

Il “Cristo Borgognone” del Museo dell’Opera del Duomo di Pisa.

Restauri e aggiornamenti storico-critici.

1.1. Il “Crocifisso” del Duomo di Pisa. Storia e documenti.



Figura 1 – Scuola borgognona, “Cristo depresso”, XII secolo, legno intagliato e dipinto, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo.

Il “Cristo Borgognone” è un esempio di come gli interventi di restauro possano contribuire a fornire elementi conoscitivi di rilievo non solo sui materiali utilizzati, la tecnica esecutiva e la datazione, ma anche sulla questione attributiva.

La scultura (fig. 1), attualmente collocata nel Museo dell’Opera del Duomo, era conservata *ab antiquo* nella Cattedrale fino al 1595¹, quando un disastroso incendio ne provocò lo spostamento nella Chiesa di Sant’Anna.

Restaurata nel 1946, fu presa in esame l’anno successivo da Toesca,² che, riprendendo il racconto di storici locali come Tronci³ e Roncioni⁴, accennò alla tradizione della scoperta del Crocifisso in

¹ La notizia dell’esposizione della scultura nel Duomo di Pisa fino al 1595 proviene da G. Martini, *Theatrum Basilicae pisanae, in quo precipuae illius partes enarrationibus, iconibusque ostenduntur*, (Rubeis), Roma, 1705-1723 Appendix 1723, tav. XIX.

² P. Toesca, “Un crocifisso borgognone”, in *Belle Arti*, 1, (1947), pp. 135-139.

³ P. Tronci, *Descrizione delle chiese, monasteri et oratori della città di Pisa*, XVII secolo, Pisa, Archivio Capitolare, ms. C. 213.

⁴ R. Roncioni, *Storie pisane di Raffaello Roncioni e cronache varie illustrate e susseguite da una raccolta di diplomi per cura di Francesco Bonaini* [1844-1845], Bologna 1972, pp. 148-149.

Terrasanta, nel 1099, da parte dei crociati pisani al seguito del vescovo di Pisa e comandante dell'armata Daiberto, tra i resti della Chiesa dell'Annunciazione di Nazareth, distrutta dal furore iconoclasta. Roncioni in particolare descrive la grande meraviglia e devozione che suscitò la scoperta del Crocifisso intatto, sepolto sotto le rovine della chiesa, e il successivo trasporto a Pisa, dove fu collocato sopra l'altare maggiore del Duomo. Tuttavia, la maggior parte degli studiosi⁵ propende per un episodio storico più vicino nel tempo, attorno al 1187, all'epoca del massacro dei cristiani, nella Battaglia di Hattin, per mano delle truppe del Saladino, anche in considerazione del fatto che in quel periodo erano presenti in Palestina artisti molto raffinati di provenienza francese, come gli autori degli architravi del Santo Sepolcro di Gerusalemme e dei capitelli ritrovati nella Chiesa dell'Annunciazione di Nazareth, e dell'esistenza di un documento del 21 ottobre 1191, già noto a Toesca, che viene vergato "*Pisis, in ecclesia Sancte Marie, in choro crucifixi*", nel luogo in cui era esposto il Crocifisso.

Toesca ritiene che la scultura, realizzata in stile "calligrafico", sia stilisticamente estranea alla cultura figurativa toscana e inquadrabile nell'ambito del romanico francese;



in particolare, rilevando che le proporzioni del Crocifisso non sono commisurate alla realtà, soprattutto per quanto riguarda gli arti, e che il corpo appare "oltremodo allungato in modo fantastico", accosta la scultura al "Cristo Courajod"⁶ (fig. 2), realizzato nella prima metà del XII secolo e caratterizzato da un'analogia rappresentazione innaturale del corpo umano, da un drappeggio a pieghe doppie tipico della scultura borgognona e dalla corona reale. Considerato un Crocifisso, fu riconosciuto come un Cristo depresso quanto fu tentato un ripristino del braccio sinistro, ormai scomparso, destino che lo accomuna alla scultura pisana.

Infatti, un restauro del Crocifisso pisano, eseguito da Fausto Giannitrapani nel 1985-86 in vista della sua esposizione nel Museo dell'Opera del Duomo, consentì di verificare, esaminando gli attacchi

Figura 2 - Scuola Borgognona, "Cristo Courajod", XII secolo, legno intagliato e dipinto, Parigi, Louvre.

delle braccia al tronco, che l'opera non costituiva in origine un pezzo isolato, ma apparteneva ad un

⁵ Cfr. M. Burrese, A. Caleca, "Sacre Passioni: il Cristo depresso del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato", in M. Burrese (a cura di), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa tra il XII e il XIV secolo* (Catalogo della mostra al Museo Nazionale di San Matteo, Pisa 2000-2001), Federico Motta Editore, Milano 2000, pp. 24-43.

⁶ Esposto nel 1878 alla mostra di scultura del Trocadéro, fu studiato da Louis Courajod, che ne divenne proprietario, nel 1884, prima di farne dono al Louvre l'anno seguente; acquistato sul mercato antiquario come originario del Massiccio Centrale, Alvernia, fu subito assegnato per motivi stilistici alla Borgogna, e comparato alla *Madonna in trono* oggi ai Cloisters di New York., proveniente da Autun. Per approfondimenti si veda L. Courajod, "Une sculpture en bois peinte et dorée de la première moitié du XIIe siècle", in *Gazette archéologique*, 9 (1884), pp. 4-13, e J.R. Gaborit, "Le rappresentazioni scolpite della Deposizione in Francia dal X al XIV secolo", in G. Saporiti, B. Toscano (a cura di), *La deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, Electa ed Editori Umbri associati, Perugia 2004, pp. 449-466.

gruppo raffigurante una *Deposizione*; sul perizoma di Gesù, infatti, è stata riconosciuta l'impronta della mano sinistra di un perduto Giuseppe d'Arimatea⁷.

In considerazione dei gruppi già noti, si è supposto che la scultura si componesse di cinque figure: il Cristo, la Vergine, San Giovanni, Giuseppe di Arimatea e Nicodemo. Contestualmente, è stato individuato un foro sulla spalla, che ha consentito di ricollocare il braccio destro nella posizione originaria e di inquadrare nello specifico la scena rappresentata: si tratta del momento in cui il corpo di Cristo viene staccato dalla Croce e rimane sospeso a tre chiodi, mentre Giuseppe d'Arimatea ne sostiene il peso. Di conseguenza, le braccia vennero ricollocate nella forma originaria attraverso un dispositivo metallico posto all'interno.

1.2. I capitelli di Nazareth. Confronti stilistici tra l'Occidente e la Terrasanta.

Concepiti per coronare le colonne o un portale della Chiesa dell'Annunciazione di Nazareth dopo il terremoto del 1170, i cinque capitelli (figg. 3-5), lasciati incompiuti, non furono probabilmente mai messi in opera, ma furono seppelliti per sfuggire alla furia del Saladino e sono per questo motivo in ottimo stato di conservazione; furono riscoperti nel 1908 da Padre Prosper Viaud in una grotta all'interno dell'edificio di culto e sono conservati attualmente a Nazareth, nel Museo della Terrasanta. Sono considerati dei capolavori assoluti dell'arte romanica, non solo per l'alta qualità ma anche come testimonianza dell'incontro tra la tradizione occidentale e quella orientale; mentre l'uso del trapano in profondità rimanda a connotazioni formali bizantine, le figure umane elegantemente allungate e l'uso dei baldacchini turrati come proiezione della Gerusalemme Celeste riecheggiano modelli francesi.

I quattro capitelli poligonali rappresentano scene tratte dalla vita degli Apostoli Tommaso, Pietro, Giacomo Maggiore e Matteo, con particolare riferimento alla loro missione in Oriente (Terrasanta ed Etiopia): l'incredulità di San Tommaso, l'apparizione di Cristo sul lago di Tiberiade e la resurrezione di Tabita da parte di Pietro a Giaffa, la conversione dello scriba Giosia e il martirio di San Giacomo, la consacrazione di Ifigenia da parte di San Matteo nella città di Maddaver in Abissinia. Il quinto capitello, diverso dagli altri sia per l'iconografia sia per la forma rettangolare, raffigura una scena identificata come variante dell'Anastasi: mentre nella versione tradizionale Cristo afferra Adamo e lo trascina fuori

⁷ Cfr. M. Burrelli, "I restauri delle sculture lignee medioevali pisane. Nuovi contributi per la conoscenza della loro funzione culturale", in F. Flores d'Arcais (a cura di), *Il Teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione ed Annunciazione tra XII e XIII secolo* (Atti del Convegno "Attorno ai gruppi lignei della deposizione", Museo Diocesano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2003), Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 155-160.

dal Limbo, nel capitello di Nazareth (fig. 5) l'Ecclesia, o la Fede, o anche la Vergine, compie lo stesso gesto con un Apostolo e lo difende dai demoni⁸.



Figura 3 – Capitello di San Pietro, “San Pietro resuscita Tabita”, 1170, scultura in pietra calcarea, Nazareth, Terra Sancta Museum.

Il loro artefice è probabilmente borgognone e autore anche di un capitello nella Chiesa di Saint Martin a Plampied, nel Berry (fig.6), a cui è stato accostato sia per la resa di alcune figure come quelle dei demoni (fig. 7) sia per l'utilizzo di baldacchini turrati a coronamento della scena, e nella Cattedrale di Vienne in Provenza⁹. Si segnala, tra le varie ipotesi, quella di Pace¹⁰, che propone di individuare nel “Maestro di Nazareth” uno scultore crociato residente nel Regno Latino di Gerusalemme, che aveva appreso dalla Francia modelli iconografici e tecniche esecutive e li aveva combinati con la tradizione locale, orientata verso i modelli del passato bizantino e islamico.

⁸ Per un approfondimento storico in relazione al programma decorativo della Chiesa dell'Annunciazione, si veda J. Folda, *The Nazareth Capitals and the Crusader Shrine of the Annunciation*, Pennsylvania University Press, Philadelphia, 1986.

⁹ Cfr. N. Stratford, “Le chapiteau de la Tentation du Christ à Plampied revisité”, in *Bulletin Monumental*, 173-174 (2015), pp. 307-331; B. Drake Bohem, M. Holcomb, *Jerusalem 1000-1400: Every People under Heaven* (Catalogo della Mostra al Metropolitan Museum, New York 2016-2017), Metropolitan Museum of Art, New York 2016, pp. 187-193.

¹⁰ Cfr. V. Pace, “I capitelli di Nazareth e la scultura ‘franca’ del XII secolo a Gerusalemme”, in *“Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini”*, Firenze 1984, pp. 87-96.



Figura 4 - Capitello di San Tommaso, "Incredulità di San Tommaso", scultura in pietra calcarea, 1170, Nazareth, Terra Sancta Museum.



Figura 5 – Capitello raffigurante "La Fede (Ecclesia?) ed un Apostolo", 1170, scultura in pietra calcarea, Nazareth, Terra Sancta Museum.



Figura 6 – Artista borgognone, Capitello raffigurante "Tentazione di Cristo", XII secolo, scultura in pietra, Plaimpied, Église de Saint Martin.



Figura 7 - A sinistra, capitello di San Giacomo, "San Giacomo libera una donna dai demoni", XII secolo, scultura in pietra calcarea, Nazareth, Terra Sancta Museum, particolare. A destra, Capitello raffigurante "Tentazione di Cristo", XII secolo, scultura in pietra, Plaimpied, Église de Saint Martin, particolare.

La circolazione di idee tra la Terrasanta e l'Europa è testimoniata anche da altre opere ad imitazione dei luoghi santi, come il rilievo della *Deposizione* (fig. 8) di Externsteine (Westfalia), scolpito attorno al 1115 su committenza del vescovo di Paderborn Enrico di Werl all'interno di un complesso culturale dedicato a San Giovanni, nel quale, in una cripta, era riprodotta la camera sepolcrale di Cristo, in sostituzione di un pellegrinaggio a Gerusalemme, promesso e non compiuto per l'età avanzata del presule.



Figura 8 – “Deposizione”, 1115 -1125 ca., scultura in pietra, Externsteine, Westfalia

1.3. Deposizioni lignee nell’Italia Centrale.

Il Cristo deposto pisano, con le sue dimensioni monumentali, l’aspetto maestoso e la collocazione in un luogo di primo piano come il Duomo, costituì il prototipo, non tanto sul piano stilistico ma a livello compositivo, per altre raffigurazioni simili nell’area dell’Italia Centrale.

Dopo gli studi pionieristici di Francovich¹¹, sono stati individuati trentatré gruppi superstiti di *Deposizioni* lignee, di cui ventiquattro *in situ* e i rimanenti erratici, in musei o collezioni e di provenienza non nota¹². A realizzare queste sculture, secondo Burrese e Caleca¹³, fu probabilmente una maestranza pisana specializzata ed itinerante nell’ambito dell’Italia Centrale, in particolare tra Toscana, Umbria e Lazio, che realizzò, tra l’altro, il Crocifisso di Prato con i “dolenti” del Musée di Cluny, il gruppo già nel Musée Van Stolk di Harlem (ora in gran parte al Louvre), il gruppo di Roncione (Perugia), di cui rimangono il Cristo alla Galleria Nazionale di Perugia e la Madonna, tuttora *in situ*, i Crocifissi di Penne (ora alla Galleria Nazionale dell’Aquila), del Museo di Cascia, del San Pietro di Gubbio, del Castello Sforzesco di Milano, della Cattedrale di Tolentino, delle Clarisse di Jesi e i gruppi di Pescia (nell’oratorio di Sant’Antonio Abate) e Roccatamburo, oggi al Museo di Norcia.

La realizzazione dei gruppi scultorei, probabilmente legata alla celebrazione dei riti pasquali, in particolare alle cerimonie e alle Sacre Rappresentazioni del Venerdì Santo, si intensificò tra la fine del XII e l’inizio del XIII secolo, per poi esaurirsi nel giro di qualche decennio; al termine della fortuna di questa produzione, le figure di Cristo deposto furono riadattate, mutandone la posizione delle braccia, e trasformate in Crocifissi. Le altre statue della composizione, considerate non altrettanto importanti, furono conservate molto più raramente. Per il loro significato devozionale e per il loro stile fortemente stilizzato, queste opere sono state definite da Hans Belting “Deposizioni rituali”¹⁴.

¹¹ Cfr. G. Francovich, “Crocifissi lignei del secolo XII in Italia”, in *Bollettino d’arte* (29), 1935/1936, pp. 492-505.

¹² Cfr. G. Saponi, B. Toscano, *op.cit.*, p. 19.

¹³ M. Burrese, A. Caleca, *op. cit.*

¹⁴ Cfr. Hans Belting, *Das Bild und Sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, trad. It. *L’arte e il suo pubblico. Funzione e forma delle antiche immagini della Passione*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986, p. 170.

Di particolare rilievo è il gruppo della *Deposizione* della Cattedrale di Volterra (fig. 9); la scultura, risalente al 1228, si presenta in ottimo stato di conservazione ed è composta da tutti e cinque gli attori principali della scena, caratterizzati da un accentuato patetismo e dall'influenza dello stile di Giunta Pisano.



Figura 9 - Ambito pisano, "Deposizione", 1228, legno intagliato e dipinto, Volterra, Cattedrale.

I gruppi di Deposizioni lignee che conservano la propria integrità si compongono tutti degli stessi personaggi e rispettano un certo schema iconografico, ottenuto sovrapponendo elementi di diversa origine e tradizione. Per quanto riguarda l'iconografia, la prima rappresentazione della Deposizione compare in un manoscritto siriano risalente al IX secolo, "Le Omelie di Gregorio Nazianzeno" (fig. 10), che descrive la scena in modo fedele ai Vangeli, inserendo solo la figura di Gesù, che indossa un *colobium*, di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo.

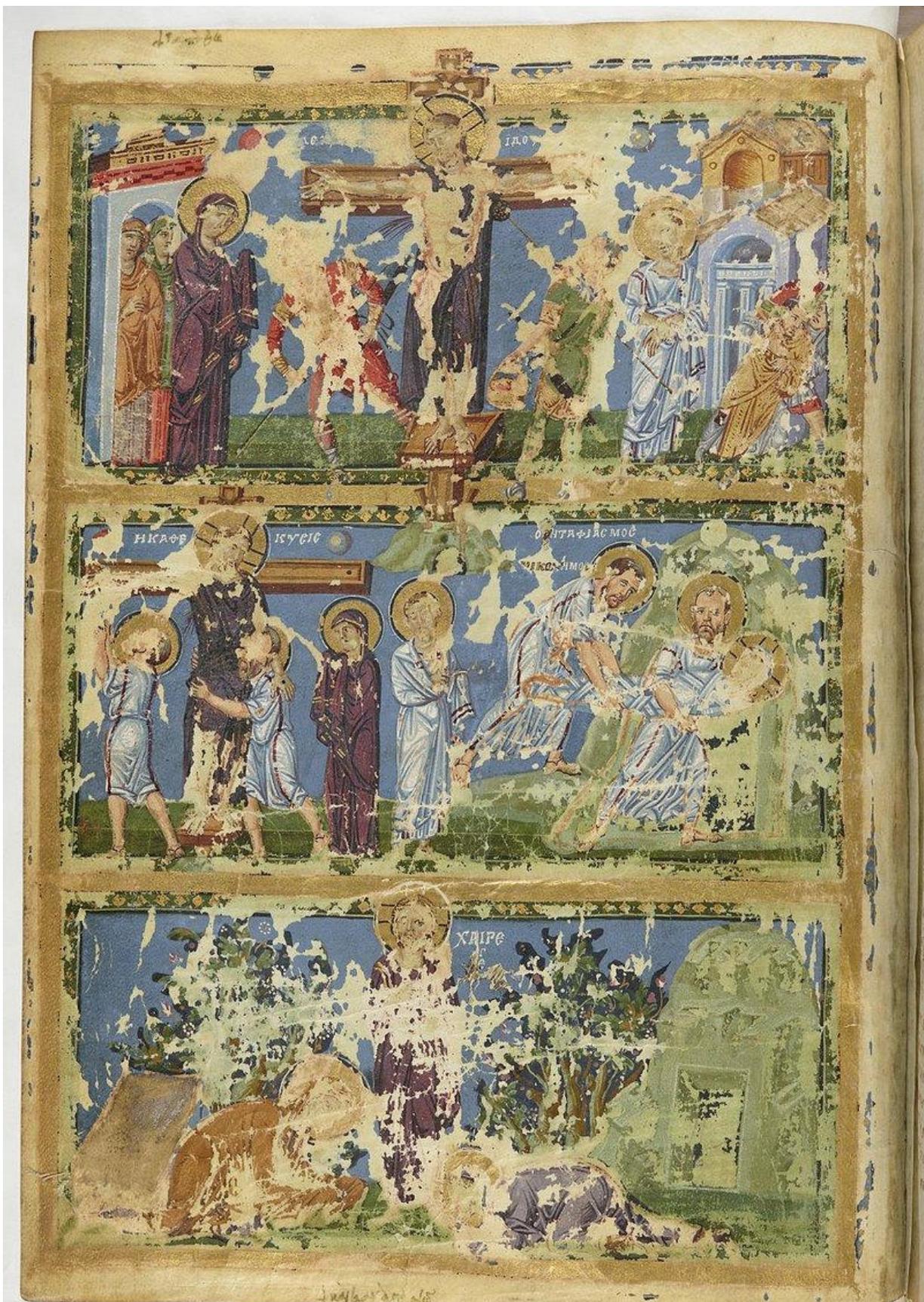


Figura 10- Scuola siriana, "Crocifissione e Deposizione di Cristo", 880-883, miniatura, Ms. Gr. 510, fol. 30 v, Parigi, Bibliothèque Nationale,

La versione carolingia del tema¹⁵, presente nel “Vangelo Bretone” conservato ad Angers (fig. 11) e databile tra la fine del X secolo e l’inizio dell’XI, rispetta lo schema tripartito, ma con alcune importanti differenze. Gesù indossa un perizoma che scende fino alle ginocchia, Giuseppe di Arimatea non ha ancora la scala, che sarà presente successivamente, ma poggia il piede sinistro su una piccola altura; infine, dall’altro lato della Croce, decorata con girali fitomorfi, Nicodemo si china a staccare i chiodi dai piedi di Cristo.



Figura 11– Scuola carolingia, “Deposizione”, fine X secolo – inizio XI secolo, miniatura, Vangelo bretone, Ms. 24, fol. 8, Angers, Bibliothèque municipale.

Nella deposizione di Volterra vengono introdotti anche i personaggi di Maria e Giovanni che raccolgono la mano di Gesù, un elemento che aggiunge drammaticità alla scena e deriva da una variante orientale, tratta dal Tetraevangelo di Melitene (fig. 12), manoscritto armeno della metà dell’XI secolo;

¹⁵ Cfr. J.R. Gaborit, *op. cit.* pp. 450-451. Il colophon del manoscritto di Angers indica che è stato copiato da un codice acquistato a Roma.

questo dettaglio compare anche in pittura in opere coeve, come la Croce n.20 del Museo Nazionale di San Matteo, realizzata da un artista bizantino.

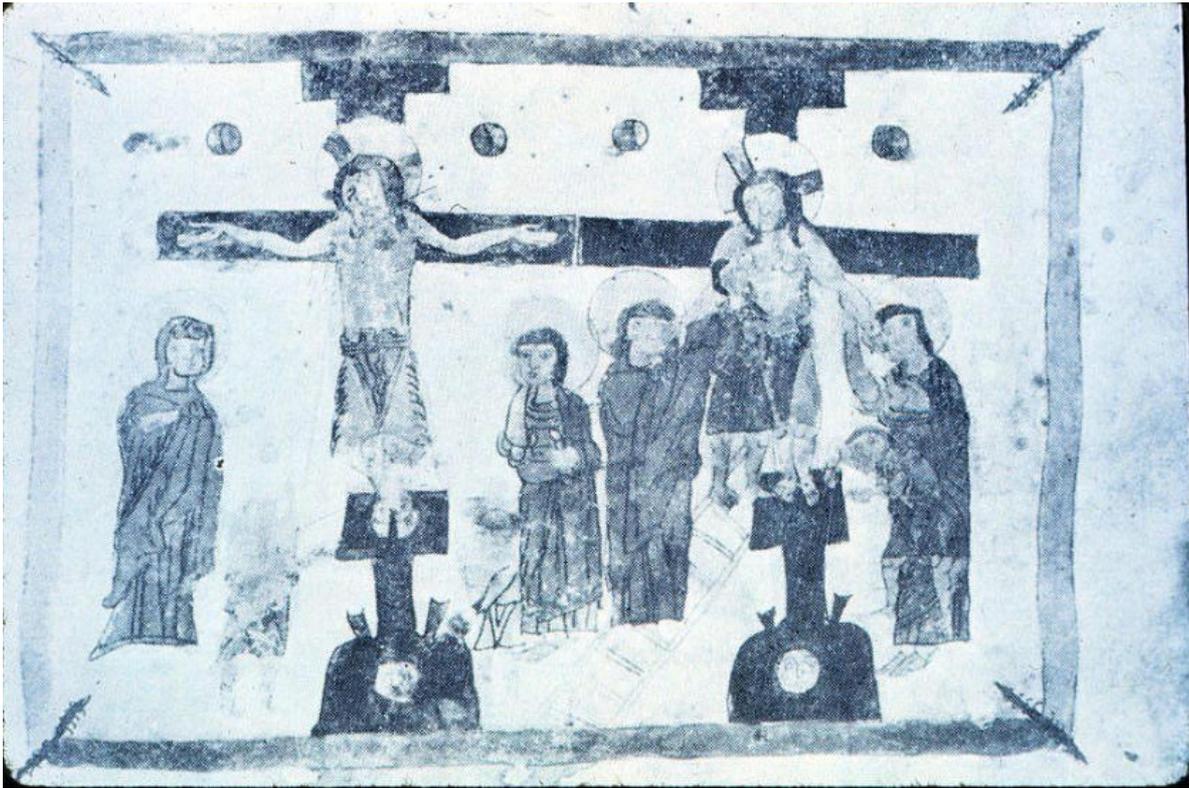


Figura 12 - Scuola armena, "Crocifissione e Deposizione", 1041, miniatura, Tetraevangelo di Melitene, Ms. 3624, fol. 9v, Gerusalemme, Armenian Patriarchate

Al gruppo volterrano è possibile accostare un'altra scultura lignea, sia pure in stato di conservazione, non eccellente come quello di Volterra (specie per ciò che concerne la policromia), collocata a Vicopisano (fig. 13). Un altro gruppo in area toscana, questa volta in stato di conservazione frammentario, si trova a San Miniato ed è opera leggermente più tarda, della I metà del XIII secolo (fig. 14).

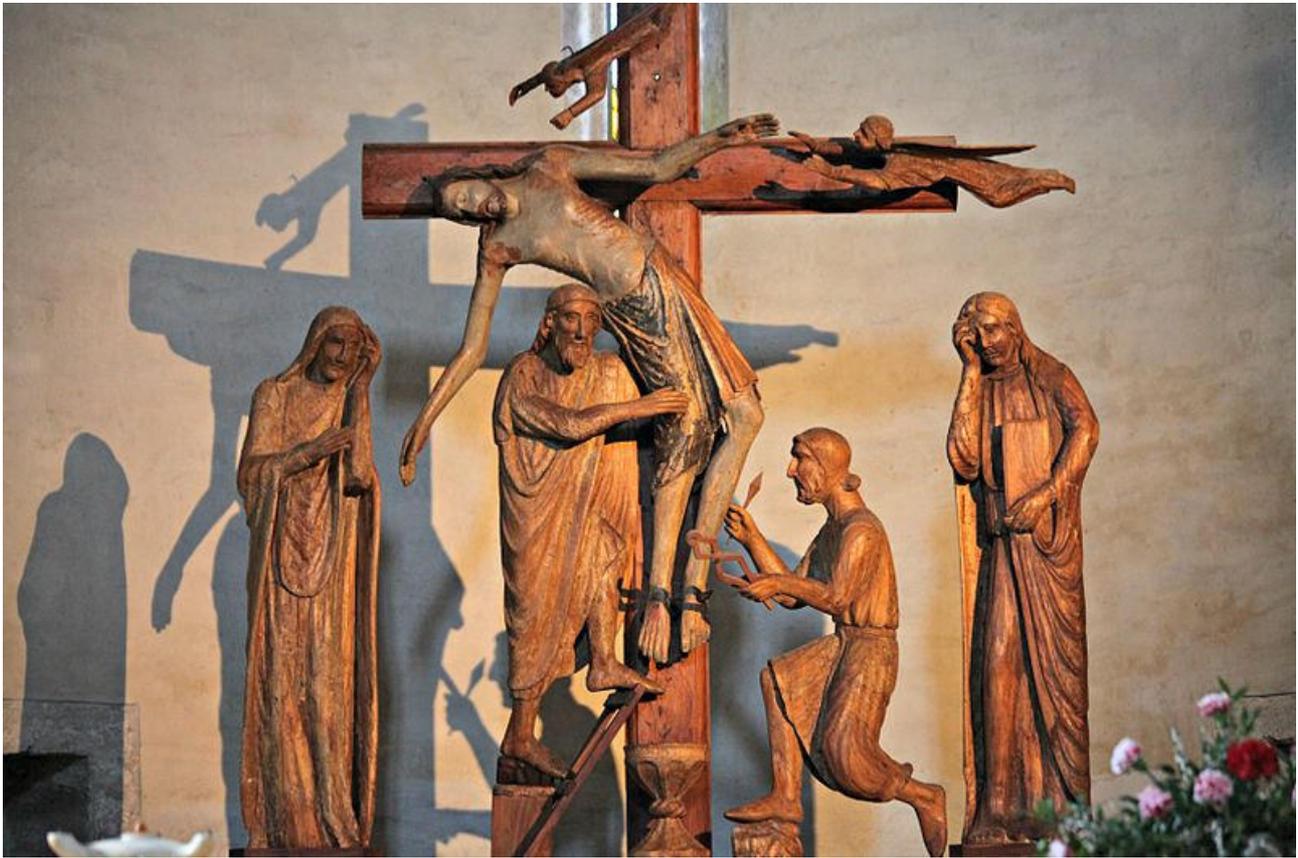


Figura 13- Ambito pisano, "Deposizione", XII secolo, legno intagliato e dipinto, Vicopisano, Pieve di Santa Maria.

Al di fuori della Toscana, in Sardegna, territorio che fu temporaneamente sotto il dominio della Repubblica Marinara, si trova la Deposizione di Bulzi, di probabile ambito pisano e proveniente dalla Chiesa benedettina di San Pietro delle Immagini. Molto simile alla *Deposizione* sarda è il coevo gruppo scultoreo della *Deposizione* di Tivoli.

Una variante più tarda di questi gruppi è il Cristo snodabile¹⁶, molto più versatile e frequentemente commissionato in area pisana (ad esempio a Sant'Andrea a Palaia, a San Domenico e Santi Michele e Stefano a San Miniato, a Santa Croce in Fossabanda, a Castelfranco di Sotto), allo scopo di rendere la figura sacra più vicina alla devozione popolare.

¹⁶ Cfr.K. Kopania, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture on the Latin Middle Ages*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, pp. 277-282.



Figura 14 - Ambito pisano, "Deposizione", I metà XIII secolo, legno intagliato e dipinto, San Miniato al Tedesco, Confraternita della Misericordia.

Non è un caso che i gruppi di Deposizione che si sono conservati integri provengano da località minori, come Volterra, Vicopisano, Pescia, Tivoli e Bulzi, nelle quali era sentita maggiormente la devozione culturale verso queste sculture, fattore che influì sulla loro conservazione.

Il motivo del rapido declino delle Deposizioni "rituali" è forse da rintracciare nel fatto che questo modo di raffigurare la morte di Cristo con toni pacati fu ritenuta non più adeguata alle drammatiche rappresentazioni della Passione portate dagli Ordini Mendicanti e dalle confraternite di Disciplini a partire dal 1260¹⁷. Un mutamento che viene colto parallelamente in pittura, ad esempio, dal Maestro di San Francesco nella *Deposizione* della Basilica Inferiore di Assisi (fig. 15), che mette al centro della rappresentazione il profondo e partecipe dolore dei personaggi coinvolti nella scena.

¹⁷ Cfr. C. Bernardi, *Deposizioni e Annunciazioni*, in F. Flores D'Arcais (a cura di), *op. cit.*, pp. 69-85.



Figura 15 - Maestro di San Francesco, "Deposizione di Cristo", 1260, affresco, Assisi, Basilica Inferiore

1.4. Il restauro del Cristo deposto di Pisa da parte dell'ICR.



Figura 16 - Restauratrice al lavoro sul Cristo deposto del Museo dell'Opera del Duomo di Pisa (2015).

Il “Cristo deposto” è un’opera di altissima qualità, eseguita con una raffinata tecnica di intaglio e dipinta con larghe parti in foglie d’oro e lacche policrome, dalle dimensioni monumentali, che raggiunge quasi i quattro metri di altezza.

Un primo restauro fu eseguito nel 1946 e liberò la scultura dalle pesanti stesure di colore sovrapposte all’originale.

Il secondo restauro del 1985-86 fu essenziale per riconoscere l’opera come elemento proveniente da un gruppo raffigurante la “Deposizione”.

Essendo trascorsi molti anni dal precedente restauro, si è reso necessario un nuovo intervento, eseguito nel mese di luglio 2015 dall’ICR (fig. 15), come cantiere didattico nell’ambito della collaborazione instaurata dall’Istituto con l’Opera della Primaziale Pisana, e ha comportato il coinvolgimento degli allievi del 64° corso del percorso PFP2 della Scuola di Alta Formazione, sotto la supervisione della restauratrice Francesca Capanna (Responsabile del Procedimento), della storica dell’arte Daila Radeaglia (Direttore dei Lavori) e dei docenti Marisol Valenzuela, Gloria Tranquilli e Maria Bianca Paris.

Il restauro dell’ICR si prefiggeva di raggiungere un duplice scopo:

1) consentire un’esperienza formativa sul campo agli allievi, riferita ad un’opera di alta qualità e già restaurata nel corso del tempo;

2) mettere a punto la metodologia d'intervento per la prosecuzione e conclusione del restauro, da affidare ad esterni una volta concluso il cantiere didattico¹⁸.

I risultati del cantiere di restauro sono stati illustrati in occasione del Convegno internazionale sulle Cattedrali Europee, organizzato dall'Opera Primaziale Pisana nel mese di ottobre 2015 e focalizzato sulla scultura¹⁹.

L'opera è stata trasportata dal Museo dell'Opera del Duomo in un ambiente predisposto come laboratorio, in cui è stato ricreato, a cura del fisico Elisabetta Giani, un clima il più possibile simile a quello del Museo, per evitare che il materiale ligneo, di per sé molto sensibile a sbalzi di temperatura e umidità, fosse soggetto a mutamenti microclimatici. In particolare, è stato installato un sistema di trattamento dell'aria nell'ambiente in cui era collocato il Crocifisso, impostato per mantenere una temperatura compresa tra 17 e 25 gradi (a seconda della stagione) e con una percentuale di umidità relativa tra il 50 % e il 60%. Per il controllo del microclima sono stati installati due datalogger.

Il Cristo non presentava problemi conservativi particolarmente gravi, fatta eccezione per l'ancoraggio delle braccia al tronco che era necessario verificare e che era indebolito dalla modifica da Deposito a Crocifisso. Sono state individuate delle zone sia sul Cristo che sulla Croce, dove sono state eseguite tutte le operazioni di restauro, compresa la reintegrazione cromatica. Sulla totalità delle superfici è stato eseguito il consolidamento del supporto ligneo, degli strati preparatori e della pellicola pittorica. Su una vasta zona è stata portata a compimento la pulitura.

Sono stati presi contatti con l'Università di Bologna e il CNR di Pisa per valutare la possibilità di eseguire una TAC e una restituzione in 3D della storia conservativa del manufatto.

Gli studi si sono focalizzati sulla comprensione delle tecniche esecutive originali e sul riconoscimento degli interventi di rifacimento che si sono susseguiti nel corso del tempo. Sono state condotte le seguenti indagini non invasive: riflettografia nel vicino infrarosso (NIRR), falso colore nell'infrarosso, fluorescenza ai raggi X dispersiva in energia (EDXRF), osservazioni in situ mediante microscopio portatile digitale (Dino-lite), analisi di laboratorio chimiche e biologiche su microcampioni, spettrofotometria nell'infrarosso (micro-FTIR), analisi stratigrafiche su sezioni "Lucide" mediante microscopia ottica, analisi mediante microscopia elettronica a scansione con microsonda EDS sulle sezioni stratigrafiche (SEM-EDS), analisi xilotomiche per la caratterizzazione del supporto ligneo, analisi microscopiche su microprelievi di tessuto prelevati dall'impannatura. Ad ulteriore dimostrazione del valore dell'opera nell'ambito delle pratiche culturali, si è scoperta, nel retro, un'apertura polilobata con battuta per sportellino, che originariamente doveva conservare una reliquia²⁰, oggi perduta.

I particolari esecutivi riscoperti dal restauro mostrano una grande abilità tecnica. L'intaglio del Cristo è molto accurato. Sono visibili, grazie alle lacune di preparazione, alcuni segni, eseguiti sulla superficie lignea che documentano il procedimento nel realizzare alcuni particolari dell'intaglio. Ad esempio, sulle braccia ormai sprovviste del colore e della preparazione originale, il motivo delle vene sottopelle, molto stilizzato, è stato eseguito dopo aver inciso lo schema geometrico che ricorda le nervature del fogliame.

La medesima linea incisa compare sul volto, nella delimitazione dell'attacco della barba, definita poi minuziosamente ciocca per ciocca con dei riccioli a spirale, e in corrispondenza delle costole (fig.17).

¹⁸ L'ultimo restauro è stato condotto da Paola Minoja nel 2019, al fine della ricollocazione definitiva nel Museo dell'Opera del Duomo. Cfr. Appendice, con particolare riferimento all'utilizzo del carbonato di calcio come inerte della preparazione, a conferma dell'attribuzione di tipo stilistico ad ambito francese.

¹⁹ D. Radeglia, M. Valenzuela, "Il Cristo Borgognone del Museo dell'Opera del Duomo di Pisa. Il cantiere pilota di restauro e primi dati", in *Cattedrali europee. Il patrimonio scultoreo*, (Atti della V Edizione del Convegno Internazionale delle Cattedrali Europee, Auditorium G. Toniolo, Pisa 2015), Opera della Primaziale Pisana, Pisa 2017, pp. 109 – 116.

²⁰ Roncioni ricorda l'usanza di collocare nella statua il Sacramento del Corpo di Cristo, a partire dal 1362. Cfr. R. Roncioni, *op. cit.*



Figura 17- Scuola borgognona, "Cristo depresso", XII secolo, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, particolare della testa.

In aggiunta ai segni dell'appartenenza al gruppo della *Deposizione* già riscontrati nel 1985-86, sono state trovate altre tracce in seguito a questo restauro: i fori presenti sul perizoma e sulla Croce, testimonianza di un diverso ancoraggio, più basso rispetto all'attuale, i segni all'altezza del polso destro del Cristo, punto in cui una figura, probabilmente San Giovanni Evangelista, reggeva il braccio; due incisioni sul retro del perizoma che segnano la parte che coincide con il braccio di San Giuseppe d'Arimatea, la cui mano è impressa sul lato destro.

L'iconografia quindi doveva essere molto vicina alla più tarda deposizione di Volterra (databile al 1228), andando a configurare un rapporto tra prototipo e derivazione, ipotesi tanto affascinante quanto non dimostrabile, poiché non esistono, allo stato attuale degli studi, testimonianze sul fatto che il Cristo depresso sia stato esposto a Pisa come gruppo.

La Croce è decorata come quella di Volterra, anche se in maniera meno raffinata: su una base a foglia d'argento con una fascia esterna a girali fitomorfi abitati da uccelli, pesci, capre e draghi, ad imitare una superficie bronzea ageminata in argento.

Nell'impannatura, è stata rilevata, in diversi punti, la presenza di tela di canapa, lungo la fessurazione del supporto ligneo che dal bacino raggiunge l'arto inferiore sinistro, e l'utilizzo di tela di lino in due punti della linea di giuntura sinistra, passante sotto i risvolti del perizoma rosso, e nell'alloggiamento del braccio destro.

La preparazione della pellicola pittorica nel Cristo è a base di carbonato di calcio; i pigmenti prevalenti presenti nella policromia, secondo quanto emerge dall'EXDRF, sono cinabro, minio, azzurrite, bianco di piombo, mentre le dorature sono realizzate in oro puro.

Dalle analisi xilotomiche compite dalla biologa Giulia Galotta, il supporto ligneo risulta costituito da specie legnose diverse a livello delle varie parti costitutive: salice per la testa, il tronco e le braccia, tiglio nei tasselli di rifacimento delle braccia e in alcuni elementi del perizoma, nella parte superiore della tamponatura posteriore, nei bracci della croce e nel suppedaneo, abete bianco in alcuni elementi del perizoma e abete rosso nella pannellatura sul retro corrispondente al perizoma, coevo alla scultura per la presenza di tracce di preparazione originale.

Di conseguenza, poiché l'abete rosso e il salice sono stati usati insieme, occorre individuare un territorio in cui queste specie siano entrambe presenti. Il salice si trova anche in Palestina, ma l'abete rosso, invece, si trova sulle Alpi e sugli Appennini, in alcuni siti molto localizzati come la foresta dell'Abetone e il Passo del Cerreto. Questo dato, che nel 1985-86 non si conosceva perché era stato compiuto un solo prelievo in corrispondenza dell'elemento aggiunto del perizoma, identificato come tiglio, avallerebbe l'ipotesi che l'opera sia stata realizzata in Italia o in Francia e poi trasportata via fiume o via mare a Pisa, ipotesi già avanzata da Toesca²¹.

Cristina Lollai

²¹ P. Toesca, *op.cit.*, p. 139.

APPENDICE

RESOCONTO DELL' INTERVENTO DI RESTAURO DEL CRISTO BORGOGNONE REALIZZATO DA PAOLA MINOJA NEL PERIODO FEBBRAIO-GIUGNO 2019



Figura 1 - Crocifisso Borgognone prima e dopo il restauro

L' intervento effettuato sulla scultura policroma denominata "Cristo Borgognone" si è svolto nel periodo Febbraio - Giugno 2019, a seguito di un cantiere didattico effettuato nell'anno 2015 da parte dell'ISCR, in cui sono state analizzate le problematiche conservative del manufatto e individuate alcune delle metodologie adottate per l'effettivo restauro.

Il restauro si è svolto per restituire all'opera integrità strutturale e formale nel rispetto delle sue vicende storiche e conservative; le operazioni sono state effettuate tenendo conto dei risultati delle indagini diagnostiche ISCR (Galotta, Talarico, Torre) e del suo delicato stato di conservazione.

Tali indagini hanno fornito importanti indicazioni sulle specie legnose utilizzate (Fig. 2) e sui materiali costitutivi della preparazione e della pellicola pittorica.

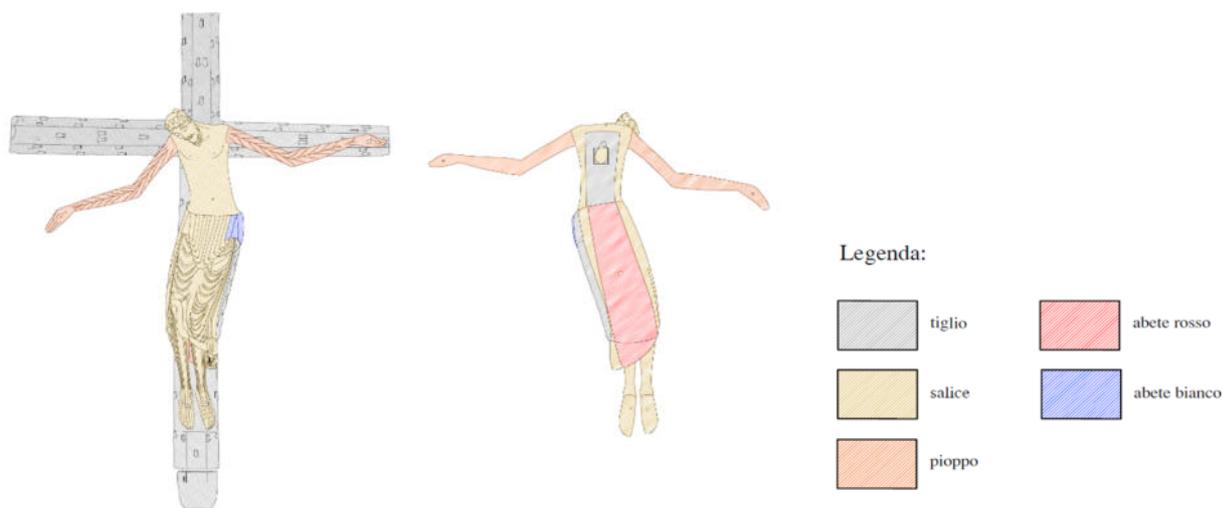


Figura 2 -Documentazione grafica delle specie legnee che caratterizzano il supporto del Cristo e della Croce

I sottili strati pittorici sul Cristo e sulla Croce, così come il raffinato intaglio ligneo che ricoprono, sono da considerarsi di notevole fattura tecnica. Lo strato preparatorio della policromia ha una granulometria fine e presenta una colorazione biancastra (Fig. 3). Le analisi chimiche hanno individuato il Carbonato di Calcio come inerte della preparazione, a differenza del più comune Solfato di Calcio utilizzato in Italia, a conferma di una tecnica affine alla tradizione francese.



Figura 3 - Particolare della preparazione sulla Croce.

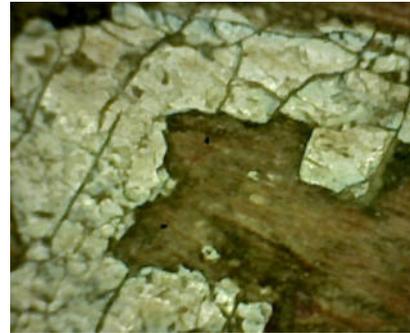


Fig. 4 - Osservazione al microscopio della pellicola pittorica sulle braccia del Cristo.

La policromia, come si può notare dalla crettatura reticolare, è stata realizzata a tempera (Fig. 4), ed è arricchita da doratura a guazzo sia sul Cristo sia sulla Croce (Fig. 5) e probabilmente a missione sul pannello rosso del perizoma (Fig. 6). Il bolo aranciato è stato utilizzato anche come riferimento per disegnare i motivi decorativi poi dorati con la tecnica della doratura a missione, mancano infatti incisioni o altre tipologie di disegno preparatorio. La doratura a guazzo presente sul perizoma era con molta probabilità ulteriormente impreziosita da lacche.

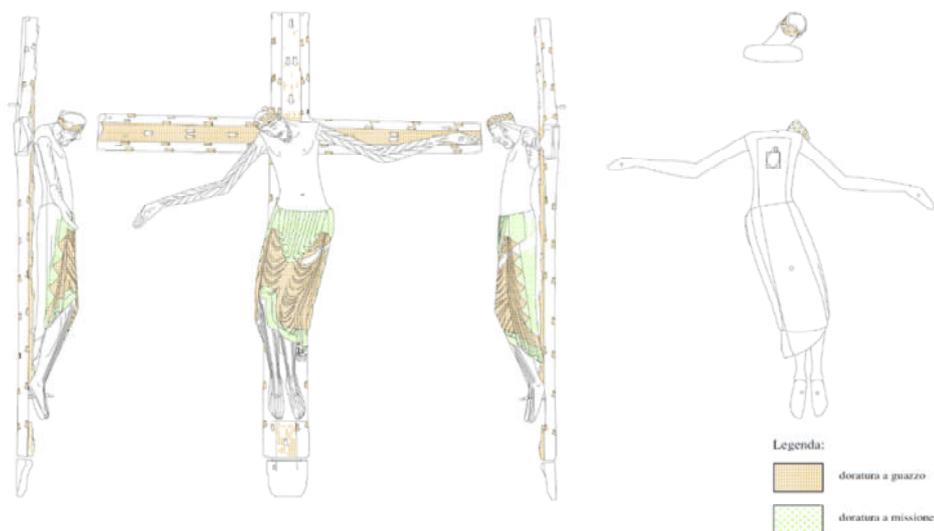


Figura 5 - Documentazione grafica della doratura sul Cristo e sulla Croce.

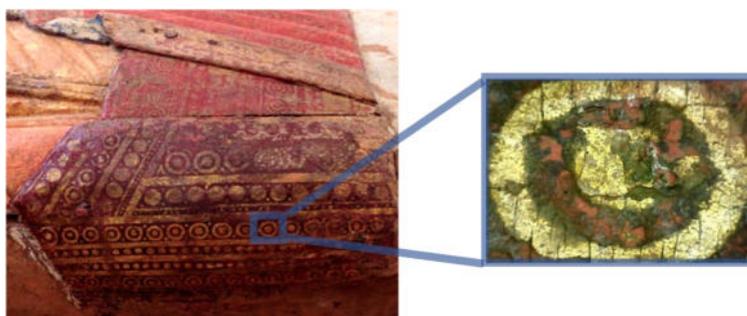


Figura 6 - Particolare della doratura a missione sul drappo rosso del perizoma del Cristo e dettaglio ingrandito con il microscopio digitale - Dinolite.

Gli interventi effettuati sul supporto hanno previsto il corretto riposizionamento del suppedaneo, il risanamento di fessurazioni e lacune e la chiusura degli innumerevoli fori di sfarfallamento dei tarli. Per restituire visibilità e integrità all'originaria cromia, è stato necessario procedere con un delicato intervento di rimozione degli strati di protettivi e dei ritocchi alterati. Le abrasioni della preparazione e della pellicola pittorica sono state attenuate con velature ad acquerello e le lacune che, per dimensione e localizzazione, erano reintegrabili, sono state stuccate e ritoccate con la tecnica del puntinato (Fig. 7). Infine è stato applicato un leggero strato di protettivo finale sull'intera superficie.



Figura 7 - Reintegrazione pittorica ad acquerello.

Paola Minoja



Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 3.0 Unported. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.