimo motivo decorativo su fondo blu delimita il perimetro della croce dipinta richiamando le altre opere riferite a Berlinghiero o alla sua bottega familiare quali la Croce di Tereglio o quella purtroppo assai modificata nelle dimensioni originali, della chiesa di Santa Maria Assunta a Villa Basilica.

La croce è stata a lungo ritenuta l'unica opera firmata dal Maestro fino a quando, nel corso del restauro condotto nel 1981 sulla croce proveniente da San Salvatore di Fucecchio e oggi al Museo nazionale di San Matteo a Pisa, furono ritrovate, al di sotto di due iscrizioni seicentesca e settecentesca, le tracce di una ben più antica iscrizione dipinta che Caleca (Caleca 1981, pp. 17-19) decifrò come BERLINGERIUS VULTERRANUS ME PINXIT A.D. M.....

La presenza del maestro a Volterra ha indotto a individuare in quel centro il luogo di formazione di Berlinghiero, un luogo di produzione artistica che giustifica l'alta qualità della pittura di Berlinghiero e il possibile legame con la produzione miniata quali la cosiddetta Bibbia di Calci (oggi a Calci, Museo Nazionale della Certosa), datata 1168 e realizzata per i benedettini di San Vito in Borgo a Pisa, e la Bibbia della Biblioteca Comunale Guarnacci di Volterra del secolo XII.

Il rimando all'antico e ad una sua particolare accezione in un neoellenismo sofisticato e prezioso che individuo fra l'altro anche nella gamma di colori primari che riportano allo splendore degli smalti, così presente nel Crocifisso lucchese, ritengo debba essere letto come una scelta formale a cui probabilmente non fu estranea una committenza qualificata e assai raffinata.

È possibile che una vivacità narrativa come smorzata – ma non del tutto e si veda il gustosissimo particolare di Pietro che avvicinando il piede al fuoco offre all'artista lo spunto per definirlo di scorcio e come allungato verso la fiamma che è al di fuori del riquadro narrativo in cui è racchiusa la scena, o il gesto della Vergine che nonostante trattenga con la mano il manto che le copre la testa lascia intravedere il tessuto a righe che le avvolge i capelli – possa essere attribuita alla precocità cronologica dell'opera o, in considerazione della prestigiosità del dipinto, che l'artista abbia ben interpretato quanto gli veniva chiesto dalla committenza: la realizzazione di una Croce/reliquiario preziosa e a-temporale.

### **Bibliografia**

E. Ridolfi, Guida di Lucca, Lucca, 1899, p. 105

E. Sandberg Vavalà, La Croce dipinta italiana e l'Iconografia della Passione, Verona 1929

E. B. Garrison, Italian Romanesque panel painting. An illustred index, Firenze 1949, p.12

P. Sanpaolesi, "La costituzione della Pinacoteca attraverso le vicende di un secolo", Il Nuovo Corriere, 8 novembre 1952

A. Caleca, schede 1 e 2 in Momenti dell'Arte a Volterra, catalogo della mostra Volterra 1981, Pisa 1981, pp. 17-19.

M. Burresi, A. Caleca, Pittura a Pisa da Giunta a Giotto, in Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto a cura di M. Burresi e A. Caleca, catalogo della Mostra, Pisa 2005, Pisa 2005, pp. 65-92.

A. Ducci, Pittura, miniatura e mosaico: un quadro variegato, in Arte a Lucca a cura di M. T. Filieri, Lucca 2011, pp. 84-99, p. 89.

**Antonia d'Aniello**

Inkarnat und Signifikanz. das menschliche Abbild in der Tafelmalerei von 200 bis 1250 im Mittelmeerraum, Munchen 2017, pp. 610-619.