

Gabriele Marangoni

I CROCIFISSI LIGNEI: SPOSTAMENTI DI ARTISTI E MODELLI TIPOLOGICI NELLA SCULTURA SACRA TARDOMEDIEVALE TRA LUCCA E LA VALDINIEVOLE.¹

«Se la Toscana sembra essere il riassunto più completo e più pittoresco dell'Italia, la Val di Nievole è certamente un riassunto della Toscana. Perciò il breve spazio racchiude una bellezza varia e armoniosa, palese agli spiriti semplici come ai raffinati»²; nella pur romantica, adorna e semplicistica disinvoltura con cui questo cronista di inizio secolo descriveva la nostra terra dobbiamo riconoscere quel tipo di identità a carattere eterogeneo che la contraddistingue.

Lo studio sistematico del territorio della Valdinievole e delle opere d'arte che in questa zona sono conservate, dallo scrivente avviato ormai da tempo, ci permette di prendere visione con coscienza specialistica di tutta una serie di sculture lignee rappresentanti il Cristo crocifisso rimaste sconosciute agli studiosi del settore storico artistico i quali, legati comunque ai centri culturali, politici ed economici di maggiore rilievo, hanno lasciato in disparte le aree più periferiche quale la Valdinievole è sempre stata, forse anche a torto, considerata; lo sforzo che in questo contesto siamo obbligati a compiere è quello di inserire il nostro oggetto di indagine nel più ampio problema della circolazione delle idee e delle consuetudini culturali che da sempre permette di attuare rapporti tra aree territorialmente e culturalmente diverse.

Lo studio di una "strada", intesa come via di comunicazione, non deve essere legato solo ed unicamente alla sua esistenza materiale, esaurendosi nella ricerca e ricomposizione del suo tracciato, unitamente a (ed a partire da) i resti fisici delle strutture materiali, architettoniche o ingegneristiche (che siano queste rudimentali o tecnicamente avanzate), o ai dati geomorfologici collegati alla sua esistenza, dai quali pure si deve partire, ma proprio perché via di comunicazione, cioè elemento di unione, medium fisico tra realtà territoriali, geografiche e culturali diverse, l'interesse dello studioso deve orientarsi verso una molteplicità di campi disciplinari interagenti tra loro.

Il punto di osservazione relativamente parziale e periferico dal quale andiamo ad osservare un fenomeno così vasto ed ancora non nettamente delineato, quale è quello relativo agli spostamenti interni agli ambiti artistici più antichi, non è assolutamente da interpretare come un ostacolo, bensì deve essere considerato, data la sua sinteticità, come una posizione addirittura privilegiata nello sviluppo del discorso.

La rappresentazione del Cristo crocifisso, sintesi formale della promessa salvifica per mezzo del sacrificio divino, per il suo univoco legame con la esperienza liturgica, trova la sua naturale collocazione all'interno dei luoghi di culto entro i quali costituisce spesso il punto privilegiato della gerarchia visiva della navata e non di certo negli spazi destinati ad attività laiche: se pertanto in questo contesto parliamo di arte sacra, è forse il caso di ricordare come in più di una occasione gli studiosi del settore abbiano deliberatamente fatto notare lo stretto collegamento esistente fra enti ecclesiastici e viabilità, nel momento in cui si è dovuto far ricorso alla localizzazione sul territorio di pievi o di antichi edifici ospedalieri (di sicura ubicazione lungo direttrici viarie) per ricostruire i tracciati stradali originali.

Il fine del presente studio consiste pertanto nell'inserimento delle vicende artistiche valdinievoline all'interno del contesto relativo alla meditazione culturale di un territorio geograficamente assai più ampio, cercando il più possibile di ricostruire gli spostamenti delle personalità che hanno operato in queste zone, o che ivi hanno mandato i propri lavori.

La diramazione inarrestabile di fermenti culturali ed il trasferimento dei materiali artistici e/o artigianali deve avere avuto luogo in queste zone sfruttando le due maggiori vie di comunicazione

¹ Il presente studio è un estratto dalla Tesi di Laurea dal titolo "Scultura lignea medievale in Valdinievole", redatta presso l'Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Arti Visive; relatore Prof. Massimo Ferretti

² "Paesaggi della Toscana – La Val di Nievole" in *Le vie d'Italia – Rivista mensile del Touring Club Italiano – Organo Ufficiale dell'Ente Nazionale per le Industrie Turistiche*. Anno XXXVI, n° 10, ottobre 1930, p. 721.

terrestre che nel medioevo attraversavano la valle ai margini della palude che ne ricopriva il fondo: la via di monte Bardone e la via Cassia minore.

A questo proposito non sono del tutto da escludere, ma su questo dovranno bene illuminarci gli esperti del settore, possibili collegamenti fluviali con la zona del Valdarno (e quindi con Pisa).

Questa operazione è resa metodologicamente possibile dalla sopravvivenza e dalla presenza sul nostro territorio di una buona percentuale della produzione scultorea tardomedievale qui prodotta (od originariamente impiegata), ed in particolare di una grande quantità di crocifissi lignei.

L'inserimento di questi artefatti nel contesto degli studi legati alla pratica di ricerca e di ricostruzione di una identità culturale autoctona ha portato ad esiti inaspettatamente interessanti.

Origini di un percorso critico

Nel 1965 l'organo preposto alla salvaguardia del patrimonio artistico del territorio lucchese, la Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa, si adoperò affinché fosse sottoposta a restauro una scultura lignea conservata nella chiesa principale dell'antico centro versiliano di Camaiore, un crocifisso trecentesco che fino a quel momento non aveva potuto vantare altra notorietà o attestazioni di interesse al di fuori di quelle fedeli e devote dei locali frequentatori.

Tuttavia quella che potrebbe anche sembrarci una normale operazione di routine da parte di chi si trova a gestire le operazioni relative alla tutela delle testimonianze materiali del passato ancora esistenti sul territorio, deve essere invece considerata come un non troppo comune episodio di presa di coscienza della necessità di andare ad indagare tecniche artistiche e contesti culturali (e territoriali) altri, o comunque diversi da quelli più frequentemente portati all'attenzione dagli studiosi della storia dell'arte (soprattutto quelli italiani, meno interessati, o piuttosto meno abituati, allo studio degli episodi artistici "di margine", tecnicamente e geograficamente parlando).

Il crocifisso di Camaiore fu esposto ancora in corso di restauro all'interno di una piccola mostra tenutasi nel museo pisano di San Matteo ed in quella occasione fu pubblicato un breve catalogo in cui, nell'unica pagina a questo dedicata, oltre alla presentazione dei dati tecnici relativi al restauro, si cercava di dare una prima definizione di campo: «Questa notevole scultura» - si legge nel catalogo - «rivela, nella serrata linea di contorno, nella sintetica struttura anatomica del torace in cui è profondamente segnata la piega del costato, l'opera di un artista dell'ambito pisano sulla fine del secolo XIV, aperto ad influssi chiaramente nordici, per l'intensa contrapposizione formale, e per l'esasperato verismo di cui si compiace nella raffigurazione delle ferite e del sangue»³.

L'opportunità di avere a disposizione una scultura lignea medievale di alta qualità esecutiva contraddistinta da particolari connotazioni stilistiche e riportata all'aspetto originario⁴ in conseguenza di un restauro che aveva asportato le sovracommissioni materiche stratificatesi nei secoli, era troppo importante perché uno dei maggiori studiosi italiani di scultura medievale, Giovanni Previtali, non vi ponesse la propria attenzione.

L'articolo apparso su «*Bollettino d'Arte*» nel 1981,⁵ nella sua pur breve e sintetica costituzione, rappresenta, forse, il contributo più riuscito nello sforzo operato dalla critica per restituire la fisionomia dell'artista oggetto del nostro studio, riuscendo ad inquadrare la temperie culturale cui questi partecipava: «Quanto alla datazione» - scrive il Previtali - «è da interpretare alla luce di

³ L. BERTOLINI CAMPETTI, in *Mostra del restauro, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, VIIIa settimana dei musei, 4-11 Aprile 1965, Soprintendenza ai musei e gallerie di Pisa, Pisa 1965.*

⁴ L' 'aspetto originario', inteso come ripristino delle primitive connotazioni plastiche e cromatiche, nella scultura lignea è una chimera a cui è forse il caso di cominciare a non credere più, restauratori compresi.

Nel caso specifico del crocifisso di Camaiore possiamo segnalare che le dita e parte delle mani sono state rifatte in stucco e che nella relazione del restauro del 1965 si ritiene che la doratura delle filettature del perizoma, considerate in quell'occasione come facenti parte dello strato policromo originale, ha fatto presa con il rosso della sovrastante ridipintura e non può essere rimosso in vista. Con il più recente restauro datato 1995 si è intervenuti per ridimensionare i ritocchi del precedente intervento e si è messa in dubbio l'autenticità anche di questo strato pittorico.

⁵ G. PREVITALI, *Il crocifisso di Camaiore*, in "Bollettino d'Arte", II, luglio - settembre 1981, pp. 119-22.

quanto gli studiosi della pittura vanno scoprendo sulla vitalità ed originalità, ancora in quegli anni, dei centri ‘minori’, in Toscana come nel resto d’Italia: un caso parallelo, per combinazione di caratteri di giottismo arcaico e di gotico patetismo, appare, ad esempio, a Pisa, nel Maestro di San Torpé, oppure poco più lontano, a Pistoia, nel ‘Maestro del 1310’. Dobbiamo supporre che qualcosa di simile sia successo anche per la scultura....».

Dopo avere avvicinato al crocifisso versiliano altre due sculture lignee rappresentanti i dolenti della crocifissione, sicuramente dello stesso autore (e sulle quali avremo ampiamente modo di tornare in seguito), il Previtali concludeva il suo articolo con la speranza «che dalle ‘ricche miniere’ del territorio toscano emergano altre opere».

Quasi contemporaneamente, proprio nello stesso anno in cui lo studioso esprimeva queste sue speranze, una studentessa dell’Opificio delle Pietre Dure di Firenze, Maria Ida Giannelli, si laureava con una tesi basata su una ulteriore opera del Maestro versiliano, anche se allora non riconosciuto come tale: il crocifisso conservato nel duomo di Pietrasanta⁶.

La Giannelli, avvicinato questo lavoro ad altri artefatti consimili, riuscì a costituire un iniziale, esiguo, corpus di sculture percorrendo gli esiti della ricerca compiuta una quindicina di anni dopo dagli studiosi impegnati nella organizzazione della mostra sulla scultura medievale lucchese.⁷

Le vicende critiche relative a quella importante manifestazione sono cosa ben nota agli studiosi del settore e possiamo quindi, data la ricca documentazione bibliografica in merito, dedicarle nel presente contesto uno spazio minore di quello che in realtà occupa in questa vicenda.

Lungi dall’aver esaurito tutti gli aspetti dell’argomento, la mostra lucchese ha avuto il merito, oltre ad essere stata una straordinaria occasione espositiva per le opere poste a diretto confronto l’una con l’altra, di riassumere le esperienze di studio fin qui elencate dando forma ad un problema critico (che è poi quello cui ci stiamo qui riferendo) e di aprire quindi il campo a nuovi interventi: è proprio in occasione di una recensione relativa a questa esposizione che Massimo Ferretti ha presentato una ulteriore scultura riferibile al Maestro del crocifisso di Camaiore, non ancora nota in letteratura, da inserire nel catalogo dell’artista.

La pubblicazione del crocifisso della chiesa parrocchiale di Santa Maria a Monte, nella provincia pisana, serviva in quella occasione allo studioso dell’Università di Bologna per operare alcune significative precisazioni metodologiche (oltre ovviamente alla sottolineatura di alcuni aspetti del restauro che qui tralasciamo).

In altre parole egli sottolineava come fosse stato preso in esame, nella organizzazione dei programmi di indagine, lavoro ed esposizione della manifestazione artistica, solo il territorio lucchese definito dai moderni confini politici⁸ e non dai confini territoriali della diocesi lucchese in età medievale (momento di costituzione materiale e riferimento stilistico culturale delle opere esposte), la quale comprendeva allora ampie zone dell’attuale provincia di Pisa e, soprattutto, la nostra Valdinievole.

Sarà poi un caso che proprio Santa Maria a Monte si trovi sull’innesto nell’Arno del torrente Usciana, naturale confluenza e sbocco delle acque della Valdinievole e del padule di Fucecchio, (forse anche navigabile già a quei tempi), così vicina ad una città come Pisa, che delegava esclusivamente alle vie marittime e fluviali le modalità di collegamento extracittadino non solo a livello regionale ma addirittura europeo?

Ulteriori aggiunte al Maestro del crocifisso di Camaiore

È a questo punto della vicenda critica che si inserisce il presente studio.

⁶ M. I. GIANNELLI, *Proposte per la conservazione ed il restauro del crocifisso ligneo policromo del Duomo di S. Martino di Pietrasanta*; tesi di diploma presso l’Opificio delle Pietre Dure, anno accademico 1979-80.

⁷ “SCULTURA LIGNEA- LUCCA 1200 – 1425.”, Lucca, Palazzo Mansi e Villa Guinigi dal 16 Dicembre 1995 al 30 Giugno 1996.

⁸ che poi, naturalmente, ed anche giustamente, è il confine di copertura territoriale della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie la quale ha, tra l’altro con molto coraggio, organizzato l’evento.

La ricerca sistematica compiuta sul patrimonio artistico della zona della Valdinievole e dei territori a questa limitrofi ha portato alla luce ben otto altre opere riferibili al Maestro del crocifisso di Camaione, oltre ad alcuni artefatti consimili ad esse collegabili, dando così ragione al Ferretti per quanto riguarda la necessità, da lui più volte avvertita e proposta, di indagare sui fatti lucchesi anche al di fuori degli attuali confini provinciali: sono infatti attribuibili alla mano dell'artista che ha realizzato l'opera versiliana il crocifisso della chiesa di San Pietro di Borgo a Buggiano, quello della chiesa di Santa Maria e San Nicolao di Buggiano, quelli della chiesa di Santa Maria Assunta in Massa di Valdinievole, della chiesa di San Jacopo a Cozzile e della chiesa di San Pietro a Montecatini Alto, il crocifisso della chiesa di Santa Maria Nuova in Pescia, quello della chiesa di San Domenico in San Miniato al Tedesco (nel Valdarno pisano immediatamente vicino al nostro territorio) e quello, già avvicinato dalla Giannelli (ma non riportato nel catalogo della mostra lucchese né nell'articolo di Ferretti), della chiesa di San Leonardo a Cerreto Guidi; a questi si possono aggiungere con forti riserve, data la ormai difficile leggibilità dei manufatti, il crocifisso della pieve di Corsignano (Siena) e quello (per conoscenza soltanto fotografica) dell'oratorio della Misericordia di Castagneto Carducci (Livorno),⁹ riferibili entrambi se non alla mano stessa dell'artista, sicuramente all'ambito culturale in cui operava e più probabilmente a strettissimi rapporti reciproci.

Lo splendido crocifisso della chiesa di San Lorenzo al Colle di Buggiano e quello più modesto della piccola chiesa di Monsummano Alto non sono direttamente attribuibili alla mano del nostro, ma palesano comunque elementi di così forte somiglianza e vicinanza che non si può non ipotizzare un rapporto diretto (anche se di difficile esegesi) con questi; qualche dubbio continua però a rimanere nello scrivente per quanto riguarda il secondo citato, quasi sovrapponibile ai nostri, mentre solo un esame specialistico può illuminarci sullo stato di autenticità crocifisso della chiesa di San Jacopo di Cozzile: sullo specifico dei problemi relativi a questi ultimi torneremo in seguito.

Data la relativa omogeneità morfologica tra i pezzi in questione ed il poco spazio a nostra disposizione, sarà opportuno, per comodità didascalica, basare la ricognizione dei caratteri peculiari delle sculture basandosi su una sola delle opere che compongono la serie: il crocifisso di Buggiano ci è sembrato particolarmente adatto a questo scopo.

Trattasi di un crocifisso ligneo scolpito in più segmenti (almeno le braccia sono di giuntura) affisso ad una croce immissa (CRUX CAPITATA) non originale, così come la "tabula" recante una iscrizione latina che ricorda il miracolo di cui è stato oggetto nel 1399 e le due raffigurazioni fittili policromate di dolenti inginocchiati posti ai lati del piede della Croce, poste anch'esse entro la nicchia rettangolare damascata che contiene il nostro; le braccia sono poste molto superiormente rispetto alla linea rigidamente orizzontale delle spalle, strette e brevi, dando all'insieme una caratteristica forma ad "Y", mentre gli arti inferiori (di proporzioni estremamente allungate, come per quelli superiori) corrono quasi paralleli, piegati alle ginocchia senza emergenze enfatiche, congiungendosi a livello dei grandi piedi; questi sono contraddistinti dalle caviglie slogate e risultano affissi con un solo chiodo al legno della croce.

È difficile ipotizzare all'origine la presenza o meno del suppedaneo (assente allo stato attuale), data la forte inclinazione dei piedi e la mancata sopravvivenza di croci (e relative impalcature) originali, sia in questo gruppo di inediti, sia in quelli già conosciuti in letteratura, mentre possiamo affermare con certezza che nella raffigurazione era assente il sedile.

A tal proposito dobbiamo però ricordare che il crocifisso conservato nella chiesa parrocchiale di Monsummano Alto, che abbiamo detto non essere attendibilmente attribuibile alla mano dello stesso scultore nonostante la strettissima vicinanza (soprattutto tipologica), conserva ancora, fatto più che unico, quella che sembrerebbe essere il legno della croce originale.

⁹ Per quanto questo manufatto mostri caratteri di parentela con i nostri (elemento comunque più che utile ai fini della ricomposizione della fisionomia artistica del maestro), possiamo rinvenire fortissime affinità tra questo esemplare ed il crocifisso ligneo conservato nella chiesa di San Giusto a Suvereto (LI), gentilmente segnalatoci per questa occasione dal prof. Massimo Ferretti.

A differenza di quanto ipotizzava la Giannelli sulla scorta dei pochi elementi allora a sua disposizione,¹⁰, questi crocifissi non erano appesi a croci lignee realizzate a forma di “Y”, ma ad una croce COMMISSA a forma di T (TAU) nella quale l’asta verticale lignea non oltrepassa il braccio orizzontale della struttura, ponendosi come un giusto ed equidistante compromesso tra due tipologie compositive ben precise: la croce a forma di “epsilon” e la croce latina.

Il corpo allungato del Cristo è appeso al legno orizzontale della croce tramite i chiodi infissi nei palmi aperti delle mani, poste molto in alto rispetto alla testa ed i piedi, molto inclinati (quasi in linea con le tibie), sono attualmente inchiodati su di una sorta di suppedaneo, poco aggettante posto proprio nella parte inferiore della struttura, quasi sul punto di appoggio in terra.

Si assiste in siffatta soluzione ad un curioso rovesciamento della visione della struttura della croce, il cui legno verticale non è più visibile, come accade solitamente, nel segmento posto tra i piedi del morente e la base di appoggio della croce (oltre che nel segmento superiore all’innesto dei due bracci che la compongono), ma si vede spuntare (ed anzi ne è ben visibile un ampio tratto) dietro la testa del Cristo fino all’innesto con il braccio orizzontale che termina superiormente la composizione, e solo lì.

Il gruppo plastico piedi/suppedaneo è la punta inferiore acutangola (non solo ideale ma ben palese) di un triangolo che ha gli altri suoi due vertici coincidenti con il palmo delle mani del Cristo, uniti dal braccio orizzontale della Croce in modo da comporre il lato superiore della figura geometrica; le braccia in posizione diagonale del Cristo, il braccio orizzontale della Croce e la mancanza di continuazione del segmento ligneo verticale sotto la linea dei piedi e superiormente all’innesto con l’elemento orizzontale, generano con linee manifeste un perfetto triangolo isoscele rovesciato con un effetto importante dal punto di vista estetico e di sicuro impatto visivo (nonché devozionale), in cui precise direttrici lignee sembrano indicare i tre chiodi del Cristo, forse con consapevolezza teologica.

Presente ma non ostentata l’iconografia dell’albero della vita, data la presenza di alcuni (pochi e poco aggettanti) nodi del legno della croce eseguiti con mezzi scultorei sull’asta verticale della struttura (in particolare nella sua parte inferiore e poi nascosti dietro il corpo del Cristo), mentre sembrerebbe essere assente il teschio di Adamo, elemento iconografico tipico e complementare, alla sua base;¹¹ la raffigurazione del corpo del Cristo risulta identica nelle linee generali, ma si distingue dalla tipologia imposta dal Maestro del crocifisso versiliano sia per la realizzazione della curva epigastrica dalla linea involuta al congiungimento delle due emicurve sullo sterno (le quali realizzano una vera e propria punta con direzione discendente), sia per il profilo della cassa toracica gonfia e quasi asimmetrica,¹² sia, infine, per la natura così fortemente aggettante delle masse brunite della barba e dei capelli.¹³

Risulta però difficile, dati i pochi elementi a nostra disposizione, andare a scegliere con assoluta certezza tra ipotizzare una identità di mano con gli altri crocifissi della serie, previo una pur verosimile condizione di scelta di operare variazioni morfologiche nella realizzazione di alcuni elementi formanti da parte dell’autore, ed il risolvere il problema immaginando la presenza di maestranze di margine; per quanto ci risulti difficile scartare la prima ipotesi, date le incontestabili somiglianze tra questi artefatti, dobbiamo però ritenere il generale calo nella qualità di esecuzione, che sembra in qualche modo appartenere al crocifisso monsummanese,¹⁴ un elemento importante

¹⁰ e sulla scia di questa la Russo, la quale ha sicuramente ripreso in più punti questa bella tesi di restauro nel suo capitolo dedicato al Maestro del crocifisso di Camaiole all’interno del Catalogo della mostra lucchese.

¹¹ L’iconografia dell’albero della vita è stata solitamente utilizzata nelle arti visive con l’intento di estrinsecare didascalicamente i significati religiosi relativi alla componente espiatoria del sacrificio divino: in questo tipo di composizione infatti il legno della Croce ha ai suoi piedi il teschio di Adamo, primo peccatore e colpevole del peccato originale. In questo modo è possibile vedere racchiusi entro una stessa composizione l’origine del peccato (teschio di Adamo) e la remissione delle colpe della umanità (crocifissione).

¹² forse per un effetto di torsione del corpo poco restituibile nella visione rigidamente frontale imposta dall’attuale collocazione entro una nicchia d’altare, oltretutto sempre ricoperta per metà della sua altezza di fitte composizioni floreali che impediscono la visione del manufatto.

¹³ tendenza però in parte riscontrabile anche nei crocifissi di Montecatini Alto e Corsignano.

¹⁴ Questo elemento potrebbe dipendere in parte dal non buono stato di conservazione fisica dell’opera.

per deviare ed indirizzare la ricerca delle modalità di genesi materiale del manufatto verso altre personalità di portata artistica minore.

Saltando ulteriormente al Cristo borghigiano torniamo a descrivere una figura dalle proporzioni allungate, per quanto non esile ma plasticamente ben delineata.

I fianchi, torniti e sottolineati da un punto vita molto stretto, evidenziato dall'innesto delle due emicurve che costituiscono più in alto la linea epigastrica, sono fasciati da un lungo perizoma dalla sfasatura inferiore asimmetrica che copre entrambe le ginocchia, arrivando a lambire la parte superiore della tibia solo nell'arto sinistro, mentre lo stesso termina superiormente con una elegante curva inflessa che lascia scoperta la parte inferiore del ventre del Cristo.

Il perizoma risulta essere ben definito plasticamente anche nell'area posteriore (non visibile, data la collocazione entro una nicchia ad estremo ridosso del muro, se non attraverso le fotografie scattate in occasione dell'intervento di restauro che il manufatto ha subito circa un ventennio fa) con leggere pieghe diagonali parallele tra di loro.

Sul recto, la parte superiore del corpo, dalla forma di trapezio rovesciato, risulta plasticamente ben modellata e ritmata da una serie di costole parallele tra di loro di forma larga e corposa, comprese tra i due emicicli reciprocamente opposti del ventre (del quale la curva epigastrica oblunga rappresenta il perimetro superiore) e quello della zona dei muscoli pettorali; qui le fasce muscolari, fondendosi con lo sterno, danno forma ad una ampia campitura semicircolare orientata verso il basso, caratterizzata da una superficie liscia e piatta come un'asse, interrotta solo nella sua parte centrale da brevi, ma larghi, solchi orizzontali e da due piccoli capezzoli scolpiti e policromati.

Le gambe lunghe, ben modellate e parzialmente divaricate, corrono quasi parallele tra di loro con le ginocchia leggermente piegate in avanti fino all'altezza delle caviglie; proprio all'altezza della articolazione inferiore l'andamento verticale degli arti subisce un forte cambiamento di direzione, evidente nei piedi inclinati con le dita divaricate (in modo esagerato l'alluce) e sovrapposti l'uno sull'altro.

La linea semicircolare che definisce la zona del petto si conclude superiormente entro le due emergenze sferoidali che mimano i muscoli delle spalle, punto di partenza, con direzione diagonale fortemente ascendente, delle esili braccia nodose e nervose del Cristo; gli arti superiori terminano con mani ampie (dalle dita lunghe, unite e parallele), leggermente piegate in avanti e con i palmi trafitti dai chiodi.

Altri dieci chiodi (cinque per parte) pendono a frangia dagli avambracci (due) e dalle mani (tre), mentre lunghe linee parallele alludono a tendini o a vene, solcando l'arto fino all'altezza del gomito, messo quest'ultimo in evidenza da un forte allargamento dell'osso in prossimità del nodo.

La testa è reclinata lateralmente sulla spalla destra e mostra un volto allungato dai lineamenti duri e spigolosi, contratti in una smorfia di sommerso dolore, con la bocca semiaperta e gli occhi semichiusi; i capelli a calotta presentano la tipica cordonatura sul fronte ad incorniciare la parte superiore del volto, ma non quella curiosa spaccatura (quasi un colpo di accetta) che divide in due masse simmetriche e lisce l'acconciatura degli altri crocifissi del Maestro; la barba è similmente realizzata con mezzi plastici.

Il sangue scende in fiotti copiosi dall'attaccatura dei capelli, fino a colorare le spalle ed il petto, dalle ferite inflitte dai chiodi che trafiggono i palmi delle mani (dalle quali cala con un rigagnolo sotto gli avambracci, fino all'altezza del gomito), sul dorso del piede (sgorgando dal chiodo della Passione) e, soprattutto, dalla enorme ferita che si apre sul costato dalla quale fuoriescono fiotti di materia grumosa e vermiglia che si deposita sugli orli slabbrati del taglio e, più in basso, lungo il ventre del Cristo stesso (ed ancora più in basso uscendo dal lembo inferiore del perizoma, sulla sua gamba destra fino a lambire quasi la caviglia).

I segmenti metallici inchiodati nella parte inferiore dei palmi delle mani e degli avambracci del Cristo borghigiano, a simulare quasi una frangia, sono similmente presenti anche nel crocifisso pesciatino della ex chiesa di Santa Maria Nuova¹⁵ ed in quello di Cozzile.

¹⁵ adesso Oratorio del crocifisso.

Sigle ed elementi morfologici complementari

Uno studioso locale, nell'ambito di una importante ricostruzione delle complicate vicende storiche legate al miracolo di cui il nostro crocifisso è stato oggetto molti secoli fa,¹⁶ ha erroneamente ipotizzato l'intrusione coatta, posteriore al momento della esecuzione materiale dell'opera (e quindi estranea alla volontà dell'autore) dei chiodi metallici infissi sulle braccia del Cristo, supponendo in questo modo sia l'impiego della scultura sacra da parte dei prelati borghigiani, che ne avevano la proprietà e la responsabilità, in veste di una sorta di "fabbrica di reliquie"¹⁷, sia l'uso di infliggere nuove pene al corpo del Cristo per espiare nuovi grandi peccati commessi da personaggi ricchi e, immaginiamo, ben generosi con l'istituzione chiesastica.

La tesi lì proposta da Enrico Coturri, pur essendo molto affascinante, nonché verosimile nella sua componente storico-imprescindibile, è però contraddetta dalle evidenze strutturali del manufatto del quale questi elementi metallici erano indiscutibilmente parte formante ed imprescindibile fin dal momento di sua genesi materiale (ed addirittura precedenti al momento di stesura della finitura pittorica).

A differenza della scultura in marmo ed in pietra, per la quale si è spesso incorsi nell'equivoco di considerare il solo intaglio dell'elemento base (la pietra) come realtà autonoma ed in sé completa e non come parte componente di un sistema più articolato, per la scultura lignea, diversa dalla precedente tecnica in parte nella sostanza ma non nella forma, la complessità tecnica di costituzione materiale dell'opera è palese sin dai primi momenti della indagine conoscitiva.¹⁸

¹⁶ E. COTURRI, "18 Agosto 1399" una data simbolica per Borgo a Buggiano, (dattiloscritto conservato nella Biblioteca Comunale di Buggiano).

¹⁷ Essendo considerate reliquie anche gli oggetti venuti a contatto con il sacro, i chiodi venivano inseriti, in tal modo consacrati nel legno del crocifisso miracoloso e poi venduti e sostituiti con altri, sì da creare una vera e propria industria.

¹⁸ Nell'insieme del lungo lavoro di costituzione, o di assemblaggio polimaterico che dir si voglia, di una scultura lignea, quella dell'intaglio del legno rappresentava solo una prima fase, spesso non determinante ai fini dell'aspetto finale dell'oggetto: i pezzi di legno vengono scolpiti ed assemblati portandoli ad un grado di intaglio più o meno dettagliato; per alcuni artisti, spesso quelli più capaci e dotati di maggiore qualità tecnica, possiamo trovare in questa fase l'opera già plasticamente completata e pertanto pronta alla dipintura, mentre nella maggior parte dei casi l'artista sborza leggermente il legno creando i tratti fondamentali della composizione, affidando ad altri, successivi, momenti del lavoro il compito di finitura dei dettagli plastici. Queste enormi differenziazioni sul piano tecnico, per la presente fase del lavoro come per le successive, sono particolarmente utili agli studiosi del settore per i quali costituiscono un utile se non fondamentale strumento di conoscenza ai fini attributivi.

L'abbozzo ligneo a questo punto poteva essere, o meno, rivestito di tela (incamottatura o impannatura), integralmente o, parzialmente, solo in alcune zone, soprattutto sulle giunture per nascondere le tracce dell'innesto tra i diversi pezzi di legno; la tela grezza ed a larga trama serviva come medium elastico tra il legno (materiale di per sé poco stabile e soggetto a movimenti causati dalla umidità) e lo spesso strato di gesso liquido che vi veniva messo sopra come indispensabile base per i pigmenti adoperati nella dipintura finale.

Molto spesso questo ulteriore rivestimento (di consistenza solida e compatta, soggetto a screpolature e che spesso prevedeva una composizione complessa nell'uso di un primo strato di gesso grossolano ed un secondo più fine) serviva all'artista anche ai fini della ridefinizione dei tratti distintivi dell'opera o di parte di essi, se non addirittura per il vero e proprio modellamento generale; in questo caso il gesso veniva utilizzato in amalgama con altri diversi materiali, utilizzati solo con lo scopo di far massa e nascosti, come lo è per altro lo stesso intaglio ligneo, sotto la dipintura finale.

A questo punto si poteva arrivare alla elaborazione della componente policroma con la stesura in più strati dei pigmenti sulla superficie della preparazione in gesso.

Alla luce di quanto detto fino qui è bene sottolineare come il termine "scultura lignea" sia in realtà fallace, essendo questi artefatti delle vere e proprie costruzioni polimateriche organizzate in più strati e legate indissolubilmente sia al linguaggio plastico sia a quello pittorico: la sottolineatura di questo concetto è particolarmente importante dal momento che spesso, proprio perché si considera l'intaglio ligneo come elemento di sicura e primaria condizione di originalità della opera, accade che in fase di restauro si metta a nudo questa struttura di base con la convinzione di arrivare alla "mano dell'artista", togliendo completamente quelle che erano gli strati più esterni dell'opera (poi effettivamente in vista) e riducendola ad un fantasma di se stessa.

E' necessario altresì ricordare che, data la natura piuttosto fragile e precaria di conservazione dei materiali di cui sono fisicamente composte queste sculture (legno, stoffa, gesso e tempera), e che, data la leggerezza relativa che differenzia le sculture lignee da quelle lapidee, queste prime venivano sottoposte a condizioni di potenziale pericolo per il loro degrado materiale quali l'impiego in processioni e simili; qualora si procuravano danni fisici alla superficie esterna dell'opera (o ben più gravi danni strutturali), o, per motivi di rinnovamento ed aggiornamento estetici o liturgici, si presentava la necessità di un cambiamento di aspetto, si andava ad operare direttamente sopra la superficie già esistente sovrapponendo materiale e, quasi sempre, reiterando lo strato di preparazione a gesso.

Le sculture lignee, nelle condizioni in cui le vediamo adesso, presentano in molti casi i tratti peculiari originali nascosti sotto numerosi strati di gesso e pigmenti (a volte addirittura vestiti con abiti di stoffa) che ne alterano completamente il modellato rendendolo assolutamente illeggibile (lo studioso moderno, purtroppo, non è ancora dotato di vista a raggi X); questi strati di pittura

Non ci stupisce pertanto il trovare degli inserti metallici in questo ed in altri crocifissi lignei dell'autore del crocifisso versiliano, anche se in realtà proprio l'elemento metallico è in questo contesto poco usato rispetto ad altri materiali più idonei allo scopo,¹⁹ come per esempio stoffe impregnate di gesso utilizzate per modellare direttamente con la stoffa, senza doverlo intagliare nel legno, il perizoma del Cristo²⁰ e, soprattutto, corde e cordoncini di diverso spessore; alcuni piccoli segmenti di corda potrebbero essere presenti per altro anche nel crocifisso di Borgo a Buggiano, come base per la realizzazione delle gocce di sangue che scendono da sotto l'attaccatura dei capelli.

I chiodi metallici, disposti comunque in modo troppo preciso e così simmetricamente sulle braccia del simulacro borghigiano per non risultare il frutto di una deliberata e precisa volontà da parte dello scultore, dovevano originariamente essere incamottati,²¹ ingessati e colorati di rosso in modo da mimare lunghe gocce di sangue ricadenti dall'avambraccio.²²

In questo modo i pendenti vanno a costituire il termine naturale (ma molto scenografico) di quel rigagnolo vermiglio che dal chiodo infisso nel palmo delle mani scende lungo l'avambraccio: tre scie di sangue, realizzate con il gesso e colorate con un pigmento rosso, solcano verticalmente il palmo della mano di Gesù partendo dal chiodo della passione ed arrivando esattamente in corrispondenza dei tre chiodi metallici infissi sotto il palmo della mano stesso, orientati rispetto alle tracce dell'aspersione sanguigna secondo la medesima direzione, costituendone quindi l'esatta ed incontestabile continuazione.

I crocifissi di Pescia e Cozzile, che presentano gli stessi inserti metallici sotto gli avambracci, dovevano similmente presentare la medesima iconografia del sangue ricadente a frangia dagli arti superiori, mentre in tutte le altre opere di stesso soggetto del "Maestro" si è preferito limitare l'intervento inserendo semplici strigliature policromate.²³ Questo elemento iconografico ci sarà utile in seguito per tentare alcune ipotesi di sintonia culturale con l'ambito territoriale all'interno del quale è possibile rintracciare l'attività dell'artista.

L'impostazione delle gittate sanguigne è pressoché identica in tutti gli esemplari inediti, con le sole varianti di Buggiano Castello, in cui il sangue è stato realizzato con il solo ausilio di mezzi pittorici e di Montecatini Alto, dove riconosciamo i medesimi luoghi delle aspersioni (attaccatura dei capelli, avambracci, costato, petto, tibie, dorso dei piedi) ma non l'utilizzo di singoli e brevi goccioloni rubricati a testa ampia,²⁴ posti in luogo dei rigagnoli grumosi presenti negli altri esemplari; la scultura montecatinese si distacca dalle altre anche per il maggior vigore plastico che la contraddistingue e che porta ad evidenziare fortemente le linee trasversali delle braccia (muscoli e tendini), la curva epigastrica (che risulta in questo caso molto segnata), i profili dei panneggi del perizoma, i piani facciali del volto del Cristo²⁵, i capelli emergenti e mossi sul fronte e la barba.

non originali che alterano le condizioni di lettura della scultura devono però essere rimossi solo se si è certi di trovare una condizione di buona leggibilità delle sopravvivenze sottostanti per non mettere a nudo la sola struttura lignea, correndo il rischio di ritrovarsi semplicemente, come è già successo, con un moncherino illeggibile di legno.

¹⁹ Il De Francovich (*op. cit.*) ricorda l'uso da parte degli intagliatori tedeschi di applicare intorno alla ferita del costato del Cristo placche metalliche cesellate in forma di piccole rose, in allusione ad alcune tradizioni che vorrebbero il sangue di Gesù essersi rappreso in grumi assumendo questo aspetto. Queste placchette metalliche erano però elementi aggiunti all'intaglio e sopra la stesura pittorica di rifinitura e quindi in vista.

²⁰ espediente difficilmente riscontrabile in questo periodo ma particolarmente in uso nella scultura dei secoli successivi.

²¹ foderati di tela

²² difficilmente realizzabili con l'intaglio ligneo e destinate ad una breve durata nel caso dell'utilizzo di un materiale non rigido come la corda.

²³ larghi solchi paralleli, quasi delle tacche nel legno, sottolineati dal rilievo in gesso e dipinte di rosso.

Queste strigliature sono particolarmente evidenti nell'esemplare di Cerreto Guidi; l'esemplare di Pescia presenta parimenti questo elemento, assente però in quello pisano di San Miniato al Tedesco; più difficile invece la lettura a Montecatini Alto, dove gli avambracci del Cristo sono seminascosti ed oscurati dalla larga carpenteria del vetro che chiude la nicchia d'altare dove l'opera è conservata.

²⁴ che si ritrovano pressoché identici, anche se dotati di rilievo tridimensionale, nell'esemplare della Cattedrale di Massa in Versilia, mentre una strana commistione tra le due tipologie è presente nell'esemplare di Cozzile.

²⁵ che qui si presenta, in sintonia con l'inedito di Corsignano, con un volto scarnito, allungato e con le guance incavate, ma dai tratti somatici ben riconducibili al modello usato per gli altri esemplari, pur presentando questi un aspetto compatto e fasciato.

Alcuni dubbi si pongono sulla originalità della policromia per l'esemplare montecatinese, avvicicabile comunque, anche se per motivi diversi, ai crocifissi della Pieve di Corsignano e di Massa in Versilia.

L'esemplare di Corsignano mostra a sua volta, nella leggera tendenza all'*hanchemant* verso destra (con la costruzione di una figura asimmetrica e tesa) e nella impostazione dei fianchi non torniti ma allineati ad asse con il punto vita,²⁶ alcune vicinanze con il Cristo di Castiglione Garfagnana.

Particolarmente interessanti sono i due esemplari di Cerreto Guidi e di Massa di Valdinievole dove il panno che avvolge i fianchi del Gesù morente risulta essere dipinto con un tono base uniforme²⁷ su cui appare una decorazione isodoma a piccole margherite dai petali romboidali e puntuti, realizzati con il solo pigmento bianco a Cerreto Guidi ed in rilievo, ma con grande difficoltà di decifrazione dei toni della policromia²⁸ nell'esemplare di Massa.

Il crocifisso conservato in Massa di Valdinievole indossa sulla calotta cranica una rigonfia parrucca di stoppa chiara che nasconde questa parte dell'intaglio e nei rimanenti esemplari di Cozzile, San Miniato e Buggiano si è provveduto ad integrare l'intaglio con una colata di gesso frammisto a stoppa della stessa consistenza di una glassa da pasticceria; auspichiamo l'asportazione di queste superfetazioni nell'esemplare di Buggiano, attualmente (1997) posto in fase di restauro.

I casi di Buggiano e di Borgo a Buggiano: ipotesi di ricostruzione di un gruppo scultoreo

Date le pessime condizioni di fruizione di questi artefatti lignei,²⁹ la possibilità di vedere una delle opere valdinievoline inedite del Maestro del crocifisso di Camaione posta sul tavolo di un restauratore rappresenta non solo una coincidenza fortunata, ma, soprattutto, una occasione di indagine stra-ordinaria, considerando specialmente le peculiarità intrinseche all'opera oggetto di intervento: in queste condizioni vi è appunto la possibilità di rendere la scultura studiata perfettamente visibile ed analizzabile in tutte le sue parti formanti e di farlo con un ottica fortemente ravvicinata.

Unico tra tutti i crocifissi attribuibili al maestro a non presentare elementi di finitura in rilievo ma realizzati con il solo ausilio di mezzi pittorici, il minuto crocifisso ligneo conservato nella chiesa di Santa Maria della Salute e San Niccolao di Buggiano Castello, il più piccolo della serie e l'unico a presentare misure inferiori al vero, presenta la particolarità rispetto agli altri di avere le braccia articolabili alla spalla grazie a due perni lignei, sì da poterlo trasformare in determinate occasioni liturgiche in un Cristo depresso dalla Croce, così come era consuetudine nel medioevo.

L'impostazione generale della raffigurazione del Cristo si dimostra in perfetta sintonia con i caratteri stilistici propri delle opere che compongono il catalogo del Maestro del crocifisso di Camaione.

Due ampi semicerchi opponentisi tra di loro, tracciati con un sottile tratto di colore marrone caldo, quasi aranciato, sotto la bocca semiaperta del Cristo, indicano la piega del labbro inferiore e la curva superiore del mento, mentre con il medesimo pigmento sono state ugualmente sottolineate nella loro intierezza i limiti esterni delle palpebre dello stesso.

Queste, di forma allungata, presentano a loro volta il bordo interno ravvivato da un largo tratto bruno di tono molto scuro che si pone in contrasto con il colore bianco che riempie l'interno dell'occhio.

La barba, indicata plasticamente con tacche scolpite nel legno che vanno a descrivere una dentellatura uniforme sul profilo della mascella, presenta una policromia costituita da un tono base

²⁶ che qui risulta non segnato a differenza degli altri esemplari in cui il Cristo è raffigurato con i fianchi femminei ed ulteriormente allargati dagli sbuffi laterali del perizoma che da qui dipartono, e la vita stretta.

²⁷ di un verde grigiastro spento nell'esemplare del Valdarno e di tono caldo quasi ligneo, ma di difficile lettura, quello valdinievolino.

²⁸ dato l'imbrunimento della superficie, la quale dovrebbe risultare, con grande probabilità, quella originale, almeno sul perizoma e sul volto, ad opera probabilmente di sporcia portata dal fumo delle candele o da uno strato di vernice protettiva cromaticamente poco stabile stesa per motivi conservativi.

²⁹ I manufatti in questione sono collocati per lo più o ad alcuni metri dal suolo oppure entro nicchie profonde coperte da vetri spessi, opachi e polverosi, oltre che da babiloniche composizioni floreali (o tutte queste cose insieme); spesso poi, gli stessi, risultano essere conservati in oratori privati e chiese poco illuminate (se non buie) e, tranne che in rarissimi casi, di difficile accesso.

aranciato distribuito in maniera uniforme lungo il perimetro inferiore del volto e da lunghe linee semicircolari di spessore variabile e di tono più scuro, disposte parallelamente, quasi a fascio, utilizzate per indicare i ciuffi di pelo.

Le linee semicircolari tracciate con il pennello hanno un orientamento convesso direzionato dall'orecchio verso il mento ed appaiono leggermente più marcate alla base e più sottili superiormente, mentre quelli che sembrano agglomerati di linee parallele sono in realtà pennellate dalla bella consistenza sfilacciata.

Lo stesso trattamento pittorico è ripetuto nella zona, nettamente descritta dalle due pieghe nasolabiali, compresa tra il labbro superiore ed il naso del Cristo.

La barba non è indicata ai lati della bocca in nessuno dei crocifissi del maestro, con la sola eccezione dell'inedito, dubbio peraltro in questo elemento, di Cozzile.³⁰

Sulle arcate sopracciliari le pennellate, ben visibili e parallele tra di loro, mostrano una consistenza liquida ed una esecuzione veloce, quasi compendiaria, ma estremamente efficace.

Lo stesso pigmento bruno indica, con fortissimi intenti di indagine naturalistica, una corta peluria, realizzata con brevi linee radiali intorno ai capezzoli.

Difficile dire poi, date le non ottimali condizioni di fruizione dell'opera, se le due zone scure sotto le ascelle dell'altro crocifisso di Borgo a Buggiano siano soltanto dovute ad un gioco di ombre, o se invece contengono una precisa indicazione pittorica della peluria nella zona.

Nel settore retrostante si vede sottolineata la zona lombare e superiormente il profilo del deltoide, questo non particolarmente inciso ed emergente come negli altri esemplari, probabilmente per dare maggiore libertà alla rotazione delle braccia.

Quest'ultimo elemento è in realtà molto significativo: la presenza di un crocifisso con le braccia snodabili e ribaltabili nel territorio del Comune di Buggiano induce infatti a fare alcune, importanti, precisazioni.

È cosa ben nota l'uso didascalico del simulacro del Cristo crocifisso all'interno della liturgia medievale, la quale portava ad organizzare vere e proprie rappresentazioni teatrali con una cadenza annuale scandita dal calendario liturgico; tra queste rappresentazioni, destinate essenzialmente alle masse di cultura più semplice, quella della deposizione del Cristo dalla croce doveva rivestire in particolare un ruolo assai importante e comunque di sicuro impatto scenico e visivo, nella messa in opera di particolari complessi scultorei costituiti dalle raffigurazioni plastiche dei cinque personaggi

³⁰ La esegesi della componente stilistico – materiale del crocifisso ligneo conservato entro la nicchia di in uno dei belli altari laterali della chiesa di San Jacopo in Cozzile pone non pochi problemi all'atto pratico: la policromia non dovrebbe in linea generale risultare autentica (almeno in alcune zone), soprattutto in ragione dei toni freddi che la contraddistinguono e della stesura dall'aspetto dolce e cromaticamente degradante (con intenti naturalistici); le effusioni sanguigne sono piuttosto coerenti per quanto riguarda i rigagnoli che scendono obliquamente dall'attaccatura dei capelli, ma risulta di difficile attribuzione allo stesso autore la ferita dipinta (solo dipinta e non emergente) con un pigmento di consistenza quasi trasparente sul costato, e quella consimile del chiodo inferiore, dal quale scendono poche gocce di sangue (stranamente simili a quelle degli esemplari di Montecatini Alto e Massa in Versilia); nella parte inferiore degli avambracci sono infissi alcuni segmenti verticali (chiodi metallici ?) come a Borgo a Buggiano ed a Pescia, qui però ancora rivestiti di gesso ma non rubricati. Sul viso si nota la mancanza del rivolo di sangue che scende lungo la guancia che si nota negli altri esemplari. La testa del Cristo, coerente nella posizione, nella impostazione e nella impressione dei tratti somatici, mostra una ridefinizione plastica nella zona dei capelli, con aggiunta di materiale gessoso, steso in un modellato dall'aspetto fluido. La definizione plastica dei tratti del volto è assolutamente particolare e pone forti problemi di indagine, dal momento che ad una estrema coerenza della tipologia dei lineamenti e della impostazione generale di questi non corrisponde la dolcezza dell'intaglio, sfumato e carezzevole nel lento dispiegarsi dei piani facciali e che il Cristo si mostra con una espressione non tanto di dolore quanto proprio inebetito. Non ci sono, in realtà, elementi che facciano pensare ad un intervento di reimpiego, sostituzione, o ridefinizione plastica dell'intero capo ma è veramente difficile attribuirne l'esecuzione allo stesso maestro che ha realizzato l'intaglio del corpo in maniera così dura e spigolosa. L'impostazione generale dell'opera è del tutto coerente, nella tipologia, con quelle scolpite dal Maestro del crocifisso di Camaiore (è anzi a queste interamente sovrapponibile), ma vi si distingue per la estrema nitidezza dell'intaglio, il quale arriva addirittura a sembrare durezza e rigidità in alcuni punti, fino a risultare tagliente nelle pieghe del perizoma, nella curva epigastrica e nella sommaria ma nitida definizione dello sterno, esageratamente pulita per una scultura ridipinta. Ci si trova qui di fronte ad uno dei non rari casi in cui indagini tecniche di diagnostica operate da un tecnico specializzato, nell'ambito magari di un intervento di restauro conservativo (e non assolutamente distruttivo), possono costituire un ausilio metodologico preziosissimo per lo studioso che si impegna in una indagine sulla scultura lignea; è comunque possibile che il fastidioso effetto di estraneità che si avverte in alcune parti del modellato possa essere attribuito ad interventi epidermici di solo maquillage (ridefinizione cromatica del volto) e non di alterazione plastica, anche se l'aspetto così nitido dell'intaglio può far nascere il dubbio sulla presenza di una ridipintura posteriore ad un intervento distruttivo dell'originale elemento equivalente.

coinvolti nell'atto evangelico, come è possibile vedere nelle rare composizioni di questo tipo fino ad ora pervenute.³¹

Il crocifisso ligneo della chiesa parrocchiale di Buggiano doveva prestarsi originariamente ad adempiere al compito di oggetto liturgico polifunzionale, idoneo alla rappresentazione, a seconda dell'occasione, della crocifissione o della deposizione di Cristo, ma anche adatto, date le piccole dimensioni e la relativa leggerezza dovuta al materiale di intaglio (e questi non possono in nessun modo costituire un elemento di casualità), ad essere usato in processioni itineranti; difficile dire però se l'opera fosse corredata da altre sculture rappresentanti i personaggi sacri della deposizione.³²

Il problema è comunque di natura assai complessa: a prescindere dal fatto che la scelta di una soluzione così "economica", cioè di un oggetto scultoreo che funziona al posto di tre con altrettante finalità, si pone in aperto contrasto con la decisione da parte della stessa organizzazione ecclesiastica locale di commissionare un complesso scultoreo completo (utilizzabile nel solo ambito di una festa che ricorre una volta nell'intero arco dell'anno), non si ha comunque notizia documentaria di simili pratiche di rappresentazione liturgico – devozionale nel territorio del Comune di Buggiano nel periodo medievale.

Si segnala inoltre la presenza nei depositi della stessa chiesa buggianese di una scultura lignea stante e gradiente di altro scultore, che poteva appartenere originariamente ad una rappresentazione della discesa del Cristo dalla Croce, a complemento e richiamo evangelico della figura del depono, poi successivamente trasformata in un San Nicola.

Altri elementi più importanti concorrono al rafforzamento della possibilità (che qui proponiamo) relativa alla presenza di altre sculture a completamento dei crocifissi del Maestro di Camaiore: alcuni cronisti dell'epoca ci hanno fatto pervenire testimonianze scritte del miracolo di cui fu oggetto nel 1399 il crocifisso di Borgo a Buggiano, testimonianze particolarmente importanti data la natura dei dati che ci mettono a disposizione, se interpretati nella giusta maniera.³³

La immagine della Madonna che il Dominici³⁴ diceva essere "dipinta al lato" del crocifisso di Borgo e che il Sercambi³⁵ descriveva come "appresso" allo stesso, non doveva necessariamente essere una semplice pittura eseguita su di una superficie piana (tavola o muro), come ha già erroneamente affermato il Coturri nel suo articolo precedentemente citato, bensì una scultura lignea dipinta, dal momento che questo tipo di rappresentazione artistica, pur distinguendosi dalla pittura bidimensionale per la presenza di una fortissima componente plastica (trattasi appunto di scultura policromata), vedeva la propria citazione nei documenti scritti dell'epoca come semplice immagine dipinta e probabilmente seguendo tali modalità percettive venivano recepiti questi artefatti attraverso il filtro culturale dell'epoca; la esatta coincidenza della misura dell'altezza³⁶ tra la scultura borghigiana e le altre due che stiamo per introdurre nel presente discorso, ed il fatto di essere anche il solo tra i crocifissi conosciuti del Maestro del crocifisso di Camaiore per il quale

³¹ Tra queste segnaliamo gli esemplari conservati a Volterra, a Tivoli, a Vicopisano, a Bulzi in Sardegna, oltre a quella, valdinievolina e qui vicinissima, originariamente posta nella ex pieve di Santa Maria (oggi cattedrale) ed attualmente conservata all'interno della piccola chiesa dedicata a Sant'Antonio Abate nella città di Pescia.

³² non rinvenute comunque né tra gli oggetti della dotazione artistica della chiesa Buggianese né in quella delle altre parrocchie del territorio della Valdinievole ed ammesso che queste altre sculture sussidiarie siano esistite, non se ne può escludere una più fortunata dispersione in luogo della distruzione materiale.

³³ Nell'anno successivo a quello in cui si è svolto il convegno del quale trascriviamo in questa sede il testo degli interventi, è stato pubblicato un volume, curato dal prof. Amleto Spicciati, relativo al miracolo di Borgo a Buggiano. Rimandiamo alla lettura di quel testo per eventuali approfondimenti che qui, per motivi di spazio, non possiamo fornire: *La devozione dei Bianchi nel 1399*; a cura di Amleto Spicciati, Edizioni ETS, 1998.

³⁴ L. DOMINICI: *Cronache*; manoscritto quattrocentesco pubblicato a cura di Giovan Carlo Gigliotti, Pistoia, Alberto Pacinotti e C., 1933-37.

³⁵ G. SERCAMBI: *Le Cronache di Giovanni Sercambi*; pubblicate sui manoscritti originali a cura di Salvatore Bongi, Torino, Bottega di Erasmo, 1969.

³⁶ cm 160, l'unico, oltre all'esemplare di Castiglione Garfagnana.

possiamo affermare con sicurezza la presenza di dolenti posti alla sua base, ci permette di affermare con soddisfacente sicurezza l'appartenenza, nel senso della costituzione di un gruppo plastico composto ed unitario, a questo esemplare delle due sculture rappresentanti la Madonna ed il San Giovanni pubblicate dal Previtali.³⁷

Le notazioni relative alla effusione di sangue dalla fronte e dalle tempie (oltre che da più parti del corpo) del Cristo durante il miracolo, riportate nelle cronache appena citate, sarebbero nient'altro che una descrizione dell'*oggetto crocifisso*, cioè dell'opera scultorea nella sua componente materiale caratterizzata dalla forte presenza di sangue, localizzato in particolar modo sul volto.³⁸

Può essere poi possibile far corrispondere alla figura della Vergine, che nelle stesse testimonianze volta la testa in direzione del figlio (quindi verso il centro della composizione), quella scultura rappresentante la Madonna dolente presentata dal Previtali, la quale è parimenti costruita con la testa girata di lato; l'omissione della figura del san Giovanni piangente, pendant naturale della Madonna nella iconografia della crocifissione realizzata in senso episodico, nelle testimonianze relative al miracolo, dovrebbe in questo senso derivare da una mancata partecipazione di questo personaggio all'episodio miracoloso, circostanza che non lo ha reso degno di menzione nella trascrizione testimoniale dell'evento.

Dati i tentativi ancora vani operati dallo scrivente in merito alla ricerca dell'attuale luogo di collocazione delle due sculture³⁹ e le riproduzioni fotografiche non esaurienti pubblicate dal Carli (che le riteneva opere fiorentine)⁴⁰ e dal Previtali nel suo articolo già riportato, ci è difficile fornire una lettura ed una indagine comparative con le altre opere conosciute dell'artista sicura ed efficace.

Per quanto ci è dato di vedere, le due lunghe pieghe verticali che scendono da tergo, rigide, praticamente a piombo, dalle spalle fino ai piedi del san Giovanni Evangelista sono corrispondenti agli appiombi che si possono vedere da tergo nel perizoma dei crocifissi, così come la decorazione pittorica puntiforme del bordo interno del manto dell'apostolo richiama da vicino la resa decorativa del perizoma degli esemplari di Cerreto Guidi e di Massa di Valdinievole, nel gusto per la creazione di campiture decorative omogenee contraddistinte dalla ripetizione isodoma di un unico modulo decorativo di piccole dimensioni.

All'interno del rigido e conchiuso perimetro che comprime gli elementi formanti della scultura, impedendone, nel limitare i piani di costruzione della figura, la libera espansione nella terza dimensione, l'artista si muove dimostrando la sua grande capacità nel creare direttrici compositive variate e quasi dinamiche, se pure a livello superficiale ed in figure masselle e colonnari: pur non fuoriuscendo con un forte aggetto dalla massa compatta e fasciata del grande manto che lo avvolge, il corpo del san Giovanni è costruito con un andamento a zig zag, in un complesso, se pur armonico, sistema di linee spezzate, diagonali ed orientate tra di loro in senso antitetico (in perfetta sintonia con l'aspetto compatto e fasciato, ma mai monotono, dei crocifissi).

Il volto della Vergine sembra poi essere identico a quello del crocifisso di Massa di Valdinievole.

Per quanto riguarda lo schema compositivo generale di costruzione delle due figure, dobbiamo poi notare che queste sono assolutamente identiche tra di loro, con la sola variazione di alcuni elementi del panneggio (la Vergine si mostra *capite velata*) e della posizione degli avambracci,⁴¹ così come avviene nei crocifissi dello stesso autore, costruiti, senza variazione, seguendo un medesimo schema, quasi che l'artista partisse (metodologicamente, nella esecuzione delle sue sculture) da un modello generico di base, andandovi poi a variare gli elementi costitutivi minori; molto bella appare comunque la soluzione adottata nel san Giovanni di creare un arco plastico discendente con la linea delle braccia, elemento che si stacca plasticamente dalla massa compatta del panneggio e che

³⁷ G. PREVITALI *op. cit.* pp 100-101, figg. 146, 148.

³⁸ dove si organizza in rivoli che scendono dalla attaccatura dei capelli sulla fronte e sulle tempie.

³⁹ già conservate in una collezione privata francese prima e poi, recentemente, presso un mercante d'arte fiorentino, fino a che non se ne sono perse le tracce.

⁴⁰ E. CARLI, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960.

⁴¹ gli arti superiori sono identici nelle due sculture fino al gomito, andandosi poi a congiungere sul ventre, nel caso dell'Evangelista e sullo sterno, con i gomiti più piegati, nella Vergine.

fuoriesce dalla linea rigida delle due pieghe piombate che costituiscono il perimetro laterale della figura.

Il risvolto del manto parte, attaccato al corpo, dal polso sinistro del Santo correndo parallelo (pendant con scopo di elemento equilibrante) all'avambraccio destro dello stesso.

Partendo dalle considerazioni fatte precedentemente in merito alla morfologia della croce originale degli artefatti del Maestro del crocifisso di Camaiore e dalle testimonianze scritte precedentemente citate relative al miracolo trecentesco, possiamo provare ad azzardare una sommaria ricostruzione di quel gruppo plastico rappresentante la scena della crocifissione di Cristo con i dolenti che doveva campeggiare “*ab antiquo*” sopra uno degli altari della chiesa parrocchiale borghigiana.

Il gruppo, composto da tre figure, forse residuo o reimpiego di un gruppo scultoreo numericamente più cospicuo, doveva presentarsi come una composizione soggetta ad un preciso fulcro visivo di tipo frontale, con il crocifisso al centro, leggermente rialzato rispetto al piano d'appoggio dell'insieme ed i due dolenti posti più in basso ai due lati di questo.

La posizione del Cristo, data la corrispondenza della misura dell'altezza delle tre figure, doveva essere, con molta probabilità, superiore alla collocazione delle figure di contorno, essendo più probabile, per motivi sia estetici sia teologici, uno sviluppo della composizione in altezza più che in larghezza: è possibile che questa sopraelevazione della figura del Cristo sia stata ottenuta, vista la possibilità di un reimpiego del crocifisso in altre situazioni esterne, su di una base di appoggio a se stante e staccata dal muro, come, ad esempio, con uno quei piccoli coni di pietre che alludono al Calvario comunemente usate in pittura e nei crocifissi lignei di piccole dimensioni.

Le figure dei dolenti, con il capo piegato ed orientato nella medesima direzione, non dovevano essere posizionate ambedue frontalmente, ma almeno una poteva essere verosimilmente posta di profilo o di tre quarti rispetto alla linea di margine dell'altare, variazione possibile anche data la capacità dimostrata dall'artista nel gestire la variazione delle direttrici dinamiche in soluzioni compositive di convincente equilibrio formale.

Prime conclusioni: ipotesi relative alla identità ed alla personalità dello scultore.

Dopo avere esposto le aggiunte utili alla ricomposizione della fisionomia artistica del Maestro del crocifisso di Camaiore, possiamo provare, forti di tutti questi nuovi elementi, a formulare alcune ipotesi di contestualizzazione e ad approfondire altri aspetti contingenti.

In primo luogo sarà il caso di affrontare il discorso della affinità tra i crocifissi di questo maestro attivo nel XIV secolo in alta Toscana con quelli coevi che rispettano la cosiddetta tipologia del “crocifisso gotico doloroso tedesco”, affinità già proposta dalla Bertolini Campetti, dalla Giannelli e dalla Russo nei loro rispettivi studi, ma fortemente negata dal Previtali (il quale vede l'origine dell'equivoco in questo senso nelle «*equazioni “sangue” uguale “verismo”, “verismo” uguale “nordico”*») in quel suo breve e pionieristico intervento che si è rivelato alla fine, ancora una volta, il più attendibile dal punto di vista delle considerazioni fatte.

Poniamo i termini della questione: nel 1938 lo studioso tedesco Geza De Francovich rese pubblico un suo studio, relativo ad un fenomeno artistico/ iconografico di portata europea localizzato cronologicamente a cavallo tra il XIII ed il XIV secolo;⁴² quell'articolo è divenuto poi famosissimo, oltre che fondamentale (e lo è ancora oggi), per tutte le future indagini sulla scultura lignea e sulla iconografia del Cristo crocifisso.

Lo studioso tedesco, in quella occasione, andò ad individuare ed a ricostruire la genesi di una particolare tipologia di crocifissi, che egli stessi denominò “Gotici dolorosi”, adottata e rispettata da artisti di tutta Europa; questa tipologia ebbe particolare fortuna soprattutto in Italia ed in alcune regioni della Germania, nonostante iter genetici e motivazioni di fondo diversi che portarono però ad elaborare soluzioni formali per lo più consimili.

⁴² G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso* in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana» II, 1938, pp. 143- 261

Partendo da elementi iconografici propri delle arti miniatoria e sontuaria altomedievali (quali l'impiego di assi di legno non sbazzate, ad indicare l' "Arbor Vitae" e la forma adella forca punitiva di alcune zone italiane nella definizione formale dei bracci della Croce) si assiste nel periodo preso in esame dal De Francovich alla costruzione di sculture in cui il Cristo viene inchiodato su ad "Y" con la presenza di rami laterali appena sbazzati.

Nel tentativo di restituire in senso esasperato lo stato psicologico di forte dolore provato dal personaggio Sacro al termine della sua lunga e tormentosa passione e, forti del nuovo linguaggio gotico che in quel periodo si era già prepotentemente andato definendosi, gli scultori degli inizi del Trecento proposero un nuovo archetipo di costruzione del Corpo del Cristo, in cui, con un quasi netto distacco da quanto si era prodotto fino ad allora, ogni singolo elemento formante appariva stravolto, esasperato, deformato e pervaso di energia emozionale.

In questi simulacri gli arti cambiano bruscamente direzione ad ogni giuntura e, soprattutto in Italia, gli arti inferiori si piegano spostandosi in avanti (ed a volte lateralmente) con un forte aggetto facendo assumere al Cristo un profilo laterale a zig zag, molto pronunciato; le articolazioni sono slogate; la testa si presenta in posizioni laterali e forzate con i lineamenti contratti; il costato fortemente convesso e con la pelle tirata sulle costole è nettamente opposto all'addome concavo e da questo diviso per mezzo di una curva epigastrica nitida e segnata; il corpo del Cristo si espande nello spazio assumendo posizioni a volte quasi "danzanti", altre volte nervosamente esasperate, quasi che fosse sottoposto ad un elettroshock.

Dobbiamo poi fare una ulteriore precisazione: ai motivi già accennati che rendono attualmente difficoltoso lo studio della scultura lignea dobbiamo aggiungere la scarsissima produzione di bibliografia specifica, per cui, divenuto lo studio del De Francovich elemento critico repertoriale ed indispensabile, le categorie metodologiche ivi utilizzate vengono arbitrariamente proiettate nell'ambito di problematiche storico artistiche (soprattutto crocifissi, pure di luoghi e periodi distanti) che con i crocifissi gotici dolorosi tedeschi non hanno proprio niente a che fare .

È doveroso anche segnalare come sia pratica corrente, ma cattiva metodologia, da parte di molti storici dell'arte, quella di siglare con l'etichetta di " influenza tedesca" o " influenza nordica" tutto ciò che appare " eccentrico" od estraneo ad un contesto culturale e quindi difficilmente definibile, inquadrabile ed inscatolabile in una definizione ben precisa.

È sempre bene fare attenzione quando, nell'ambito della disciplina storico – artistica, si sente parlare di crocifissi o di artefatti "eccentrici", poiché in questi casi gli aggettivi "teutonico" e "tedesco" (più spesso "di influenza") vengono facilmente usati anche senza che ce ne sia una particolare necessità.

Per quanto alle caratteristiche generali dei crocifissi del Maestro di Camaiore non siano estranei una ricerca psicologica dello stato doloroso del Cristo agonizzante e l'uso di elementi formali affini a quelli usati nelle sculture prese in esame dallo studioso tedesco, quali la curva epigastrica segnata, le costole sporgenti, la testa reclinata, i piedi trafitti da un unico chiodo, la bocca semiaperta e la forma ad epsilon della Croce (qui complicata nella più rara forma commissa), niente ci porta o ci permette di costruire un rapporto di dipendenza diretta dalla tipologia del crocifisso gotico doloroso e nemmeno dai crocifissi dei Pisano, i quali rientrano sicuramente nella discussione del problema ma solo come lontano sostrato culturale di base.

Se proprio alla produzione scultorea di Nicola e, soprattutto, di Giovanni Pisano dobbiamo probabilmente la diffusione della tipologia della croce ad "Y", null'altro ci riconduce ai due grandi scultori gotici.

Altre rappresentazioni della crocifissione di Gesù, aliene alla produzione del nostro artista ma conservate in alcune chiese della Valdinievole, potrebbero invece esser in parte accomunabili a quelli della corrente "dolorosa" (si potrebbe anche definire nervosa o dinamica): l'inedito crocifisso ligneo conservato nella sagrestia del convento di Santa Maria in Selva nel Comune di Buggiano, mostra forti caratteri giovanneschi nelle linee generali della composizione, ma risulta di difficile lettura, date le condizioni fisiche di conservazione, così come il piccolo smalto, parimenti inedito, incastonato insieme ad altri entro il nodo di un calice dorato attualmente conservato nei locali del

Capitolo del duomo pesciatino mostra, nella pur diversità di mezzi costruttivi, caratteristiche (soprattutto di affinità culturali) in parte simili.

Le membra dei crocifissi del Maestro di Camaiore non sono soggette a quella complicazione strutturale dei piani costitutivi che caratterizza i crocifissi d'oltralpe nelle loro esplodenti complessità anatomiche, rimanendo nei nostri esemplari conchiuse e costrette entro un sistema plastico imploso e compatto, pur nell'utilizzo di un tipo fisico longilineo, smilzo e dalle proporzioni allungate.

Il termine di "plasticità dall'aspetto fasciato" usato dal Ferretti è quanto di più appropriato in questa situazione.

Se in tutto questo si vuole per forza individuare un elemento plastico costituente che determina con il suo solo aspetto morfologico la sensazione di dolore e di esasperazione, dovremmo orientarci non tanto verso i tratti espressivi del volto, su cui ci si è già indirizzati nei precedenti interventi critici, quanto, piuttosto, sulla definizione delle braccia, scheletrite e fortemente proiettate verso l'alto, compiaciute nella definizione dei muscoli, dei tendini e soprattutto del nodo del gomito, dove al restringimento dell'omero segue bruscamente una forte dilatazione della testa dell'avambraccio; gli arti superiori sono anche il luogo in cui maggiormente si evidenzia la presenza del sangue della passione e morte di Cristo, elemento che, scorrendo in gonfi rivoli che vanno a formare una unica grande massa, scende a frangia per parecchi centimetri dalla linea inferiore dell'avambraccio, unico fattore di frastagliamento del perimetro dell'intera figura (ma soprattutto l'unica, acuta, eccezionale fuoriuscita dalla linea del profilo d'insieme).

Il sangue, con il suo proiettarsi all'esterno della linea di contorno della figura, è l'altra componente che può ben prestarsi a questo tipo di lettura, non tanto per l'aggetto delle masse sanguigne quanto per l'implosione della linea costruttiva generale.

Nel "Dio fatto carne" per salvare l'umanità dai peccati commessi, l'elemento fisico, fulcro di questo dogma teologico, impone la sua presenza materiale nello spazio: è il sacro che impone la sua fisicità al mondo; il "Cristo fatto uomo" offre anche l'interno e l'essenza del suo corpo sensibile e, nella morte/espiazione del peccato originale, cessa di appartenere a se stesso e vede il proprio corpo deformarsi, aprirsi e diventare bene altrui, dell'umanità da redimere.

L'artista che ha scolpito questi crocifissi, nel porre l'attenzione sul sangue e nel sottolineare i tre chiodi della passione posizionandoli ai limiti estremi della composizione perfettamente triangolare, ha costruito una immagine di forte e sicuro impatto emotivo con fini devozionali e teologici.

Ma quello che forse più contraddistingue l'artista preso in oggetto è la conoscenza e l'uso di elementi naturalistici che egli utilizza con grande disinvoltura e senza troppa ostentazione accostandoli ad altre componenti che sembrerebbero appartenere ad un gusto più arcaico: la resa del petto liscio e piatto come una tavola è un elemento tipico dei crocifissi romanici, così come la componente pittorica calligrafica di sottolineatura dei dati anatomici e del volto (barba, palpebre, pieghe del labbro inferiore e del mento) rimanda a soluzioni diverse da quelle adottate nel periodo in cui già si era giunti al pieno controllo plastico degli elementi naturalistici di corredo.

La posizione della testa, ricadente verso un lato, dimostra invece la conoscenza da parte dell'artista dell'anatomia umana: se l'uso di rappresentare il Cristo sulla Croce con il capo eretto aveva una precisa giustificazione teologica, risulta invece completamente immotivato il posizionamento della testa piegata in avanti, usata a volte nella pittura coeva, soprattutto nella rappresentazione dei ladroni: infatti quando le braccia si stendono per il peso del corpo, il collo resta come insaccato tra le clavicole e le scapole, che si allargano e si alzano, cosicché le vertebre cervicali si irrigidiscono e non possono più articolarsi con l'inflessione in avanti e indietro, mentre rimane libero il movimento laterale, così come mostratoci dallo scultore.

Allo stesso modo la resa della gravità è palesata fortemente del retro del perizoma, il quale non aderisce da tergo ai femori del Cristo, ma ricade pesantemente in senso verticale, distaccandosi dagli arti.

Il medesimo effetto è suggerito dalla soluzione formale scelta per realizzare le effusioni sanguigne, non solo quelle delle braccia, ma anche quelle del capo, all'attaccatura dei capelli; esse infatti

scendono sul viso, disturbandone i tratti e non con traiettori di comodo, ma seguendo una precisa logica gravitazionale⁴³; il momento di più alto virtuosismo compositivo lo troviamo in quello splendido rivolo di sangue che solca la guancia del Cristo di Massa di Valdinievole, dove la testa della lunga goccia rubricata scende fino allo zigomo, circondandolo ed interrompendosi sulla sua emergenza estrema.

L'intero corpo del Cristo, in questo essere distanziato dal braccio verticale della Croce e nell'esserne tangente solo nei punti di infissione dei chiodi, è costruito in funzione della restituzione della pesantezza del personaggio agonizzante, il quale non ha più la forza di sorreggersi sulla struttura lignea della sua passione; il proiettarsi verso l'alto delle braccia, il reclinarsi della testa ed il piegarsi in avanti degli arti inferiori non sono elementi di costruzione espressionistica del senso di tragicità sacra, bensì parti costituenti la precisa volontà di resa naturalistica di un corpo privo di energia, inchiodato ed appeso molto in alto, che si accascia verso il suolo: questa particolare connotazione fisico/ psicologica è restituita ai nostri occhi per mezzo dell'intaglio in modo equilibrato, senza particolare enfasi o compiacimento estetico.

La ostentazione del sangue è una caratteristica peculiare dei crocifissi dolorosi tedeschi, ma tale elemento assume in queste sculture connotazioni formali diverse da quelle che possiamo vedere negli esemplari qui presi in esame, i quali dovrebbero rispettare relazioni culturali autoctone: se nella vicina Lucca si è voluto rappresentare la popolare (in tutte le accezioni del termine) immagine del "Volto Santo" con ai piedi un calice d'oro raccoglie il prezioso sangue che sgorga dalle ferite del Cristo, è nella altrettanto vicina Siena che l'ostentazione delle effusioni sanguigne nella rappresentazione della crocifissione di Gesù diviene un vero e proprio *tòpos* iconografico.

Proprio nella pittura senese coeva al nostro possiamo riscontrare aderenze formali con quanto fino qui descritto, soprattutto nello stretto ambito di Pietro Lorenzetti, dove si utilizza spesso quel particolare modo di costruire frange pendenti dagli avambracci con il sangue che sgorga dalle ferite.

Stranamente però il confronto più stringente lo si può riscontrare in una piccola tavoletta dipinta negli ultimissimi anni del XIV secolo (e quindi quasi un secolo dopo) da Benedetto di Bindo ed attualmente conservata nella Pinacoteca di Siena, ove il Cristo, anatomicamente affine ai nostri, è inchiodato ad una croce commissa e presenta la stessa insistenza nella sottolineatura delle aspersioni sanguigne.

Prima di proporre ipotesi di dipendenza di episodi artistici nostrani dalla cultura artistica senese, dovremo però preoccuparci di indagare e ricostruire la fisionomia e l'identità culturale del nostro territorio, i cui aspetti, in quel periodo, ci sfuggono completamente.

Ipotetici rapporti tra produzione artistica e viabilità.

Quando si va ad affrontare il problema della identità, non solo in senso anagrafico, ma anche artistico, stilistico e culturale, del Maestro del crocifisso di Camaione, il discorso si fa molto più difficile: a tutt'oggi è impossibile dare un nome a questo artista, cosa molto comune per quanto riguarda gli artisti "di margine" medievali e, tutto sommato, non particolarmente necessaria.

Ma anche il problema della sua cronologia è del tutto aperto.

Se le schede ministeriali della Soprintendenza e la periegetica locale vogliono far risalire le sue sculture agli inizi del XV secolo ed il catalogo della mostra lucchese parla genericamente, a proposito della realizzazione degli esemplari ubicati in quel territorio, della prima metà del secolo precedente, ci sembra di poter dare ulteriormente ragione al Previtali quando propone il primo ventennio del Trecento come parametro cronologico di effettiva attività dell'artista: ci pare oltretutto di poter affermare in questa sede che il documento rinvenuto, trascritto e gentilmente segnalatoci per questa occasione da Alberto Maria Onori, relativo alla realizzazione di un crocifisso per la chiesa di Cozzile e datato 1326,⁴⁴ sia effettivamente riferibile al nostro autore.

⁴³ obliquamente rispetto alla linea del capo e perpendicolarmente alla linea di terra.

⁴⁴ A. M. ONORI, *Alle radici del presente, Il Comune di Massa e Cozzile dalle origini alla fine del '700* in Massa e Cozzile – Storia di una comunità. In corso di pubblicazione Nota 137 Archivio storico Comune di Massa e Cozzile n 856 “ IMBREVIAZIONI DI SER

La proposta del Ferretti per una presunta centralità del capoluogo lucchese nella vicenda del Maestro del crocifisso di Camaiore può essere verosimile ed addirittura probabile, ma non rappresenta una situazione da accettare con matematica certezza e soprattutto è ancora del tutto da dimostrare.

I territori della Valdinievole, del Valdarno pisano e della Versilia, dove sono localizzate le opere del nostro maestro, facevano parte in origine, nel periodo di effettiva attività dell'artista, della diocesi di Lucca ⁴⁵ e ne rappresentavano le aree di estremo margine orientale, meridionale ed occidentale, poste fuori cioè dal territorio immediatamente contiguo alla città e compreso negli attuali confini provinciali; nulla vieta di supporre a livello teorico, date queste premesse, l'esistenza di una volontà centrale, di una sorta di "amministrazione" diocesana, nella diffusione degli artefatti lignei del maestro del crocifisso di Camaiore, il quale, operante in Lucca, avrebbe mandato dal centro urbano le proprie opere ⁴⁶ negli edifici chiesastici dislocati nei territori diocesani più periferici e maggiormente bisognosi del rinnovamento ed adeguamento dei propri apparati artistici e corredi liturgici.

Data la diffusione localizzata in varie aree del dipartimento diocesano arcaico, può essere difficile pensare ad una dislocazione periferica del sito di concreta produzione materiale degli artefatti qui esposti, in luogo di un più congeniale schema distributivo che individua il centro effettivo della organizzazione diocesana, cioè Lucca, come punto di produzione e di irraggiamento degli stessi.

Questa evidenza di logica organizzativa si scontra però con alcuni altri dati di fatto, che qui non possiamo in alcun modo omettere: la diffusione delle suddette sculture non è omogenea su tutto il territorio veterodiocesano, ma risulta fortemente concentrata in precise aree poste ai margini di questo: la litoranea versiliana, il Valdarno pisano concentrato intorno allo sbocco nell'Arno delle acque del padule di Fucecchio, limite geografico-perimetrale dell'area valdinievolina e la Valdinievole stessa.

E soprattutto in Valdinievole troviamo una fortissima concentrazione di questi artefatti: nella fascia di territorio che comprende, con tracciato pedemontano, i centri urbani posti tra la città di Pescia (ad ovest) e quella di Monsummano Alto (ad est) troviamo, percorrendo la strada attuale che ricalca l'antico tracciato della Cassia minore, un crocifisso del Maestro di Camaiore quasi ad ogni chilometro ed anzi possiamo affermare che praticamente ogni edificio sacro di questa zona ne possiede uno.

Niente invece che possa essere ricondotto alla mano del nostro maestro o che mostri affinità con la sua produzione, né a livello di produzione plastica né di quella pittorica, può essere rintracciabile non solo nella città di Lucca, ma nemmeno negli ampi territori che la circondano.

La sopravvivenza nel tempo delle opere d'arte medievali è sempre stata difficile, sia per motivi legati alla composizione materiale, sia per altre situazioni dipendenti dai vari fattori estetici liturgici o politico-sociali; questo fenomeno è, logicamente, legato in maniera più forte ai grandi centri urbani dove, per gli stessi motivi, si è sempre vista verificarsi una maggiore modificazione dei paradigmi estetici, con un conseguente rinnovamento del corredo artistico; l'incidenza di questo fenomeno investe indistintamente i paradigmi di quantità, qualità e velocità del fenomeno.

Ma se addirittura una città come Firenze, le cui vicende storiche e creative nei secoli sono ben note a tutti, conserva gran parte della sua dotazione artistica del tardo medioevo e se aree come la Valdinievole hanno conservato praticamente intatto lo stesso corredo di opere, non ci pare che la città di Lucca abbia vissuto nei secoli posteriori al XIV un tale fermento ed una tale trasformazione artistici da giustificare la totale scomparsa dei crocifissi medievali che lì si potevano trovare: alcuni episodi, come quelli riguardanti la chiesa di San Francesco o quella di Santa Maria in Corteorlandini, devono essere letti come singoli casi e non possono essere presi a modello per

CONTE DI GIOVANNI" 262 (1326 Mag. 18) Giano di Bonetto del Cozzile fa testamento e lascia " OPERI SANCTI IACOBI DE COTTHILE, VIDELICET ECCLESIE INTRUSIVE, SOLIDOS 20 PRO FACIENDO CHRISTUM CROCFIXUM".

⁴⁵ attualmente frantumata nelle tre diocesi di Lucca, Pescia e San Miniato, almeno per quanto riguarda il nostro territorio di indagine.

⁴⁶ Uno dei fattori che hanno contribuito alla fortuna della diffusione della scultura lignea è, tra gli altri, la relativa facilità nel trasporto delle opere, data la leggerezza e la reperibilità del materiale di intaglio.

esemplificare le vicende generali della sopravvivenza artistica lucchese nelle età moderna e contemporanea.

Dobbiamo poi ricordare che la sopravvivenza fisica dei nostri crocifissi è strettamente legata alle vicende di “penitenti” e “disciplinati” “bianchi”, gruppi di devoti che nel secolo XIV si sono mossi, formando gruppi itineranti che seguivano percorsi orientati dalla volta di Lucca in direzione di Firenze..⁴⁷

Può essere utile segnalare ulteriormente il fatto che molti dei crocifissi qui presi in esame sono conservati all'interno di chiese che le cronache del tempo ci dicono essere state oggetto di visita nel contesto di quelle processioni.

Anche Lucca, del resto, ha conservato il suo crocifisso dei Bianchi, una scultura dai caratteri tipicamente giovaneschi pubblicata nel catalogo che ha accompagnato la mostra sulla scultura lignea di quel territorio, dove appare al n 23.⁴⁸

Ci sembra pertanto di potere affermare con sicurezza che opere di questo scultore nella città di Lucca e nei territori che costituiscono la parte centrale della attuale provincia di cui questa città funge da centro, non ce ne siano quasi sicuramente mai state.

Ed è possibile che un maestro attivo nella città di Lucca agli inizi del Trecento abbia prodotto una abbondante quantità di artefatti lignei e che questi artefatti non solo non siano stati destinati né alla città sede della sua attività lavorativa, né alla zona a questa circostante, ma si trovino condensati (ed in gran numero) in precisi e circoscritti territori distanti?

Ed è poi possibile che gli alti prelati lucchesi abbiano deciso, nell'arco di un paio di decenni, di dotare di simulacri monumentali del Cristo crocifisso solo gli edifici sacri posti ai margini della diocesi, affidandone la esecuzione materiale ad un solo artista, senza compiere la stessa operazione nei confronti delle altre chiese poste nei territori centrali della Diocesi stessa?

Tutto questo è più che possibile, così come è altrettanto possibile il contrario.

Nulla di concreto quindi, se non una astratta logica organizzativa di tipo gerarchico fondata sull'irraggiamento culturale dal grande centro verso la periferia minore, porta a spostare il problema qui indagato in direzione del centro lucchese, nel senso urbano (e culturale?) del termine.

Dobbiamo considerare poi altri elementi: se nel territorio lucchese propriamente detto non siamo riusciti a rinvenire opere avvicinati stilisticamente e tipologicamente a quelle prodotte dal nostro artista, possiamo invece segnalare nei territori della Valdinievole la esistenza di sculture, come il bellissimo crocifisso conservato nella chiesa dedicata a San Lorenzo al Colle di Buggiano e quello della chiesa di Monsummano Alto, opere di mano diversa, ma di sicura e pressante affinità stilistica e culturale con il nostro.

Un'altra circostanza deve essere qui ricordata come elemento utile alla discussione: sulle pendici del Montalbano, che rappresenta il limite geografico orientale della stessa valle, la situazione si presenta affatto diversa: i crocifissi lignei trecenteschi conservati nelle chiese di Cecina di Larciano, Montevettolini e San Baronto non solo non sono stati realizzati dal nostro artista, ma mostrano pure caratteristiche culturali, stilistiche e di tecnica costruttiva del tutto diverse da quelle proprie al nostro artista.

La distribuzione a macchia di leopardo nei territori della antica diocesi lucchese dei crocifissi del Maestro di Camaione non è del tutto casuale ma, al contrario, sembrerebbe sottostare ad una logica ben precisa: se proviamo a segnare con una linea immaginaria i luoghi in cui queste opere sono conservate (Corsignano?, San Miniato al Tedesco, Santa Maria a Monte, Cerreto Guidi, l'intera

⁴⁷ Il legame tra il Maestro del crocifisso di Camaione e la processione dei bianchi non è sfuggita nemmeno al compilatore della scheda dedicata al crocifisso conservato nella chiesa di San Leonardo di Cerreto Guidi (all'interno del catalogo “Cerreto Guidi. Storia di un territorio. Mostra documentaria. Villa Medicea di Cerreto Guidi 25 maggio – 30 giugno 1991”), il quale, ipotizzando erroneamente l'esistenza di una sorta di tipologia dei crocifissi utilizzati dai penitenti bianchi, accomuna il nostro ad altri simulacri lignei quali quello della collegiata empoiese, quello della pieve di Santo Stefano a Campi Bisenzio e quello del monastero di San Salvatore a Fucecchio, tutti esemplari legati, in qualche modo, alla detta processione. Nelle schede della Soprintendenza di Firenze tutti i crocifissi del Maestro di Camaione sono ritenuti copie quattrocentesche del crocifisso miracoloso di Buggiano

⁴⁸ Anche Firenze ha conservato alcuni crocifissi lignei che sembrano essere collegati alla processione dei bianchi, quali quello, particolarmente vicino ai nostri anche per motivi formali, della chiesa di San Michele Visdomini, oltre a quello della chiesa di Santa Trinita.

Valdinievole occidentale, Camaiore, Pietrasanta, Massa di Versilia), quello che risulta da questa operazione è un percorso ideale che sembra ricalcare l'antico tracciato della via di Monte Bardone, la quale, provenendo da Siena, attraversava per intero i territori fino ad ora citati in direzione dell'Appennino, facendo parte di quella complessa rete di vie di comunicazioni terrestri più nota con il nome di "via Francigena".

Difficile dare una interpretazione precisa a questo fatto.

Difficile anche derivarne elementi utili allo scioglimento dell'identità (ripetiamo, non solo anagrafica ma anche, soprattutto, culturale) del Maestro del crocifisso di Camaiore, problema risolvibile solo attingendo con specifiche, ma estremamente difficili, ricerche, dalle "ricche miniere"(questa volta documentarie) della Toscana.

Questo tracciato viario, ben definito e ben delineato nei secoli, deve aver continuato, per quanto snaturato nella destinazione d'uso, a funzionare come elemento di congiunzione tra brevi tratti di territorio:⁴⁹ per istituire rapporti tra paesi compresi nel contesto limitato di brevi aree contigue, non è poi certamente necessario avere a disposizione la più grande via di pellegrinaggio del medioevo cattolico

Nulla di strano quindi se troviamo a San Miniato al Tedesco, a Pescia ed a Massa di Versilia opere d'arte provenienti dallo stesso ambiente culturale e produttivo e se esemplari consimili non appartengono ad altre città dipendenti dallo stesso contesto politico, territoriale o diocesano di quelle appena citate; quello che rimane ancora strano è la mancanza di opere dell'artista nella città di Lucca., comunque interessata dal percorso della stessa strada.

Per tirare le somme del nostro discorso, possiamo affermare di trovarci di fronte ad un artista di cultura e di condizioni anagrafiche locali (nel senso dell'alta Toscana occidentale e, per carità, non più tedesco, addirittura, giovannesco), operante con molta probabilità o all'interno della città di Lucca o in Valdinievole nel periodo a cavallo tra il primo ed il secondo quarto del secolo XIV.

Stilisticamente si mostra aggiornato sul nuovo linguaggio gotico (nelle capacità di resa psicologica del personaggio raffigurato, di gusto per la creazione di variazioni direzionali e lineari all'interno di un perimetro chiuso e nella grande capacità di gestire in maniera sapiente, equilibrata e mai monotona queste ultime) e sulle correnti artistiche che si andavano affermando nella Toscana del primo Trecento, che questi fonde, in una originalissima sintesi, con elementi che sembrerebbero provenire da esperienze di derivazione quasi più arcaica, quali il gusto per i volumi compatti e ben definiti, per il perimetro conchiuso e per la resa in senso lineare, quasi calligrafico, dei particolari naturalistici e decorativi di corredo.

Ulteriori ed auspicabili sviluppi della vicenda critica qui affrontata si potranno avere, come già detto, quando si sarà provveduto a dare una precisa identità alla produzione artistica generale delle zone da questa interessate.

Immagine 1 Buggiano (PT), Badia di Santa Maria, crocifisso ligneo, primo trentennio del sec.XIV, intero in fase di restauro.

Immagine 2 Buggiano (PT), particolare del volto.

Immagine 3 Buggiano (PT), particolare del volto.

Immagine4 Massa di Valdinievole (PT), chiesa di Santa Maria Assunta, crocifisso ligneo, primo trentennio del sec.XIV.

Immagine5 Montecatini Alto (PT), chiesa di San Pietro, crocifisso ligneo, primo trentennio del sec.XIV.

⁴⁹ tra il Valdarno e la Versilia, passando per la Valdinievole e Lucca, ricordiamo esserci poche decine di chilometri.

- Immagine6 Cozzile (PT), chiesa di San Jacopo, crocifisso ligneo, primo trentennio del sec.XIV. , particolare dei piedi.
- Immagine7 Pescia (PT), depositi del Capitolo del Duomo, particolare di uno smalto a pasta opaca incastonato entro il nodo di un calice proveniente dalla chiesa pesciatina di Santa Margherita.
- Immagine8 Buggiano (PT), chiesa di Santa Maria in Selva, crocifisso ligneo sec. XIII-XIV.ⁱ