

ASV, Arciconfraternita del SS.mo Crocifisso in San Marcello, *Misure e conti 1669-92, n. XI*

Conto de lavori fatti per servizio del SS.mo Crocifisso in San Marcello nella propria cappella fatti per ordine dell' Ill.mi sig.ri Guardiani Deputati et Architetto.

Prima per il modello fatto di legno per mostrare in congregazione nella conformità che è nella cappella con il suo gioco della tela davanti che si alza e bassa alto palmi 3 e largo palmi 2 1/4 con suo altare con sui piedistalli e colonne tornite dalle parti laterali con architrave fregio e cimasa e frontespizio.....2.50

Segue l'altro modello fatto in grande quanto è in opera con suo fusto davanti per poterlo vedere aprire e serrare se andava con facilità.....3

Segue la levatura d'inopera e disfatura

della bussola tornamento che è sull'altare avanti il S.mo Crocifisso, come anco la levatura d'inopera della medema S.ma Image e rimettitura in opera d'essa in un lato di detta Cappella il tutto fatto con gran diligentia e scomodo importa.....2.50

.....
Per haver staccato li corami che sono dalli lati della cappella...

Segue d.a cornice per haver fatto il telaro del medemo telaro vecchio che l'ho tornato a rilavorare e fatto diferente forma di quella che era che si è ristretto e rigiuntato per lunghezza nella seguente forma e messo assieme à anima per dismetterla.....2

Per haver scorniciato da Cornice tutti li pezzi e fatti de diferente forma di quello che erano che si sono prima rilavorati e doppo scorniciati diferente si come era il disegno del Sig.e Gio. Antonio [De Rossi]

Architetto et ugnati et agiustati sopra detti pezzi con diversi risalti.....8

Dentro detta cornice il telaro di noce messo assieme a impernatura con suo battente dove entra dentro il quadro...

Un telaro fatto di simil misura di d.o fusto quale serve per tirare su la tela acciò ci potesse dipingere il Sig.re Luigi Garzi pittore di legno di castagno.....80

.....
La mettitura in opera del sud.o comicione e adornamento, con gran scomodità con scale e corde e diligentia per non guastare l'indoratura et affermato in opera con 4 vite di ferro...

.....
La mettitura in opera di n. 22 teste di cherubbini dalla parte di Fuora sopra l'ornamento inchiodate et affermate con chiodi grossi e lunghi...

Il restauro

Carla Bertorello

L'opera e la tecnica d'esecuzione

Il crocifisso ligneo è collocato in un tabernacolo marmoreo, all'interno di una nicchia rivestita di un parato di velluto rosso porpora, ornato di stelle tessute di filo d'argento e di una raggiera tessuta in fili d'oro (fig. 5).

La scultura è realizzata in legno di pioppo in tutte le sue parti, come risulta dalle analisi xilologiche, condotte su quattro differenti prelievi.

La figura è scolpita in un unico blocco dalla nuca alle caviglie; le braccia si inseriscono nel busto con tenoni quadrangolari, collocati in scassi ancora perfettamente collimanti e sono ulteriormente ancorate al busto con chiodi in ferro; la maschera facciale è collegata alla nuca con l'inserzione di due cunei. L'indagine dendrocronologica, condotta da Elio Corona su una zona del volto, rileva che le ampiezze anulari del legno presentano analogie con altre specie legnose, classificate al periodo 1343-1364.

I diversi pezzi che compongono la testa sono resi solidali tra loro con l'inserzione di sette pioli in legno (figg. 10, 11). Le orecchie e i riccioli della capigliatura sono applicati con saette metalliche forgiate a mano, a sé stanti; altre ciocche dei capelli sono invece di fattura recente, probabilmente contemporanee al rifacimento totale delle caviglie, dei piedi e di due dita della mano destra. Una barba posticcia, realizzata con peli o capelli, di non facile datazione, è applicata con colla animale sul mento (fig. 12).

La scultura è scavata sul retro e la continuità della schiena è ricostruita con una sottile tavoletta, spessa forse 6 o 7 millimetri, fissata ai margini della cavità con chiodi in ferro ribattuti (fig. 13). È ricostruita con una tavoletta anche parte del perizoma, sempre sul retro, e una paretina in legno chiude lo scasso tra le gambe, sotto il perizoma. Tutte le giunzioni tra gli elementi descritti sono celate dalla preparazione alla policromia.

L'indagine radiografica condotta da Pietro Mololi dell'ENEA ha messo in evidenza le numerose parti metalliche di collegamento. Nelle immagini risulta illeggibile l'andamento delle fibre del legno, per la notevole interferenza degli strati di preparazione alla policromia;

Scheda di restauro*

Dimensioni: scultura: altezza m 1,92, apertura delle braccia m 1,94; croce: m 2,63x1,99

Collocazione: Roma, Chiesa di San Marcello al Corso, Cappella del Crocifisso

Autore e data: Ignoto, tra XIV e XV secolo

Tecnica di esecuzione: scultura in legno di pioppo policroma e dorata

Restauri precedenti documentati: sulla croce un'iscrizione ricorda un intervento di restauro effettuato dopo il Giubileo del 1900: "Cav. e Costantino del Pelopardi Camerlengo, F. Giuseppe Serafini Provveditore e Filippo Franzesi F. Settimio Cattani. Il Crocifisso fu baciato dal S. Padre Leone XIII. Restaurato dopo la processione in San Pietro per la chiusura dell'anno Santo, MCM. F.G. Pittore".

*Il restauro eseguito dalla cnc Conservazione Beni Culturali, è stato finanziato dai Frati dell'Ordine dei Servi di Maria della Chiesa di San Marcello, con un contributo della Confraternita del Crocifisso; ha diretto i lavori la dottoressa Barbara Fabjan per la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma e il lavoro si è svolto tra l'aprile e il dicembre del 1999. Sono state eseguite indagini radiografiche ed endoscopiche a cura del Dottor P. Mololi dell'Unità Salvaguardia del Patrimonio Artistico cnc-Casaccia; il riconoscimento del legno e la dendrocronologia sono stati effettuati dal professor E. Corona e dalla dottoressa A. Lo Monaco del Dipartimento di Scienze dell'Ambiente Forestale e delle sue risorse, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo. L'intervento di risanamento del legno è stato effettuato dal restauratore R. Saccuman di Perugia; la documentazione fotografica del restauro è di P. Rizzi, Roma, e R. Coppola, cnc, Roma; le riproduzioni provengono dall'Archivio della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma e dal Gabinetto Fotografico Nazionale di Roma.

appena visibili sono le discontinuità alle giunzioni della testa e delle braccia; evidente ovunque il ductus delle pennellate della policromia, eseguita con tutta evidenza ad olio benché non risulti attestato da indagini microchimiche specifiche. La presenza di molti elementi metallici di fattura antica, impiegati nel collegamento dei pezzi, fa supporre che sia intervenuto un riassetto di parti, forse danneggiate in conseguenza dell'incendio del 1519 (fig. 14). Va detto peraltro che non sono state rinvenute tracce di combustione in alcun punto della scultura.

La cavità del busto è stata indagata con l'endoscopio dai tecnici dell'ENEA: l'indagine ha messo in luce la presenza di una corda, probabilmente collegata alle pareti della cavità, che si annoda su una spoletta di legno fissata al centro dello scasso. È probabile che la corda fosse utilizzata per trattenere la scultura alla croce e che con l'uso si sia spezzata.

L'intero modellato è ricoperto da un consistente strato di preparazione a gesso e colla, caricato con fibre naturali; esso nasconde totalmente la lavorazione superficiale del legno. Lo stucco modella parzialmente la spalla e le ascelle all'inserimento delle braccia con il costato e costruisce i riccioli della capigliatura che ricadono sul dorso (fig. 15). Qui si individua

chiaramente che la preparazione è stesa in due strati distinti, il più profondo dei quali ha un colore rosato.

Il perizoma, dorato a foglia su bolo rosso, è stato realizzato prima della policromia, che sborda in più punti sopra la foglia d'oro. La coloritura è ovunque omogenea per gamma cromatica e sovrapposizione delle campiture ed è realizzata ad olio: su una prima stesura giallo chiara sono tracciati i lineamenti del volto, la barba, le vene nelle braccia e nelle gambe, le linee del costato e del ventre, il sangue che cola dalle ferite delle mani, del costato, dei piedi; la brillantezza dei toni è poi omogeneamente smorzata da una "patinatura" trasparente, di colore bruno e intonazione fredda. Sia la coloritura che la "patinatura", che scontorna la barba e le sgocciolature di sangue, sono realizzate piuttosto rozzamente (figg. 16-17).

La croce processionale su cui è collocato il Cristo è realizzata in forma di semplice tronco d'albero, con le braccia incastrate e inchiodate alla sommità del fusto. Reca una coloritura di tonalità verde, su una preparazione data in strato sottile di colore bruno scuro; in corrispondenza della chiodatura delle mani, reca a rilievo le colature del sangue. La staffa in metallo, che consente l'attacco del Cristo alla croce, è in ferro battuto forgiato a mano.

Il cartiglio con l'iscrizione INRI, affisso alla sommità della croce con un chiodo moderno, potrebbe essere di fattura precedente alla croce: reca infatti ben due ridipinture.





13

Gli interventi precedenti e lo stato di conservazione

La scultura, come detto, sembra il frutto di un riassetto antico di pezzi, forse disarticolatisi per un evento traumatico. Appare infatti insolito il sistema di rinforzo degli incastri alle braccia e di montaggio della maschera facciale e dei riccioli, che fa largo impiego di elementi metallici. L'intera policromia risulta comunque successiva a questo montaggio.

Sono invece sicuramente rifacimenti moderni le caviglie, i piedi del Cristo, le due dita della mano sinistra, due riccioli dei capelli alla destra del volto. L'intervento su queste parti potrebbe risalire al restauro del 1900, menzionato nell'iscrizione sulla croce; le sostituzioni si devono essere rese necessarie per il vistoso deterioramento prodotto dall'azione del tarlo. Per il rifa-



12



cimento dei piedi si è fatto uso di legno di pioppo, che all'analisi dendrocronologica potrebbe risalire alla prima metà dell'800. Il collegamento con le parti originali, assicurato probabilmente mediante incastro e collatura, è rafforzato da una fascia di velatino di cotone poi livellata con gesso e colla. Il trattamento superficiale degli inserti, una sorta di mordentatura, si uniformava al tono dell'originale alterato. Alcuni chiodi di fattura recente concorrono a collegare i pezzi.

Una vistosa mancanza del supporto interessa il lembo inferiore del perizoma. Le ampie cadute di preparazione alla giunzione delle braccia con il busto e la vasta lacuna del perizoma sono risarcite con stucco, spesso a coprire parte della policromia originale circostante; ricopre la coloritura originale anche lo stucco sopra le caviglie nel punto di giunzione

Fig. 10 - Crocifisso: smontaggio temporaneo della maschera facciale (durante il restauro).

Fig. 11 - Crocifisso: profilo della maschera facciale (durante il restauro).

Fig. 12 - Crocifisso: particolare (prima del restauro).

Fig. 13 - Crocifisso: retro, al centro la staffa di collegamento alla croce e un tassello di confronto (durante il restauro).

Fig. 14 - Crocifisso: radiografia della testa; visibili le saette di metallo che fissano riccioli e orecchie. Le zone più radiopache individuano gli spessori di stucco (occhi, naso, bocca). La linea grigia che si vede sotto il naso segnala una frattura sulla nuca.



14



15

Fig. 15 - Crocifisso: retro, innesto delle braccia sul busto (durante il restauro).

Fig. 16 - Crocifisso: risulta evidente la "patinatura" intenzionale della policromia (dopo il restauro).

Fig. 17 - Crocifisso: dettaglio della figura 16.

Fig. 18 - Crocifisso: nei tasselli di confronto è ben visibile l'offuscamento della policromia dovuto a spessi strati di sostanze organiche e fissativi (durante il restauro).

dei piedi di restauro.

Sollevamenti della preparazione interessano soprattutto i margini delle lacune, il perizoma, le gambe, in corrispondenza delle cavità prodotte dall'attacco del tarlo, e le braccia di cui la sinistra risulta fessurata. Un singolare intervento di restauro interessa il fianco destro del perizoma: un'ampia zona di doratura distaccata si è stata assicurata al supporto con chiodi di fattura antica, interponendo sotto la preparazione una tela di lino. D'altronde, delle bendature di tela, certamente di restauro, rinforzano anche l'attacco della maschera facciale al collo. Queste fasciature devono aver provveduto al rias-

setto degli elementi costitutivi della testa, probabilmente dissestati per il peso di un'aureola o di altri elementi decorativi collocati sulla testa del Cristo nelle esposizioni pubbliche e nelle processioni: sulla calotta cranica si riscontrano infatti numerosi fori di dimensione inferiore al centimetro. Una pesante aureola di fattura novecentesca si conserva presso la Chiesa: il Crocifisso è documentato con la preziosa aureola nelle processioni del 1934 e del 1950.

La policromia risulta totalmente illeggibile per la presenza di strati di sostanze diverse dovute a manutenzioni e restauri e con ogni probabilità a prodotti derivanti dalla combustione di candele e lampade ad olio; esse conferiscono all'intera superficie una colorazione bruno scura (fig. 18). Si tratta di strati di colla molto consistenti, impiegati con ogni probabilità per consolidare il legno attaccato dai tarli, cui si sovrappone un consistente strato di protettivo probabilmente a base di resina naturale e olio fortemente ossidato. È ripreso a porporina gran parte del perizoma, compresa la vasta lacuna sul davanti. Come già detto risulta sicuramente aggiunta la barba, realizzata con peli o capelli fatti aderire con colla forte in abbondante quantità; essa cela la coloritura originale e l'intaglio centrale del mento.

La croce è ridipinta in verde scuro, e su questa ridipintura è apposta la scritta che ricorda il restauro del 1900.

ANALISI XILOCRONOLOGICA

Diagnosi xilologica

Angela Lo Monaco

Metodo

I campioni di legno sono stati osservati allo stereomicroscopio per individuare le direzioni anatomiche fondamentali e per un esame delle caratteristiche macroscopiche. Dai campioni di piccole dimensioni, in alcuni casi fortemente alterati per attacchi di insetti xilofagi (campione 5) o fessurati longitudinalmente, sono state ricavate sezioni sottili nelle tre direzioni anatomiche. Per non alterare il campione originale si è operato senza imbibirlo. Le sezioni sono state montate su vetrino ed osservate al microscopio ottico.

Sono stati esaminati i seguenti campioni

Campione 1 - Testa di Cristo, inserto a cuneo.
Campione 2 - Braccio destro all'incastro con il dorso.

Campione 3 - Testa di Cristo, maschera facciale.

Campione 5 - Dorso in alto.

Esame macroscopico

L'esame macroscopico ha evidenziato che i quattro campioni sono di legno eteroxilo.

Esame microscopico

I campioni sono tutti di legno di Pioppo (*Populus* sp.).

Sezione trasversale

Legno a porosità diffusa, vasi solitari ellittici o in brevi catene radiali di due quattro elementi, parenchima radiale in raggi monoseriati. Nel campione n. 1 si notano alcune tille che ostruiscono i vasi.

Sezione tangenziale

I vasi hanno perforazione semplice, le punteggiature areolate sono a disposizione

alterna. I raggi sono monoseriati.

Sezione radiale

I vasi hanno perforazione semplice, le punteggiature areolate sono a disposizione alterna. I raggi sono composti di cellule procombenti.

Diagnosi dendrocronologica

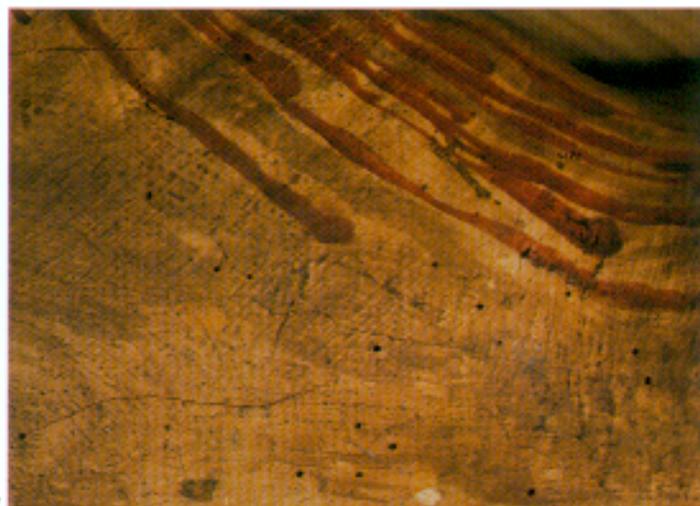
Elio Corona

Il manufatto ha subito attraverso i secoli restauri e ridipinture. Tuttavia dagli esami condotti su quattro minutissimi campioni, prelevati in occasione del restauro in corrispondenza della testa, inserto a cuneo (n. 1), del braccio destro, all'incastro con il dorso (n.2), della testa, maschera facciale (n.3) e del dorso, in alto (n. 5), risulta che tutte queste parti sono state ricavate da legno di pioppo.

In sostanza coloro che hanno provveduto



17



Interventi effettuati

Il presente restauro, indotto da necessità conservative dovute alla precarietà di adesione tra le varie parti, sul piano della ripresentazione estetica ha operato scelte in accordo tra esigenze di culto e storico-artistiche. L'integrità formale del manufatto, data dalla somma di parti di varie epoche, non è stata mai messa in dubbio.

Sono state rispettate tutte le integrazioni di restauro del modellato – caviglie e piedi, ciocche dei capelli, due dita della mano sinistra – benché non sempre felici nella restituzione per forma e trattamento superficiale del materiale. ¹⁸



In tempi diversi alle rimesse si sono preoccupati di utilizzare legno della stessa specie che caratterizza la maschera facciale.

Specie legnosa

Il pioppo è stata specie largamente utilizzata nell'area mediterranea attraverso i secoli in campo artistico per i supporti dei dipinti ma pure per opere scultoree. Basterà accennare appena alla produzione toscana e dell'Italia centrale in genere; in particolare per il secolo XIV si ricordano ad esempio la *Madonna in trono* di Galliciano, le *Madonne con Bambino* di Benobbio, di Livignano, di Puglianello, gli *Angeli Annuncianti* di San Cassiano e di Tereglio, San Giacomo di Ceserana, e così via; ma anche le tavolette (sec. XIV) del *Cristo* dell'Orcagna di Firenze (Rasario, 1996) e più tardi (sec. XVI) il modello ligneo michelangiolesco della cupola di San Pietro (Corona, 1992).

Il legno di pioppo ha colore bianco, tessitu-

ra media, fibratura prevalentemente dritta, massa volumica media 480 kg/m^3 , ritiro da modesto a medio, nervosità discreta, fessilità media, durezza bassa, chiodatura con tenuta mediocre, incollaggio abbastanza facile, tinteggiatura con buoni risultati.

Datazione

La struttura originale a cui appartiene la maschera facciale viene fatta risalire ai secoli XIV-XV, mentre per altre parti si prospettano tempi posteriori, fino al secolo scorso (piede destro).

Non è possibile allo stato attuale procedere a datazioni dendrocronologiche inequivocabili a causa delle dorature, delle tinture e dell'influenza dell'ambiente esterno, che rendono impossibili rilievi anulari di consistenza statisticamente significativi.

Che gli ambienti in cui il Crocifisso ha trascorso i secoli abbiano influito sullo stato di conservazione del manufatto lo testi-

moniano anche le "craquelures" riscontrabili soprattutto sulle braccia, che denunciano fenomeni reologici tipici del legno di pioppo.

Non esistono finora in letteratura cronologie continue riferite al pioppo, che si spingono a ritroso nei secoli; tuttavia è interessante osservare che una brevissima serie di 22 ampiezze anulari, rilevabile su una piccola zona a vivo della maschera facciale, presenta analogie con l'andamento dello standard Becker Giertz per l'abete bianco nel periodo 1343-1364 (18 intervalli su 21) e sempre per lo stesso periodo qualche corrispondenza con una curva di tasso laziale e di pioppo settentrionale. Analogamente una serie di 21 ampiezze rilevata sul piede destro presenta notevoli affinità sempre con lo standard Becker Giertz e soprattutto con la curva Fosati del noce per il periodo 1829-1849.

Fig. 19 - Crocifisso: particolare (dopo il restauro).

Fig. 20 - Crocifisso: particolare (dopo la ricollocazione in situ).

Si è ritenuto invece di asportare alcuni elementi impropri, che costituivano un potenziale danno per la conservazione dell'opera: la barba posticcia applicata con colla forte e le bendature intrise di gesso e colla che contribuivano ad assicurare la maschera facciale alla nuca, deformandone e appesantendone l'attacco (fig. 19).

L'asportazione di queste aggiunte consente ora di valutare appieno l'intaglio del volto di Cristo e l'aggancio della maschera facciale alla nuca, apprezzabile più chiaramente anche nella finitura dei riccioli che ricadono sulla schiena, realizzati come detto con il solo rilievo a stucco.

Sul piano della rappresentazione estetica il risultato più vistoso si deve alla rimozione degli strati di colle e protettivi fortemente alterati, che hanno messo in luce una policromia e la doratura del perizoma ancora piuttosto integre (fig. 20).

SUPPORTO

Il legno della scultura è stato consolidato, ove possibile, con infiltrazioni di una resina acrilica in soluzione addizionata di antiparassitario (Paraloid B72 al 5% in diluente nitro e Permetar al 2%).

La buona adesione delle braccia al costato e della maschera facciale è stata assicurata con una resina vinilica in emulsione (Vinnapas Cef 10 al 50% in acqua) e stucco a base di pasta di legno. Sul retro, nella fodera che chiude la cavità della schiena, alcune soluzioni di

continuità sono state integrate inserendo legno di balsa. Lo stesso legno è stato impiegato per colmare le profonde fenditure sul profilo del fusto e delle braccia della croce. Una profonda fessura sulle spalle e alcune soluzioni di continuità sul capo sono state risanate con inserti in legno di tiglio.

STRATI PREPARATORI

I distacchi del sistema preparazione pellicola pittorica dal supporto, più diffusi su braccia,

gambe e perizoma, sono stati risarciti con infiltrazioni di una resina acrilica in dispersione acquosa a concentrazione variabile (Primal AC33 in acqua e alcol etilico, in rapporto 1:1; concentrazione tra 5 e 15% di resina in emulsione). Sono state rimosse le strisce di tela di lino intorno al capo. Le stuccature di restauro su perizoma e caviglia sono state abbassate di livello e ove necessario integrate con un'amalgama di gesso e colla (gesso di Bologna e colla di coniglio), come pure le soluzioni di continuità della preparazione nel costato, sulle braccia, nelle gambe e sul perizoma. Sono state portate a livello, mediante stuccatura, anche le fenditure risarcite con balsa lungo i profili della croce.

PELLICOLA PITTORICA

Per la rimozione della porporina dal perizoma, delle riprese di colore sulla tavoletta con la scritta INRI, delle vernici e degli olii alterati sulla figura del Cristo, è stato impiegato dimetilformammide. La scelta del solvente è stata dettata dalla risposta negativa degli altri mezzi testati, vista la tenacia degli strati sovrapposti. Si è proceduto con la massima cautela per l'opera, con impiego di piccoli tamponi, che hanno consentito il rigonfiamento degli strati poi asportati meccanicamente. Nell'intervento, svolto sotto cappa aspirante, si sono impiegati i normali mezzi di protezione individuali.

Gli strati di colla e di sudicio residui, presenti in consistente spessore alla giunzione delle braccia, delle caviglie e dei piedi di restauro, sul capo, dopo la rimozione delle bende, e sul retro, sono stati ammorbiditi mediante soluzioni ad azione basica (ammoniaca in acqua in proporzione 1:1 o carbonato di ammonio in acqua 50gr/lt).

I residui di colla più consistenti, le stuccature di restauro debordanti sull'originale nel perizoma e alle caviglie, sono stati asportati meccanicamente.

La ridipintura scura della croce è stata rimossa con una soluzione basica (carbonato di ammonio in acqua 50gr/lt), avendo cura di risparmiare la zona interessata dalla scritta dedicatoria, che in accordo con la Direzione dei lavori, si è deciso di conservare quale testimonianza storica dell'intervento.

Anche nel cartiglio, rimossa la prima ridipintura, si è preferito conservare uno strato non

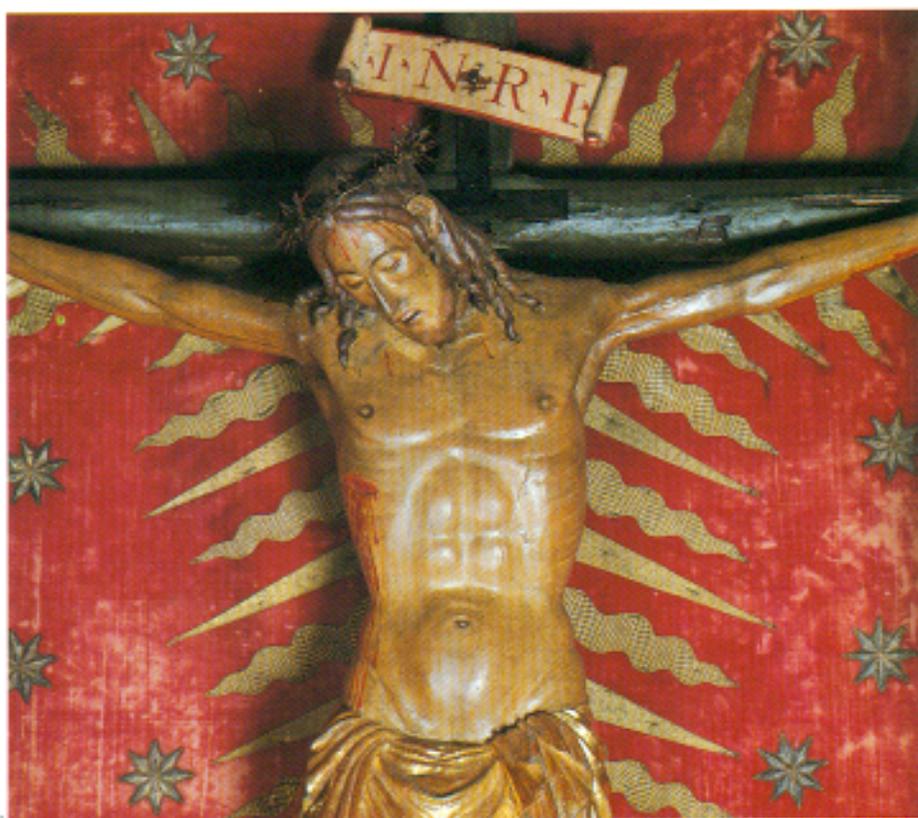


originale abbastanza completo, pur avendo individuato tracce di una precedente stesura.

Le lacune stuccate della pellicola pittorica sono state reintegrate ad acquerello (Winsor e Newton) per velature di colore a tono e a vernice (Maimeri).

Le abrasioni della pellicola pittorica e della doratura e l'ampia stuccatura sul davanti del perizoma sono state abbassate di tono per attenuare il fastidio visivo. I piedi di restauro sono stati accordati alla cromia originale, mediante velature a vernice.

Le superfici sono state verniciate durante e dopo le operazioni di reintegrazione con vernice per ritocco (Lefranc e Bourgeois), stesa a pennello o per nebulizzazione.



Note

¹ 1539. In quest'Anno a cagione di fuoco rovinò la Chiesa quasi tutta né si salvò che il SS. Crocifisso, con la Lampada, la qual rovina fu causa della rinovazione della Chiesa e della Divozione verso quella SS. Imagine" in ASM (Archivio S. Marcello), Campione Universale del Convento di S. Marcello di Roma, f. 133, già citato in L. Gigli, *San Marcello al Corso*, Roma, 1996, p. 29.

² Gigli, cit., p. 29, n. 42.

³ Sulla storia della Confraternita cfr. soprattutto J. Delumeau, *Une confrérie romaine au XVI siècle: l'Arconfraternita del SS. Crocifisso di S. Marcello*, in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 1951, pp. 283-306 e ancora A. Vannugli, *L'Arconfraternita del SS. Crocifisso e la sua cappella in San Marcello*, in *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, S. Roma, 1984, pp. 429-43.

⁴ La vicenda viene riassunta da Vannugli, cit., p. 435 sg. I lavori per la decorazione della cappella dovevano essere già iniziati nel 1523 perché il 7 luglio di quell'anno viene stipulata una convenzione tra la compagnia e i frati di San Marcello in cui la confraternita "si contenta finir la cappella" a patto di venir rifusa della spesa qualora se ne dovesse andare dalla chiesa cfr. ASV (Archivio Segreto Vaticano) Arconfr. SS. Crocifisso in San Marcello, *Indice antico di atti notarili e memorie storiche* (H XVIII 31), f. 36.

⁵ Sul programma iconografico degli affreschi cfr. Vannugli, cit. La composizione con la Creazione di Eva fu ideata in modo da rendere evidente il parallelo tra la figura di Adamo e il Cristo crocifisso.

⁶ Il contratto per i capitelli dell'altare e del tabernacolo - assieme a quello per gli affreschi - furono rintracciati da G. Fiocco cfr. *La cappella del Crocifisso in S. Marcello*, in "Bollettino d'arte", 1913, pp. 87-94. Il contratto con Perino, del 6 febbraio 1525, è ora pubblicato in E. Parma Armani, *Perino del Vaga*, Genova, 1986, p. 349; in esso si chiede al pittore di "concludere il lavoro "...ad finem quod possit dicta Venerabilis Societas in ea [cappella] Sanctissimum Crucifixum collocare". Il contratto per i capitelli del 12 febbraio dello stesso anno è stilato con il magister Bartolomeo quondam Nicolai de Cuno scarpellanus e vi si pattuisce un compenso di 18 ducati per capitello, cfr. ASV, ibidem, *Instrumenti Bomostri dall'anno 1522 all'anno 1553* (I V 5), f. 28v.

L'edicola è quella conservata a tutt'oggi; solo è stato sostituito con portasantina antica il fondo del timpano nei restauri del 1936, cfr. nota 38.

⁷ Sicuramente vi erano a fine '600 perché sono nominati nel conto del falegname in ASV, ibidem, *Misure e conti 1669-92* (E XVIII 2), n. XI, trascritto in appendice.

⁸ Descritti da Vasari assieme alle "grottesche e molte belle figurine ignu-

de" dipinte "sull'arco", essi sono stati distrutti non nei restauri ottocenteschi come generalmente affermato (cfr. Fiocco, cit., p. 92), ma già nei lavori del 1724 quando si decise "di fare aprire tutto l'arco della finestra della cappella" e "di fare l'invetriata nova ... riportandovi però il nostro segno" cfr. ASV, ibidem, *Congregazioni e decreti dall'anno 1709 a t.t.o il 1725* (P I 66), f. 20 e 297.

⁹ Delumeau, cit.

¹⁰ La descrizione dell'antiquario Fabio Lando è conservata in ASV, ibidem, *Indice antico di atti notarili e memorie storiche* (H XVIII 31), ff. 130-133. Tommaso de' Cavalieri venne incaricato nel 1578 assieme a Gerolamo Muziano di occuparsi della decorazione pittorica dell'Oratorio del Crocifisso, cfr. J. von Henneberg, *L'Oratorio dell'Arconfraternita del santissimo Crocifisso di San Marcello*, Roma, 1974, pp. 41-2.

¹¹ *Statuti et ordini...* 1565, cap. XXVI, citati in Delumeau, cit., p. 283. Il Crocifisso era chiuso da uno sportello descritto in un inventario del 1693: "Un quadro pittura in tavola con diversi Angioli, con una croce in mezzo, inchiodato assieme in due pezzi, con cornice attorno di legno, d'altezza palmi nove, e di larghezza palmi sette, il medesimo serviva anticamente per aprire e serrare il SS.mo Crocifisso" (ASV, ibidem, *Inventario del 25 luglio 1693*, C XVIII 22, f. 4).

¹² L'usanza è indirettamente testi-

monata da un testo del 13 febbraio 1812: "Il Padre Curato di S. Marcello ha esposto alla nostra Congregazione il suo desiderio che nelle prime Domeniche del mese il nostro Crocifisso sia del tutto scoperto, e non con il velo, come costumasi anche nella basilica di S. Paolo, per accitare maggiore la devozione nell Fedeli cristiani cattolici, che concorrono alla visita della Sacra Imagine". La Confraternita chiede allora all'Archivista di compiere delle ricerche per verificare se ci siano dei precedenti e ricevendo risposta negativa, decide di non innovare in nulla rispetto al passato, cfr. ASV, ibidem, *Congregazioni e decreti, 1808-18* (P I 75), f. 49 sg.

¹³ La veneratissima reliquia della Veronica pare venisse esposta in S. Pietro coperta da un velo, cfr. G. Wolf in *Il volto di Cristo*, Milano, 2000, pp. 103 e 105; così pure sappiamo che Alessandro III (1159-1181) stabilì che l'acheropita del Redentore nel Sancta Sanctorum fosse ricoperta da veli di seta cfr. E. Parlati, ibidem, p. 52.

¹⁴ ASM, Campione universale cit., f. 103 v.

¹⁵ ASV, ibidem, *Congregazioni e decreti dall'anno 1589 a t.t.o il 1593* (P I 59), f. 13. Il contratto del 14 giugno 1589 è in ASV, ibidem, *Instrumenta Societatis SS.mi Crucifixi rogata per Tarquinium Cabalutium Not. Ab Anno 1582 usque ad 1589* (I. V. 10), f. 86. L'artista s'impegna con i custodi della Confraternita Ciriaco Mattai ed Anto-

nio Tasso ad eseguire il lavoro per scudi 90.

Dell'8 luglio è invece il contratto con Carlo Minotta, *Abruzensis aurifer*, per la fattura di sei candelieri d'argento con "li segni della Compagnia cioè il Crocifisso con li fratelli et Cappuccine" (ibidem, f. 87v); su questo orfice, più volte console dell'Università degli Orefici, brevi notizie di V. Gazzaniga in *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento*, Roma, 1994, p. 240.

Dai documenti conservati in ASM sui restauri della chiesa del 1866, risulta che le grandi candelabre in stucco dorato di ispirazione rinascimentale che scandiscono la navata sono frutto del restauro ottocentesco.

I criteri che hanno guidato l'intervento di allora si possono leggere, con grande interesse, nel *Restauro della chiesa di San Marcello in Roma*, 1867 (ibidem): "si venne alla parte decorativa, e quivi è da ammirare il buon gusto dell'architetto che seppe togliere tante decorazioni barocche fatte nel passato e che deturpavano l'elegante disegno del Sansovino e loro sostituirle altre corrispondenti al medesimo per cui ridusse il disegno al suo stato primitivo e nell'elegante forma che ritrasse l'ammirazione di tutti rinnovando tutte le dorature".

Pure ottocenteschi, come indica la data apposta sulla targa, sembrano essere gli stucchi sul rivolo dei pilastri d'ingresso alla cappella. Può forse rimanere un margine di dubbio per gli stucchi con simboli della Passione presenti sul sottarco. L'intervento ottocentesco nella cappella del SS. Crocifisso è attestato anche da una nota di pagamento in ASR (Archivio di Stato di Roma), Congregaz. rel. sopresse, Senetti in S. Marcello, b. 17, *Entrata e uscita per il restauro della chiesa 1860-73*, f. 18v: "Dato il quattro per cento all'architetto Bonoli per 357. 21 della Capp. del SS.mo Crocifisso", ma non ho potuto trovarne una descrizione.

¹⁷ Su Ambrogio Buonvicino cfr. SAUR (*Allgemeines Künstler-Lexikon ... New Edition by K. G. Saur*), Lipsia, 1997, ad vocem.

¹⁸ Nel *Campione universale* si legge: "1600. Li 8 7bre fu sepolto in Chiesa nostra Monsig. Giulio Vitelli e fu sepolto sotto l'Organo, lasciando alla sua morte 1000 scudi per terminar l'ornamento di tutta la chiesa a Pitture, Stucco e oro, avendo già fatta tutta la soffitta nella quale vi spese sc. 16mila" (ASM, f. 136v, citato nella trascrizione di Fr. Ubaldo M. Todeschini).

¹⁹ Così in ASV, *ibidem*, *Congregazioni e decreti dall'anno 1595 al 1636* (P I 60), f. 83: "Essendosi visto che si Abbellisce la chiesa di San Marcello et che la nra Capella resta molto poco

homata hanno Resoluto che conuenghi Abbellirla con Indorare li stucchi, et altro. Per tanto hanno deputato il Sr. Camerlengo et il S.re Carlo Cremona li quali habbino cura di trovare li dinari de elemosine o in altro modo senza che si spenda di quello della Comp.a et habbino cura di trovar mastri et far li patti e dame conto alla Congreg.ne" (26 agosto 1604).

²⁰ In ASV, *ibidem*, *Libro dell'entrata ed uscita 1601-14* (AXI 56), f. 138 è una dettagliata nota delle spese sostenute dalla Confraternita in questa occasione, tra cui: scudi 150.80 a "Francesco Nappi pittore per una mercede della indoratura, pittura et nettatura delle pitture nella cappella"; scudi 74.20 a "Marco Antonio Pio Battiloro per il prezzo di tanto oro fino battuto in fogli dato per servizio della cappella"; scudi 158 a "Matteo Govone muratore, e stuccatore per saldo pagato di lavori di muro et stucchi..."; scudi 202.10 a "Iacomo Spagna scarpellino per diversi lavori di scarpello, et diverse lettere intagliate per servizio della cappella" (5 dicembre 1614). Altri pagamenti si riferiscono alla guarnitura della custodia in legno del Crocifisso e all'infornata che chiudeva la cappella dalla fine del Cinquecento.

Su Francesco Nappi, pittore milanese attivo a Roma dalla fine del '500, cfr. G. Cosmo, *L'intervento di Francesco Nappi nelle volte del chiostro di S. Maria sopra Minerva*, in "Bollettino d'arte", 1985, p. 107.

²¹ Non si tratta di citazione biblica, bensì forse di un testo liturgico.

²² Sul restauro cfr. L. Salerno in "Bollettino d'arte", 1965, pp. 116-17 con foto antecedenti il restauro e M. V. Brugnoli in *V. Vasari*, 1963, pp. 183-84.

²³ Ringrazio Raffaele Borghini per aver voluto discutere con me la datazione dei commessi marmorei e della mensola.

²⁴ F. De Rossi, *Ritratto di Roma moderna*, Roma, 1645, p. 250.

²⁵ Cfr. Delumeau, cit.

²⁶ ASV, *ibidem*, *Congregazioni e decreti*, 1675-83 (P I 63), f. 182, nella seduta del 19 luglio 1681.

²⁷ La notizia della data del dipinto ci è conservata in ASV, *ibidem*, *Congregazioni e decreti*, 1675-83 (P I 63), f. 296: "21 novembre 1682. Nella quale fu deliberato che se dispone scudi settanta moneta al Pittore per la sua opera di pittura fatta nuovamente per lo copriemento del SS.mo Crocifisso esistente nella chiesa di S. Marcello".

Sull'opera cfr. Gigli, cit., p. 97 con bibliografia.

Nella foto dell'altare riprodotta in F. Titi, *Studio di pittura, scultura ...*, ed. comparata a cura di B. Contardi e S. Romano, Roma, 1987, il quadro appare ancora *in situ*, mentre attualmente è conservato nel convento.

²⁸ L'articolato conto del falegname Giovan Battista Pelloia che riguarda l'intera operazione per il suo interesse viene trascritto in appendice.

²⁹ Una stampa con la "Vera immagine" del Crocifisso è posta come antiporta alla *Relazione e distinta descrizione della Macchina, Luminari, ed ordinanza della solennissima Processione fatta dalla Venerabile Archiconfraternita del SS. Crocifisso in S. Marcello in Roma...*, Roma, 1750; in essa l'opera appare collocata su uno sfondo stellato circondata da un'ampia raggiera.

Il velluto rosso con applicazione di stelle in filo argentato attualmente visibile nella nicchia sembra essere ancora quello settecentesco, mentre la raggiera dorata è opera recente e grossolana che sostituisce però una raggiera più antica.

Il tessuto e la guarnitura sono stati puliti da Concetta Terenzi del Laboratorio di restauro della SBAS Roma nel 1999.

³⁰ Sulla "messa in scena" di antiche immagini di culto all'epoca della Controriforma a Roma interessanti osservazioni si possono raccogliere in H. Belling, *Likeness and Presence*, Chicago e Londra, 1994, p. 484-90.

La notizia delle cinque lampade si trova in F. De Rossi, cit., p. 291.

³¹ Gigli, cit., p. 98. Che il reliquiario fosse sormontato da angeli di rame dorato (rubati qualche decennio fa) lo si apprende dalla descrizione dell'Inventario già citato del 25 luglio 1693, f. 9. La data della donazione si trova invece in ASV, *ibidem*, *Congregazioni e decreti*, 1683-1699 (P I 64), f. 278. Probabilmente in occasione della messa in opera del reliquiario si dovette sfoltire il numero delle teste di cherubino applicate alla cornice del Crocifisso, che ora infatti sono conservate in numero ben inferiore a 22.

Il nuovo ostensorio per la reliquia della Santa Croce in argento che si conserva ancor oggi fu eseguito nel 1737, cfr. ASV, *ibidem*, *Congregazioni e decreti* 1726-1745 (P I 68), f. 232, in sostituzione di uno più antico descritto nella *Visita apostolica di Urbano VIII del 1624*: "Super Altare adest Tabernaculum, in eoque vas aeneum deauratum in quo pars ligni Sanctissimae Crucis reverenter asservatur, et pluribus crystallis distinctum est ad faciliorem, purioremque intutum d. ae. S. mae Reliquiae" in ASV, *Cong. Concilio, Visitazione Ap.*

³² Delumeau, cit., p. 298, cfr. in ASV, *ibidem*, *Libro dell'entrata e dell'uscita*, 1594-1600 (AXI 54), f. 79: "dl. 10.97 ... pagati da lui al m. Girol. Rainaldi per l'illuminazione e l'ornamento del S.mo Crocifisso, che fu portato l'Anno Santo".

³³ ASV, *ibidem*, *Misure e conti*,

1669-92 (E XVIII 2), n. XI: "18 gennaio 1675. Conto di lavori fatti di legname in fare la Machina che portò processionalmente la Venerabile Compagnia del Sant.mo Crocifisso in S. Marcello il Giovedì Santo a sera a S. Pietro ... con disegno, et ordine del sig. Cavalier Fontana".

³⁴ Cfr. *Relazione...*, cit.

³⁵ *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, a cura di M. Fagiolo, Torino, 1997, p. 263: la macchina è raffigurata in un'incisione coeva di C. Antonini. Sulle processioni delle Confraternite romane negli Anni Santi, ed anche su quella del Crocifisso, cfr. *La storia dei Giubili*, 1600-1775, Firenze, 1999, p. 309 dove si descrivono i tumulti incorsi durante la processione del 1650, in cui il Crocifisso fu scaricato a terra. Un evento di questo genere potrebbe aver causato la rottura dell'opera.

³⁶ ASV, *ibidem*, *Congregazioni e decreti dall'anno 1709 a ff. o il 1725* (P I 66), f. 297, nella seduta del 30 agosto 1724.

³⁷ *ibidem*, f. 299.

³⁸ Gigli, cit., p. 98. Il nuovo altare ebbe due diverse redazioni, una nel 1910 e l'attuale del 1936, entrambe opera della ditta Medici, documentate da una nota della ditta stessa, conservata in ASM e in P. Grazioli Medici, *Medici, marmorari romani*, Città del Vaticano, 1992, pp. 357-58. Vi sono citati anche altri interventi effettuati dalla ditta alla cappella nel 1936, tra cui gli stucchi dei pilastri laterali d'ingresso con cimase ed iscrizioni e i due pannelli intarsiati in marmi policromi con simboli della Passione.

³⁹ Gigli, cit., pp. 99-100.

⁴⁰ Oltre all'ormai classico libro di M. Lisner, *Holzskulptur in Florenz und in der Toskana vor der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München, 1970, si vedano *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, Catalogo della mostra, Firenze, 1987; *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, Catalogo della mostra, Firenze, 1995; *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Catalogo della mostra, Milano, 2000.

⁴¹ Cfr. M. Collareta in *Sacre Passioni*, cit., pp. 231-32, figg. 6 e 7.

⁴² Gigli, cit., p. 26-58.

⁴³ Il Crocifisso è indicato come scultura degli inizi del XV secolo in L. Muñoz Gasparini, *S. Marcello al Corso*, Roma, 1925, p. 43.

⁴⁴ Per un primo elenco si veda P. Toesca, *Il Trecento*, Torino, 1950, p. 367 n. 115 e p. 939 n. 177 e per una breve, ma puntuale, trattazione l. Toesca in *Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, Roma, 1967, pp. 13-15.

⁴⁵ Toesca, cit., pp. 13-15; cfr. fig. 9.