SOCIETÀ STORICA PISANA

XCI 2022

BOLLETTINO STORICO PISANO

Pacini Editore 150 1872 2022

INDICE

EDITORIALE PAG. 1

LA SOCIETÀ STORICA PISANA INCONTRA LA CITTÀ IN OCCASIONE DEL SUO NOVANTESIMO ANNIVERSARIO » 2

GABRIELLA GARZELLA, *Profilo istituzionale e attività della Società Storica Pisana* » 2

NICOLANGELO D'ACUNTO, *Cinzio Violante: per una medievistica pisana* » 7

MARIA LUISA CECCARELLI LEMUT, *L'attività editoriale* » 13

ENRICA SALVATORI, *La Società Storica Pisana e i suoi pubblici tra passato e prospettive future* » 16

FABRIZIO FRANCESCHINI, *Vincenzo Biagi e i primi testi in pisano («Bollettino Storico Pisano», 1936-1939)* » 23

SAGGI E RICERCHE

ALICE RAPPELLI, *Culti e dinamiche commerciali nella Tuscia settentrionale* » 41

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZALEZ, *La Borgogna, Baldovino e san Bernardo: a proposito del Cristo ligneo deposto del Museo dell'Opera del Duomo di Pisa* » 59

MARIA LUISA CECCARELLI LEMUT - GABRIELLA GARZELLA, *«Pisa è una delle metropoli dei Rûm; celebre è il suo nome». La città sull'Arno come luogo d'incontro di geografi e viaggiatori (secoli VIII-XII)* » 90

FRANCESCA BARSOTTI, *«La Città tutta una sola Chiesa». Simulacri, reliquie e sacre effigi al tempo della peste a Pisa nel 1630* » 109

PIETRO CONSOLONI, *La musica sacra nel XIX secolo attraverso la produzione di Andrea Bernardini di Buti* » 127

ROBERTO BOLDRINI, *Giuseppe Toniolo e il suo allievo Guido Cioppi nel 1912: un episodio del movimento cattolico per la pace* » 148

STEFANO SODI, *Pietro Benvenuti tra impegno ecclesiale e politico. Un laico cattolico di primo Novecento* » 167

NOTE E DOCUMENTI

AMLETO SPICCIANI, *Una 'enciclica laica' di Cinzio Violante per i cattolici filosofi e storici* » 182

Recensioni

Il Palazzo dell'Arcivescovado, a cura di Cristina Cagianelli (Gabriella Garzella) » 197

Vittoria Camelliti, *Artisti e committenti a Pisa XIII-XV secolo. Storie di stemmi, immagini, devozioni e potere* (Gabriele Donati) » 200

Esther Tello Hernández, Pro defensione regni: *Corona, Iglesia y fiscalidad durante el reinado de Pedro IV de Aragón (1349-1387)* (Laura Galoppini) » 202

Cesare Ciano, *Santo Stefano per mare e per terra. La guerra mediterranea e l'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano dal 1563 al 1716* (Lorenzo Benedetti) » 204

Giuseppe Alfonso Maggi, *Il viaggio del priore*, V, *Pisa-Massa Carrara-Genova-Marsiglia-Nizza-Avignone-Lione-Firenze-Bologna-Ferrara-Padova-Venezia-Lucca-Pistoia, 1784-1794*, a cura di Daniela Stiaffini (Stefano Sodi) » 205

Fabrizio Sainati - Alessandro Panajia, *Il Casino dei Nobili* (Stefano Sodi) » 208

Stefano Sodi, "*Nella scuola classica bisogna formare la mente*". *Il Liceo Galilei di Pisa (1853-2017)* (Luciana Bellatalla) » 209

Schede

Lucia Frattarelli Fischer, *San Tommaso in Ponte. Microstoria di una chiesa pisana 1160-2021* (Maria Luisa Ceccarelli Lemut) » 214

Stefano Renzoni, *Detti pisani per gente ammodino* (Gabriella Garzella) » 214

Leonardo Arrighi, *Curzio Massart. Lo scienziato e l'umanista* (Gabriella Garzella) » 215

Pubblicazioni recenti sulla storia di Pisa e dei suoi territori (Daniela Stiaffini) » 216

Riassunti e Summaries » 218

Notiziario » 225

Periodici che si ricevono in cambio » 229

Statuto della Società Storica Pisana » 231

Norme per i collaboratori » 233

Tavole a colori » 237

Biblioteca del Bollettino Storico Pisano » 245

LA BORGOGNA, BALDOVINO E SAN BERNARDO: A PROPOSITO DEL CRISTO LIGNEO DEPOSTO DEL MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO DI PISA*

Alla memoria di Clara Baracchini

Non ci sono parole per esprimere l'impatto che ancora oggi esercita sui visitatori del Museo dell'Opera del Duomo (sala 13, inv. n° 665577) il pezzo conosciuto come il Cristo ligneo deposto o il Cristo borgognone (tav. I). Si tratta di un'opera straordinaria e probabilmente uno degli oggetti più inquietanti del Medioevo. Per le dimensioni, per la qualità artistica e per l'incontestabile sacralità il Cristo di Pisa è la scultura in legno più straordinaria del XII secolo, degna di una monografia – che non possiede – o di apparire nei manuali e nei libri scolastici di storia dell'arte medievale[1].

* Questo contributo è il frutto delle ricerche da me portate a termine durante l'anno 2021 in occasione dell'invito dell'Opera Primaziale Pisana a impartire una conferenza intitolata «Un apporto dalla Borgogna: il Cristo ligneo deposto» (13 maggio 2021), entro il ciclo *Nuovi "Miracoli" nel Museo dell'Opera del Duomo di Pisa*. Vorrei ringraziare specialmente Gabriella Garzella, Donatella De Bonis, Maria Luisa Ceccarelli, Elisa Carrara e Jordi Camps per il prezioso aiuto reso durante la preparazione di questo testo, sia nella ricerca fotografica, sia nell'accesso al materiale bibliografico e archivistico. Sono anche in debito con i colleghi e amici pisani Marco Collareta, Lorenzo Carletti, e in particolare con Caterina Bay, che sempre hanno dato un entusiastico sostegno al mio interesse per il patrimonio artistico pisano. Le fotografie delle tavole II, III, IV, V, VI a fine volume e delle figure nn. 2, 3, 6, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 17, 18 riprodotte in questo saggio sono dell'autore.

[1] Per la bibliografia artistica sul crocifisso pisano, vedi P. Toesca, *Un crocifisso borgognone,* in «Belle Arti», 1 (1947), pp. 145-139; A. Caleca, *Il Cristo ligneo del Duomo,* in *Il Museo dell'Opera del Duomo,* Pisa 1986, pp. 76-78; M. Burresi - A. Caleca, *Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e la Deposizione di Volterra, Vicopisano e San Miniato,* in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa tra il XII e il XIV secolo,* Catalogo della mostra (Pisa, 8 novembre 2000-8 aprile 2001), a cura di M. Burresi, Milano 2000, pp. 24-43; L. Carletti - C. Giometti, *Scultura lignea pisana: percorsi nel territorio tra Medioevo e Rinascimento,* Milano 2001, p. 46; M. Burresi, *I restauri delle sculture lignee medievali pisane. Nuovi contributi per la conoscenza della loro funzione cultuale*, in *Il Teatro delle statue. Gruppi lignei della Deposizione ed Annunciazione tra XII e XIII secolo*, Atti del Convegno *Attorno ai gruppi lignei della deposizione* (Milano, 15-16 maggio 2003), a cura di F. Flores de Arcais, Milano 2005, pp. 155-160; N. Bertoni Cren. *La sculpture sur bois polychrome des XIe et XIIe siècles en Bourgogne. Art et histoire de l'art*, tesi di Dottorato, Université de Bourgogne, Dijon 2013, pp. 81-85 (⟨NNT : 2013DIJOL030⟩ (https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01124097: consultato il 5-IX-2022); N. Bertoni Cren, *Le cercle d'Autun. Les sources de la statuaire dans la Bourgogne romane,* in «BUCEMA. Bulletin du centre d'études médiévales/Auxerre», 17/1 (2013) (https://doi.org/10.4000/cem.13105:

Il mio primo incontro con la statua ebbe luogo molto tempo fa, nel 2007 e grazie a Clara Baracchini (1943-1921), recentemente scomparsa, e allora vice-soprintendente ai beni architettonici e al paesaggio, al patrimonio storico artistico ed etnoantropologico di Pisa. Stavamo preparando la mostra tenuta nel 2008 a Barcellona, *El Románico y el Mediterráneo. Catalunya, Toulouse, Pisa, 1120-1180,* presso il Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcellona), in cui volevamo radunare un significativo insieme di opere pisane. In quell'occasione, il mio collega Jordi Camps e io visitammo l'Opera della Primaziale Pisana e rimanemmo affascinati da quest'opera. Da quel momento abbiamo sempre avuto il sogno di riunire in un'unica mostra questo magnifico Cristo deposto, le Deposizioni catalane e le statue lignee della Borgogna.

Un desiderio irrealizzabile non comporta necessariamente una rinuncia assoluta. Perciò in questi anni ho cercato di capire meglio il carattere eccezionale di questo manufatto ligneo borgognone nel panorama della cultura artistica della Pisa del XII secolo, considerato che l'opera sfugge alla vicenda mediterranea o all'affermazione della *romanitas* che caratterizza l'arte pisana di questo periodo. Un oggetto come questo, chiaramente alieno a tali orizzonti estetici, è frutto di un'importazione e di un'origine transalpina e rappresenta senz'altro un capitolo curioso nella storia della città. Si tratta di una sfida per qualsiasi ricercatore, giacché l'indagine su di esso ci permetterà di ricostruire un episodio poco conosciuto della storia del duomo pisano e le sue connessioni con l'arte e la spiritualità romanica del secondo quarto del XII secolo.

Da un'attenta contemplazione dell'opera emergono due importanti idee sul senso e sulla fruizione originale di un manufatto simile. In primo luogo, il fatto che probabilmente, agli occhi dei fedeli del XII secolo, la sua grandiosa e imponente presenza fosse percepita come un esempio incontestabile d'*empsychos graphe* (*ἡ ἔμψυχος γραφή)*, cioè di un'opera d'arte viva, con un'anima, il risultato diretto dell'ispirazione e della possessione divina[2]. In secondo luogo, la corporea materialità del Cristo

consultato il 5-IX-2022); L. Carletti - C. Giometti, *Pietre vecchie ma non antiche. Compendio di scultura medievale pisana fino all'età di Giotto*, Pisa 2010, pp. 46-47; 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 del V Convegno Internazionale delle Cattedrali Europee (Pisa, 15-16 ottobre 2015), Pisa 2017, pp. 109-116; M. Collareta - L. Carletti, *Museo dell'Opera del Duomo. Guida breve*, Pisa 2019, pp. 56-57.

[2] Il concetto di *empsychos graphe* – pittura o rappresentazione viva – ha le sue radici nella filosofia platonica che riteneva la creazione artistica come un processo in cui l'ispirazione divina muoveva la mano del poeta, la voce dell'interprete e il pennello dell'artista. Il divino abitava così nella materia artistica ed era quindi trasmesso agli spettatori per mezzo della contemplazione dell'opera d'arte. In questi termini è descritta da Michele Psellos (1018-1078) un'icona della Crocifissione nella sua *Ekphrasis della Crocifission*e, cfr. R. Betancourt, *Representation as Indwelling: Contextualizing Michael Psellos' empsychos graphe across Artistic, Liturgical, and Literary Theory*, in «Byzantine and Modern Greek Studies», 44/1 (2020), pp. 62-85. Vedi anche B.V. Pentcheva, *The Sensual Icon.*

borgognone – parte di un gruppo ligneo della Deposizione composto da altre figure – riporta a un concetto estetico specialmente sviluppato nel periodo romanico, secondo cui certe immagini di tipo devozionale accentuavano il valore 'aptico' nei confronti degli spettatori[3]. Questo aspetto spingeva a fruire della drammaticità della Deposizione di Cristo nei suoi dettagli più 'tattili', in particolare per mezzo della contemplazione dei commossi gesti dei partecipanti che toccavano il corpo del morto, e di cui ci è pervenuta soltanto la traccia dell'impronta della mano di Giuseppe d'Arimatea sulla gamba sinistra del Cristo (tav. II).

A mio avviso, con questa commovente fisicità, il committente o autore dell'opera ha voluto rendere palese lo schietto desiderio di farla diventare un utile strumento per la speculazione e istruzione teologica sull'umanità di Cristo e il senso del suo sacrificio. Un'accurata analisi di ognuno di questi elementi ci porterà non soltanto a identificare il Cristo ligneo deposto come un'opera di altissima qualità artistica e intellettuale, ma anche ad ipotizzare per la prima volta un contesto plausibile per la sua committenza e la sua *mise en scène* nella Pisa del XII secolo.

1. *La storia del manufatto: collocazioni e restauri*

Siamo davanti a un'opera di dimensioni uniche, giacché è composta da un'enorme croce di 3,70 m d'altezza e da un monumentale Cristo di 2,30 m. Oltre a queste insolite e imponenti misure, l'oggetto spicca per essere uno dei pochi di questo periodo a conservare la croce originale. Non si tratta di un dettaglio minore, giacché la sua peculiare morfologia contribuisce in modo significativo al contenuto teologico dell'insieme. Il palo e le braccia del legno sono sagomati in tre sezioni e costellati da piccoli germogli di ramo che simulano il leggendario albero del *lignum crucis*: l'Albero della Vita (Gen. 2, 9) (tav. III).

Il primo a realizzare uno studio monografico e a dare una chiave per l'interpretazione è stato lo storico dell'arte Pietro Toesca nel 1947. Egli sottolineò che si trattava di una croce realizzata secondo un tipo allora consueto nell'iconografia d'Oltralpe, e che quindi l'oggetto sarebbe (forse) arrivato a Pisa dalla Francia, ma senza escludere la possibilità della sua realizzazione in Toscana[4]. Egli fece anche una prima menzione dell'allestimento originale della croce: sull'altare maggiore o nella zona

Space, Ritual, and the Senses in Byzantium, University Park Pennsylvania 2013, pp. 191-193.

[3] Per un esempio dello studio del valore aptico della scultura romanica nella sua percezione da parte dello spettatore rimando a S. Trinks, *The Cathedral of Santiago de Compostela as a Tactile Theater,* in *BILDAKT at the Warburg Institute,* a cura di S. Marienberg - J. Trebant , Berlin - Boston 2014, pp. 188-220; T. E. A. DALE, *Pygmalion's Power. Romanesque Sculpture, the Senses & Religious Experience*, The Pennsylvania State University, University Park (Pennsylvania) 2019, pp. 6-32.

[4] Toesca, *Un crocifisso borgognone*, p. 139.

Fig. 1. Duomo di Pisa, altare maggiore. Foto: Opera Primaziale Pisana.

presbiteriale della cattedrale (fig. 1). Così si evince infatti da un documento 21 ottobre del 1191, con cui il visconte arcivescovile di Pisa dette in locazione un terreno a tale Gallo del fu Lamberto: «Actum Pisis, in ecclesia Sancte Marie, in choro crucifixi» [5]. Questa menzione al «coro del Crocifisso» probabilmente non fa riferimento a un'iconostasi o a un tramezzo divisorio tra il santuario e la navata, come è stato a volte suggerito, ma proprio a un'ubicazione dietro l'altare. Infatti, nelle sue *Istorie pisane* (1605), il canonico Raffaello Roncioni (1553-1618) dice esplicitamente che il crocifisso, prima di essere spostato nel 1362 nella cappella dell'Annunziata nel transetto sinistro, era collocato sull'altare maggiore:

> E fu questo devotissimo crocefisso, con grandissima riverenza e devozione, posto nella chiesa maggiore, sull'altare maggiore, ma dipoi, essendovi messo il santissimo sagramento del Corpo di Cristo (che fu l'anno mille trecento sessantadue), fu trasferito nella cappella dell'Annunziata; e qui si tenne sempre in grandissima venerazione[6].

[5] *Carte dell'Archivio Arcivescovile di Pisa. Fondo arcivescovile*, 3 (1151-1200), a cura di S.P.P. Scalfati, n. 129, Pisa 2006, pp. 269-270 (Biblioteca del «Bollettino Storico Pisano». Fonti, 11, III).

[6] *Istorie pisane di Raffaello Roncioni e cronache varie pisane* per cura di F. Bonaini, in «Archivio Storico italiano», VI/1, Firenze 1844, p. 149. L'ubicazione è confermata dal canonico Paolo Tronci (1585-1648): «Lo fecero i Pisani riporre in una cassa di legno, e lo condussero a Pisa l'anno seguente, ponendolo sopra l'Altar grande della Chiesa maggiore, ove stette fino l'anno 1362, che all'hora si traslatò nella Cappella della Santissima Nunziata, con grandissima venerazione»: P. Tronci,

A mio avviso, la sostituzione del crocifisso con il Santissimo Sacramento del Corpo di Cristo è indicativa del significato e delle ragioni originarie della primitiva sistemazione del gruppo scultoreo sull'altare maggiore. Esposto originariamente sull'altare principale, nel luogo dell'Eucaristia, l'insieme palesava il carattere sacramentale della Passione e del mistero della redenzione, in seguito ai dibattiti teologici dell'epoca, da Bruno di Segni (1048-1123) a Bernardo da Chiaravalle (1090-1153)[7]. Non a caso, questo allestimento primitivo dei crocifissi è descritto sia da Ruperto da Deutz (1075/80-ca. 1129), in prima persona, sia da Eriberto da Chiaravalle († 1198), con riferimento a Bernardo di Chiaravalle. In ambedue i casi si tratta di visioni in cui il protagonista bacia un crocifisso proprio ubicato nel mezzo dell'altare: «Videbat stans coram altare, super ipsum in medio stantem Dominicam crucem, et in ipsa Domini Salvatoris crucem»[8].

Dopo l'incendio del duomo nel 1595, il cosiddetto 'Santissimo Crocifisso' passò alla chiesa delle monache benedettine di Sant'Anna, dove fu collocato di nuovo sull'altare maggiore. Così racconta il canonico Paolo Tronci nella sua *Descrizione delle Chiese, Monasteri, et Oratori della città di Pisa* (1643 ca.), in cui conferma ancora una volta l'allestimento primigenio nell'altare principale della Primaziale pisana e menziona la favolosa leggenda della sua provenienza da Nazareth durante le gesta della Prima Crociata:

> Hanno le dette monache (di Sant'Anna) nel lor Altare Maggiore un'imagine di rilievo del santissimo Crocifisso alla Greca, il quale fu portato di Palestina dalli Pisani, che lo trovorno sotterrato senz'alcun mancamento delle rovina di Nazaret, ben che fusse stato molte centinaia d'anni sotto terra, fu collocato nell'Altar Grande della Chiesa Primaziale con molta devozione, e nel secolo passato donato dalli canonici alla Reverendissime Suore. [9]

Memorie istoriche della città di Pisa, opus posthumum*,* Livorno 1862, p. 36.

[7] R. Viladesau, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance,* Oxford 2006, pp. 70-79, 82-83.

[8] Ruperti Tuitiensis *De Gloria et honore Filii hominis super Mattheum*, in *Patrologiae cursus completus. Series latina,* a cura di J-P. Migne, 168, Parisiis 1893, coll. 1307-1634, liber XII, col. 1601. Nel caso di Bernardo, è descritta l'apparizione di una croce con il crocifisso nel momento in cui egli era inginocchiato davanti l'altare, e il modo in cui il santo la bacia e viene abbracciato dal Cristo: «Qui dum prostratus esset ante altare, apparebat ibi quadam crux cum suo crucifixo, super pavimentum posita coram illo. Quem isdem vir beatissimus devotissime adorabat ac deosculabatur. Porro ipsa majestas separatis bracchiis a cornibus crucis, videbatur eumdem Dei famulum amplecti, atque astringere sibi», Herberti Turrium Sardinaie Archiepiscopi *De miraculis libri tres*, II, 19 (*Orantis S. Bernardo apparens Christus crucifixus, solutis a cruce brachiis eum amplecititur)*, in *Patrologia Latina*, 185, Parisiis 1860, col. 1328; vedi anche Viladesau, *The Beauty of the Cross*, pp. 77-78, 83.

[9] P. Tronci, *Descrizione delle Chiese, Monasteri, et Oratori della città di Pisa* (1643 ca.), Archivio Capitolare di Pisa, ACP, ms. C 152, XXIX, p. 138: rimando

Si pensa che niente a parte il Crocifisso sia sopravvissuto al fuoco del 1595, che quasi sicuramente bruciò il resto delle figure che lo formavamo. Infatti, secondo il rapporto di restauro realizzato da Paola Minoja nel 2019, nell'opera compaiono tracce di combustione sulla mano destra del Cristo e sul retro del braccio orizzontale della croce[10]. Non dovrebbe però escludersi che il nuovo gusto e le imposizioni della Controriforma semplicemente avessero trovato inadeguato il corteo di personaggi della Passione. In ogni caso, a Sant'Anna entrò solo il Crocifisso che si conserva attualmente.

Per anni, la statua lignea è stata percepita come una figura isolata e così venne infatti pubblicata dal Toesca nel 1947 in seguito al suo restauro a Roma nel 1946. Tuttavia, un intervento effettuato nel 1985-1986 da Fausto Guiannitrapani, grazie al ritrovamento dell'impronta di una mano sul perizoma del Cristo, confermò il fatto che la statua faceva parte di una Deposizione monumentale (tav. II)[11]. Si tratterebbe della mano sinistra di un perduto Giuseppe di Arimatea che, in piedi su una scala[12], abbracciava il corpo del morto, mentre Nicodemo procedeva a estrarre i chiodi dai piedi del Cristo. I gruppi posteriori di Vicopisano (fig. 2) e di Volterra (1226) offrono convincenti cenni di riscontro per la ricostruzione dell'ormai scomparsa Deposizione pisana. Questa, in origine, sarebbe stata composta da cinque figure, di modo che accanto alle menzionate figure di Giuseppe e Nicodemo sarebbero dovute comparire

all'edizione anastatica a cura di S. Bruni, Pisa 2018. La stessa descrizione è raccolta da Angelo D'Abramo nel manoscritto *Descrizione di tutte le chiese, monasteri, compagnie e altri luoghi Pij della città di Pisa. Opera raccolta da Ottavio Angelo D'Abramo della chiesa Primaziale* di Pisa*, anno 1716 Pisa*, ACP, ms. C 139, p. 108.

[10] Ringrazio l'Opera della Primaziale Pisana per avermi dato l'opportunità di consultare i due rapporti di restauro inediti eseguiti da Cristina Llollai e Paola Minoja. L'intervento è stato effettuato in due fasi. Inizialmente si è svolto nel Museo dell'Opera del Duomo come cantiere didattico eseguito dall'ICR nel mese di luglio di 2015, con il coinvolgimento degli allievi del 64º corso del percorso PFP2 della Scuola di Alta Formazione, allorché sono state analizzate le problematiche conservative e individuate alcune delle metodologie adottate per l'effettivo restauro. Poi, tra febbraio e giugno del 2019, si è realizzato l'intervento di restauro sulla scultura policroma sotto la direzione di Paola Minoja: cfr. C. Lollai, *Il "Cristo Borgognone" del Museo dell'Opera del Duomo di Pisa. Restauri e aggiornamenti storico-critici* (testo inedito); P. Minoja, *Relazione sul restauro della scultura lignea raffigurante il Cristo borgognone conservato presso il Museo dell'Opera del Duomo di Pisa*, Pisa 2019 (testo inedito). In quest'ultimo (p. 23) si sottolinea l'annerimento del legno tanto nella mano destra del Cristo quanto sul retro del braccio orizzontale della croce come frutto dell'incendio del 1595: su tale evento e le sue ripercussioni sul duomo A. Milone, *Pisa, officina dei primitivi*, Pisa 2004, pp. 109-174.

[11] Burresi - Caleca, *Sacre Passioni*, p. 24.

[12] Nel suo rapporto di restauro Paola Minoja indica l'esistenza di due fori, situati nello scasso concavo al centro del braccio longitudinale della croce, che «potrebbero essere stati realizzati per l'ancoraggio della scala sulla quale era situato Giuseppe di Arimatea»: Minoja, *Relazione sul restauro della scultura lignea*, pp. 14-15, fig. 22.

Fig. 2. *Deposizione*, prima metà del XIII secolo, Vicopisano, pieve di Santa Maria.

da un lato e dall'altro la Vergine Maria, che sorreggeva con una mano il braccio destro di Cristo, e Giovanni Evangelista.

Bisogna sottolineare che, in assenza di qualsiasi documentazione sulla commissione dell'opera, sono stati i restauri eseguiti sul manufatto a fornire informazioni preziose sul processo di realizzazione e sui suoi artisti. Infatti il primo restauro, eseguito nel 1946, liberò la statua dal colore aggiunto in altri interventi. Un secondo restauro, realizzato tra il 1985 e il 1986, confermò che si trattava di una Deposizione e che la scultura era parte di un gruppo più ampio. Infine, nel 2015, l'Istituto Centrale del Restauro effettuò una minuziosa analisi di laboratorio sui pigmenti e sul legno, che permise il restauro della policromia eseguito nel 2019 da Paola Minoja[13].

Ci sono tre interrogativi che motivano un'ulteriore ricerca accurata sul manufatto. Il primo riguarda la questione dell'origine del Crocifisso, con il conseguente dibattito tra Nazareth o Borgogna. Nell'indagine per individuare la cultura artistica e la cronologia del Cristo deposto sono emerse questioni di mobilità e itineranza artistica di difficile soluzione: l'oggetto è arrivato a Pisa o sono stati gli artisti a venire a lavorare al duomo? Il secondo aspetto da chiarire è la funzione originale del gruppo della Deposizione dalla Croce e il suo contributo alla sacralità dello spazio della cattedrale, nonché alla sua teatralità liturgica. Il confronto

[13] Vedi sopra nota 11.

con altri esempi superstiti e la lettura di testi esegetici coevi ci aiuterà a comprendere la vera dimensione e il significato di questa monumentale Deposizione. Infine, come terzo aspetto, dobbiamo considerare il possibile contesto storico-culturale dell'opera allo scopo di inquadrarla nelle vicende della sede e del duomo pisano. Anche se non abbiamo un documento che ne attesti la committenza, è molto probabile che il gruppo della Deposizione sia stato commissionato dall'arcivescovo Baldovino (1138-1145), di origine pisana e precedentemente monaco cistercense a Clairvaux (Francia): il suo percorso biografico ci parla di una continua e fluida relazione con la Borgogna e con l'Ordine Cisterciense che potrebbe spiegare benissimo la presenza a Pisa di tale gruppo straordinario. A questo punto, bisogna ricordare che lo stesso Baldovino accompagnò Bernardo, l'abate di Clairvaux, nei suoi viaggi in Italia tra 1133 e 1137, e, in particolare, fu egli che materialmente scrisse la lettera che costui inviò nel 1137 agli abati riuniti a Cîteaux per il capitolo annuale[14].

2. *Borgogna o Nazareth?*

Sull'origine del Crocifisso si è consumato un lungo dibattito che ha generato talvolta molta confusione, poiché, come accade a proposito di tanti oggetti devozionali medievali, la realtà e la leggenda si sono mescolate. Il Toesca fu il primo ad analizzare in modo autorevole e convincente la cultura artistica dell'oggetto. Lo studioso lo considerò molto vicino all'arte della Borgogna, in particolare al cosiddetto Cristo di Courajod, conservato nel Musée du Louvre[15], datato al secondo quarto del XII secolo.

Ciononostante, poiché gli eruditi pisani del Seicento – Roncioni e Tronci – menzionano un suo ipotetico arrivo dalla Palestina (Nazareth)[16], si è voluto stabilire un paragone tra il nostro manufatto e i capitelli della chiesa dell'Annunciazione di Nazareth (ca. 1170) (fig. 3), paragone che potrebbe aiutare ad affermare la verità storica della leggenda e una datazione tarda del gruppo sulla base dei fitti contatti commerciali pisani nel Mediterraneo[17]. È opportuno ricordare che quest'insieme di capitelli è stato attribuito ad uno scultore crociato, di cultura franca, che conosceva – probabilmente attraverso modelli – la scultura borgognona, e

[14] Sulla personalità e la vita del vescovo Baldovino vedi M. L. Ceccarelli Lemut, *Magnum Ecclesie Lumen. Baldovino, monaco cisterciense e arcivescovo di Pisa (1138-1145)*, in *Monastica et Humanistica. Scritti in onore di Gregorio Penco O.S.B.*, a cura di F.G.B. Trolese, voll. 2, Cesena 2003 (Italia Benedettina, 23), II, pp. 613-636.

[15] Toesca, *Un crocifisso borgognone*, p. 139.

[16] I fatti del ritrovamento del Crocifisso di Nazareth vengono attribuiti dai cronisti pisani alla Prima Crociata (1099), la cui cronologia non ha nulla a fare con lo stile e l'iconografia dell'ormai quasi perduto gruppo della Deposizione del Museo dell'Opera del Duomo. Su queste leggende e narrazioni vedi M.L. Ceccarelli Lemut; *Pisa e l'Oriente latino dalla I alla III Crociata,* Pisa 2010, pp. 26-29, 69.

[17] Burresi - Caleca, *Sacre Passioni*, p. 24.

Fig. 3. Chiesa dell'Annunciazione di Nazareth (Israel), 1170 c, calco di un capitello appartenente al baldacchino-*ciborium*. Gerusalemme, Museo del Convento della Flagellazione.

anche quella della Valle del Rodano e del Berry[18]. Non sembra però il confronto più appropriato per il Cristo del Museo dell'Opera del Duomo, giacché, nonostante ambedue gli artisti condividano un gusto per il carattere calligrafico del panneggio e le proporzioni allungate, l'artista crociato cerca una plasticità delle pieghe e una rotondità delle forme assenti nella nostra opera. Si potrebbe affermare dunque che si tratta di un caso diverso, lontano nel tempo e nello spazio, che non apporta nulla alla nostra indagine sul Cristo deposto.

Il confronto con la scultura lignea borgognona sembra dunque il più plausibile, come è stato anche sottolineato di recente dagli studi di Nadia Bertoni Cren. Questa studiosa ha infatti ribadito il paragone che aveva proposto il Toesca tra il Cristo di Courajod (fig. 4) e il Cristo deposto pisano, dato che entrambe le opere condividono gli stessi tratti stilistici e motivi iconografici: il volto allungato, il carattere lineare e calligrafico dei capelli e

[18] Sui capitelli di Nazareth 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; J. Folda, *Crusader Art. The Art of Crusaders in the Holy Land, 1099-1291,* Singapore 2008, pp. 60-64.

Fig. 4. Cristo di Courajod, 1130-1140 ca. Paris, Musée du Louvre.

della barba, la posizione della testa china a sinistra, e il fatto che si tratta della figura di un Cristo Re dormiente crocefisso a quattro chiodi[19]. La Bertoni ipotizza l'esistenza di un *atelier* di scultura in legno, che denomina 'Le cercle d'Autun' e che sarebbe una propaggine dell'arte di Gislebertus, il geniale scultore che firmò il timpano centrale del portale occidentale de Saint-Lazare d'Autun (1130-1135). A questo gruppo di scultura lignea del circolo d'Autun sono stati attribuiti il Cristo di Courajod, la Madonna in trono con il Bambino dei Cloisters (47.101.15) di New York (1130-1140) (fig. 5), il nostro Cristo Deposto del Museo dell'Opera del Duomo di Pisa, e il Cristo del Cleveland Museum of Art[20].

Un attento esame a occhio nudo del Cristo pisano non lascia dubbi sul fatto che il suo autore fosse un profondo conoscitore dell'arte francese del primo terzo del XII secolo e, in particolare, di quella nuova sensibilità estetica della scultura borgognona che cercava forme piene di emozione, movimento e senso mistico (tav. IV). Non c'è dubbio nemmeno sulla sua appartenenza alla cosiddetta cerchia d'Autun né sui suoi innegabili debiti con l'arte del maestro Gislebertus. Infatti, la forma allungata della figura, il carattere calligrafico del panneggio e il movimento inclinato delle gambe trovano riscontro nell'arcangelo San Michele del portale d'Autun (fig. 6). D'altra parte, in certi dettagli si intravede che lo scultore del Cristo deposto era anche conoscitore del ricco repertorio della scultura in pietra tanto della Borgogna quanto della Linguadoca. Questo si fa palese, ad esempio, nell'esame della struttura del volto pisano – con i baffi e la barba rifiniti a riccioli a spirali (tav. V) –, o nella rotazione del corpo al piegarsi

[19] Bertoni Cren, *Sculpture en bois polychrome,* pp. 81-85.

[20] Bertoni Cren, *Le cercle d'Autun.* Su questi altri pezzi borgognoni appartenenti al cosiddetto al cerchio d'Autun vedi anche L. Courajod, *Une sculpture en bois peinte et dorée de la première moitié du XIIe siècle,* in «Gazette archéologique», 9 (1884), pp. 3-13; M. B. Freeman, *A Romanesque Virgin from Autun,* in «Metropolitan Museum of Art Bulletin», 8 (1949), pp. 112-116; D. Grivot - G. Zarnecki, *Gislebertus, sculpteur d'Autun*, Paris 1960, pp. 159-160, tav. D15. J. Verdier, *A Romanesque Corpus,* in «Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 68 (1981), pp. 65-74.

delle gambe che fa vorticare e cadere il panneggio a zig-zag, giacché questi sono tutti tratti che ricordano quelli della figura del Cristo del portale centrale della chiesa abbaziale della Maddalena di Vézelay (ca. 1120) (fig. 7). Per quanto riguarda la corona decorata a *cabochon* del Cristo pisano, questa assomiglia molto a quelle degli Anziani dell'Apocalisse del portale sud della chiesa abbaziale di Moissac (Linguadoca) (ca. 1115) (fig. 8).

Fig. 5. *Madonna in trono con il Bambino*, 1130-1140. New York, The Cloisters, Metropolitan Museum of Art.

Le ricerche compiute durante l'ultimo restauro hanno fornito dati molto interessanti che confermano l'origine straniera dell'artista del Cristo deposto. In primo luogo, la preparazione fu realizzata su carbonato di calcio, e non su solfato di calcio come è abituale nella pittura su tavola dell'Italia centrale[21]. In secondo luogo, l'ipotesi della provenienza transalpina viene rafforzata dalla diversità dei legni utilizzati. Secondo le analisi xilotomiche eseguite da Giulia Galotta, l'opera è costituita da una varietà di cinque specie di legno: salice per la testa, il tronco e le gambe, pioppo per le braccia, tiglio per la croce e il suppedaneo, qualche rifacimento delle braccia, alcuni elementi del perizoma e lo sportellino del reliquario aperto sul retro superiore, abete bianco per l'elemento in forma triangolare posto sul fianco sinistro e, infine, di abete rosso è la tavola per la tamponatura sul retro del perizoma[22]. Mentre il salice, il pioppo e il tiglio sono ampiamente diffusi nell'area Centro e Nord d'Europa, e l'abete bianco si ritrova nelle zone montagnose (Alpi, Appennini, Pirenei, etc.), l'abete rosso che copre il retro del perizoma è proprio dell'area Centro e Sud d'Europa e pertanto una specie di legno estranea al contesto pisano, che

[21] Come è il caso della Croce di Rosano (1120 ca.), R. Bellucci, *Materiali e ipotesi: la tecnica artistica della Croce di Rosano,* in *La Croce dipinta dell'abbazia di Rosano. Visibile e invisibile. Studio e restauro per la comprensione,* a cura di M. Ciatti - C. Frosinini - R. Bellucci, Firenze 2007, pp. 111-124, 114.

[22] Questi dati sono stati tratti dal rapporto realizzato da Giulia Galotta (Laboratorio di Indagine Biologiche, Istituto Superiore per la Conservazione del Restauro), parte della relazione dell'intervento di restauro eseguito da Paola Minoja (pp. 44-62).

Fig. 6. Saint-Lazare d'Autun (Borgogna), cattedrale, portale principale, timpano centrale, particolare di San Michele nella *Psicostasia*, 1130-1135.

indica la probabile manifattura oltrealpina dell'oggetto. A questo punto, bisogna ricordare che un segno distintivo nella costruzione delle celebri croci dipinte nel contesto toscano del XII secolo – e che non si trova nel nostro Cristo deposto – era l'uso abbondante del castagno come supporto, come si vede nelle Croci di Rosano (1120 ca), di Sarzana (1138) e di San Paolo all'Orto (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo)[23].

In terzo luogo, per quanto riguarda la policromia del Cristo deposto pisano, questa trova riscontro in altre statue del circolo di Autun sia nell'uso dei pigmenti sia nell'applicazione dell'oro. Ad esempio, il lapislazzulo – che a Pisa copriva le fasce laterali della croce e i risvolti del perizoma – e il bianco di piombo furono impiegati anche nel Cristo di Courajod e nella Madonna in trono con il Bambino dei Cloisters[24]. Inoltre, ricerche di preziosità simili caratterizzano il Cristo pisano e quello di Courajod: in entrambi i motivi ornamentali sul perizoma sono stati eseguiti con la tecnica della doratura a missione (tav. VI) e la corona era decorata con gemme incastonate[25].

Tuttavia, il nostro Cristo deposto spicca per essere ancora più raffinato, giacché la stragrande maggioranza della doratura – ormai quasi persa – venne eseguita a guazzo (tav. II). Questa copriva la corona, parti del perizoma e della croce. Si trattava di una sofisticata tecnica che

[23] R. Bellucci, *La Croce di Sarzana tra materia e immagine,* in *Pinxit Gulllielmus. Il restauro della Croce di Sarzana,* a cura di M. Ciatti - C. Frosinini, Firenze 2001, pp. 41-54, 42-44; Bellucci, Materiali e ipotesi, pp. 112-113

[24] L. Kargère - A. Rizzo, *Twelfth-Century French Polychrome Sculpture in the Metropolitan Museum of Art: Materials and Techniques,* in «Metropolitan Museum Studies in Art, Science, and Technology», 1 (2010), pp. 39-72, 50-51, 60-63, fig. 20, tav.1; A. Cascio - S. Deschamps-Tan - P-Y. Le Pogam, *La restauration du Christ Courajod: la luminosité d'une polychromie romane retrouvée,* in «Techné», 39 (2014), pp. 53-59.

[25] *Ibid.*, pp. 56, 59, fig. 3.

Fig. 7. Maddalena di Vézelay (Borgogna), portale occidentale, timpano centrale, particolare del *Cristo in mandorla*, 1120 ca,. Foto Dulce Ocón.

Fig. 8. Saint-Pierre de Moissac, chiesa abbaziale, portale sud, particolare di un Anziano dell'Apocalisse, 1115 ca.

consisteva nell'applicazione delle foglie d'oro su un bolo dal colore rosa salmone. È da sottolineare che negli altri esempi del cosiddetto circolo d'Autun la tecnica della doratura a guazzo non compare, e i manufatti non utilizzano l'oro in modo abbondante. Al contrario, dagli anni Venti del XII secolo in poi, la città di Pisa e le aree geografiche circostanti si distinguevano per la produzione di una cospicua serie di croci dipinte, in cui la foglia d'oro veniva utilizzata per coprire ampie zone del supporto. Tra queste spiccano la Croci di Rosano (1120 ca.), di San Paolo all'Orto (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo), di Sarzana (1138), di San Frediano (1135 ca.) (fig. 9) e del Santo Sepolcro (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo)[26]. Di conseguenza, dobbiamo considerare la possibilità che l'ultima fase del lavoro del Cristo deposto – la policromia – sia stata effettuata a Pisa, il che spiegherebbe non soltanto l'ampio uso dell'oro ma anche l'applicazione a guazzo in certe parti.

Da sempre la questione del luogo della realizzazione del manufatto è oggetto di dibattito. A mio avviso, è ovvio che il Cristo è stato realizzato da uno scultore del cerchio d'Autun e in ambito borgognone, come si deduce tanto dai tratti stilistici quanto dalla peculiare scelta dei legni. Cionono-

[26] M. Burresi, *"..:Per mettere d'Oro…",* in M. Burresi - L. Carletti - C. Giometti, *I pittori dell'oro. Alla scoperta della pittura a Pisa nel Medioevo,* Pisa 2005, pp 5-11; L Carletti, *L'albori dell'oro, ibid.*, pp. 3-21.

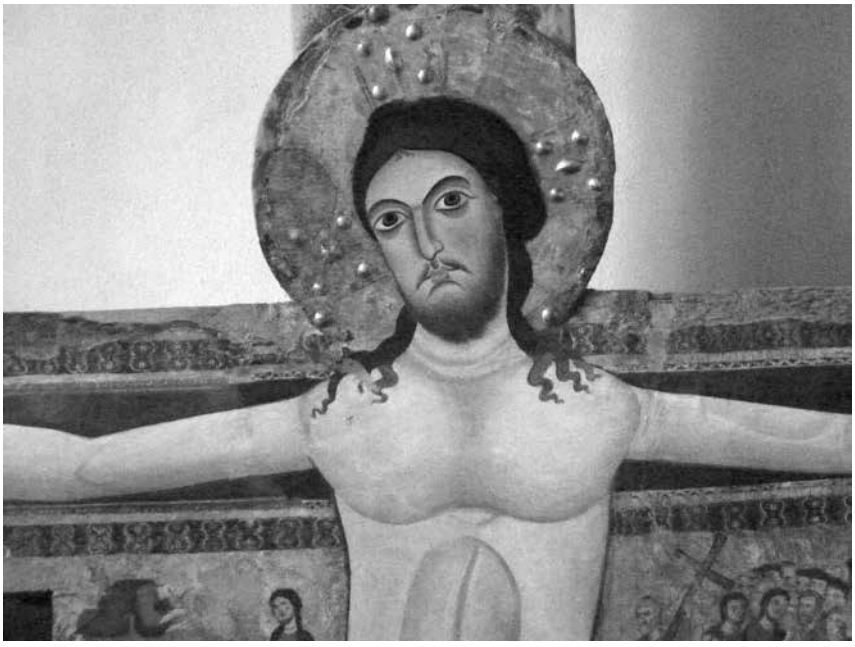

Fig. 9. Chiesa de San Frediano, Pisa, *Croce dipinta*, particolare, 1135 ca.

stante, le dimensioni monumentali del Cristo e del resto dei personaggi perduti del gruppo sollevano dubbi su come l'opera sia stata portata a termine. Si può ipotizzare che l'insieme sia stato realizzato in Borgogna su richiesta pisana e poi trasportato via fiume – la Saône e il Rodano – fino al Mediterraneo, per approdare infine a Pisa. Un'altra possibilità è che l'artista borgognone sia stato chiamato a Pisa per lavorare *in loco*, anche se la diversità dei legni impiegati e l'uso dell'abete rosso inducono a pensare che tanto la raccolta come l'intaglio dei pezzi sia stato eseguito in Borgogna. Tuttavia, la cosa più plausibile è che, nell'ottica di facilitarne il trasporto – si pensi, ad esempio, alle braccia del Cristo –, l'opera abbia viaggiato smontata e ancora senza policromia e una volta a Pisa sia stata assemblata e dipinta. L'artista borgognone avrebbe quindi compiuto quest'ultima fase nella città toscana, ma è molto probabile che non abbia affrontato il compito della policromia da solo, bensì in collaborazione con un artista pisano, il che spiegherebbe l'uso della tecnica della doratura a guazzo.

3. *L'altare maggiore del duomo: tra traslazione simbolica della sacralità gerosolimitana e teatralità*

L'allestimento del gruppo ligneo della Deposizione sull'altare maggiore del duomo è stato un evento memorabile che contribuì senza dubbio a sottolineare il significato liturgico, sacramentale e sacrale di

questo spazio. Come abbiamo visto, durante il Medioevo non troviamo nessuna menzione esplicita dell'insieme, eccetto il documento del 1191 in cui il visdomino arcivescovile stipulò con un tale Gallo un contratto di locazione di un orto con fichi e altri alberi da frutto nelle vicinanze della chiesa di San Frediano. L'atto fu rogato «in choro Crucifixi» e consisté in un giuramento dinanzi al visconte e al giudice e notaio imperiale Pandulfo, con cui Gallo s'impegnava a pagare nella festa d'Ognissanti un canone annuo di sei soldi per staio, con una penale per inosservanza di 500 soldi. A mio avviso, il documento non attesta soltanto l'uso dello spazio dell'altare maggiore per l'emissione di atti giuridici ma anche molto probabilmente la funzione del crocefisso come garante del giuramento, così come era abitudine nel Medioevo. Allo stesso modo e nello stesso periodo, l'estremo Sud della sala capitolare del monastero femminile di Santa María de Sijena (Aragona), presieduto da una monumentale crocifissione dipinta sul muro e da un reliquario con il *Lignum Crucis*, funzionava come spazio per il giuramento di donazioni al cenobio, come si vede dall'atto eseguito nel 1220 dalla *domina* Maria di Narbonna, in cui la stessa «feci iusiurandum in capitolo ante crucifixum Domini»[27].

Tuttavia, il Cristo deposto sembra acquisire celebrità soprattutto a partire dal XVI secolo, poiché fu allora, come ha sottolineato Maria Luisa Ceccarelli, che l'oggetto entrò a far parte della retorica pisana sugli eventi della I Crociata. Dopo la sottomissione della città a Firenze nel 1509, i Pisani elaborarono racconti leggendari sul passato come una forma di rivendicazione dell'antico splendore della Repubblica Pisana[28]. Furono due canonici pisani, Raffaello Roncioni (1553-1618), con le sue *Istorie pisane* (1605), e Paolo Tronci (1585-1648), nelle sue *Memorie istoriche della città di Pisa* (1682), i primi ad associare il Cristo deposto ai fasti della spedizione in Terra Santa. Secondo il Roccioni, dopo la salita sulle mura di Gerusalemme del valoroso cittadino Cucco Ricucchi con lo stendardo pisano coronato da un crocifisso dorato (1099), i Pisani avrebbero conquistato molte altre città e castelli della Palestina e di Terra Santa. A Nazareth, secondo il racconto, avrebbero trovato un Crocefisso sotto le rovine della chiesa della Natività della Vergine, avrebbero deciso di portarlo a Pisa e infine allestirlo sull'altare maggiore del Duomo, dove furono loro concesse indulgenze e perdoni del Papa Pasquale II:

> un Crocifisso grande, di rilievo, sano e senza danno alcuno o detrimento. E venendo a tutti compunzione di tal cosa, considerando che non senza divino mistero si fosse così lungo tempo conservato sotto terra; deliberarono di portarlo a Pisa e così lo fecero acconciare e serrare con certe tavole: e partendosi, lo condussero, con molte altre degne cose e con molta terra santa a Pisa. E fu questo devotissimo

[27] A. Ubieto, *Documentos de Sigena*. I, Valencia 1972, doc. n. 94 p. 146; cfr. J. Naya - M. Castiñeiras, *Like a Psalter for a Queen: Sancha, Melisende and the New Testament Cycle in the Chapter-House at Sijen*a, in «Journal of the British Archaeological Association», 174/1 (2021), pp. 55-96, in particolre p. 85.

[28] Ceccarelli-Lemut, *Pisa e l'Oriente latino*, p. 19.

> Crocifisso, con grandissima riverenza e devozione, posto nella chiesa maggiore sopra l'altare grande: ma dipoi, essendovi messo il santissimo sagramento del Corpo di Cristo (che fu l'anno mille trecento sessantadue), fu trasferito nella cappella dell'Annunziata; e qui si tenne sempre in grandissima venerazione; e fugli concesso dimolte indulgenze dai pontefici romani; e massime da Pasquale II, che gli diede tutto quelle di san Pietro a Grado, le quali sono grandissime: e tutte quelle persone che alla detta chiesa non possono andare per giusto impedimento, visitando questo Crocifisso guadagnano le sopradette indulgenze e perdoni[29].

Dal canto suo, Paolo Tronci ripeteva, con minime variazioni, il racconto del Roncioni sul ritrovamento in Palestina della sacra immagine e il suo successivo arrivo e allestimento nella Primaziale pisana:

> Attendendosi poi a purgare le Chiese, e restaurarle, i Pisani nella Città di Nazarette, mentre che procuravano la restaurazione della Chiesa dedicata alla Natività della Gloriosissima Vergine, nel far cavare alcune rovine trovorno un Crocifisso di legno grande di tutto rilievo intiero, senza danno alcuno, o cadutovi insieme con muri rovinati, o nascostovi dagl'inimici delle Sacre Imagini; E non fu senza Divina disposizione, che si fosse per tanto tempo conservato sotto terra. Lo fecero i Pisani riporre in una cassa di legno, e lo condussero a Pisa l'anno seguente, ponendolo sopra l'Altar grande della Chiesa maggiore, ove stette fino l'anno 1362, che all'hora si traslatò nella Cappella della Santissima Nunziata, con grandissima venerazione, e li furono concesse grandi Indulgenze da diversi Romani Pontefici, e Pasquale II li communicò tutto quelle di S. Pietro in Grado, in modo che quelli, che per impedimento non potevano visitare la detta Chiesa, visitando questo Santo Crocifisso, le conseguivano[30].

Con questa leggendaria attribuzione del Crocifisso alla città di Nazareth, entrambi gli autori volevano sottolineare, da una parte, la sacralità dell'oggetto – la cui miracolosa conservazione viene assegnata alla volontà divina –, e, dall'altra, mostrare il primitivo duomo pisano come una sorta di luogo di reposizione di reliquie gerosolimitane che ostentavano il protagonismo dei Pisani nelle gesta della Prima Crociata[31].

[29] *Istorie pisane di Raffaello Roncioni*, I, p. 149

[30] Tronci, *Memorie istoriche della città di Pisa,* p. 36.

[31] Il medesimo Tronci, nel suo inventario delle reliquie della cattedrale eseguito verso il 1667, collega un'altra croce del duomo alle gloriose vicende della I Crociata. Si tratta della cosiddetta Croce dei Pisani, identificata con quella innalzata – secondo la leggenda– da Cucco Ricucchi nell'assalto alle mura di Gerusalemme, che si voltò verso i guerrieri per stimolare all'attacco: «43. Vi è di più una CROCE miracolosa che si ha per tradizione che nell'impresa di Gerusalemme si voltasse a dietro quasi che denotando la Vittoria che s'haveva a ottenere dal qual miracolo mossi li Pisani hanno sempre poi costumato a portare la Croce, e il Crocifisso a questa foggia». Non si tratta però di una croce dell'XI secolo, cioè del tempo della conquista di Gerusalemme (1099), ma di una manifattura italia-

Bisogna ricordare che l'arcivescovo Daiberto (1050 ca.-1105), che aveva guidato la flotta pisana (1099), era stato poi immediatamente nominato primo patriarca latino della città crociata. Perciò ambedue i canonici, per dare veracità al loro racconto e conferire un'aura di sacralità al santuario pisano, non esitano a porre in relazione il nostro Crocefisso con altri oggetti in cattedrale considerati a lungo come gerosolimitani. Mi riferisco, in particolare, ai corpi dei santi Nicodemo, Gamaliele e Abibone nonché ad un vaso di porfido, ritenuto una delle idrie dell'episodio neotestamentario delle Nozze di Cana (Giov. 2, 1-11):

> ma fra le gloriose ed immortali e degne di eterna memoria, furono il Crocifisso, già da me descritto: i corpi santissimi di san Niccodemo, Gamaliele ed Abibone, che oggidì si vedono ancora nella medesima tomba dentro della quale furono portati, posta sotto il loro altare nel Duomo; ed un vaso bellissimo, con due grande manichi di porfido, lavorato molto diligentemente: il quale vogliono che sia uno di quello dove il Salvatore nostro, essendo chiamato alle nozze, convertì l'acqua in vino»[32].

Il Roncioni attribuisce le reliquie dei santi Nicodemo, Gamaliele e Abibone a una donazione eseguita nel 1100 dal condottiero crociato Goffredo di Buglione ai Pisani[33]. Per il Tronci, invece, queste spoglie sacre sarebbero state imbarcate come dono del patriarca Daiberto e dello stesso Goffredo di Buglione in una nave di ritorno:

> i Pisani […] messero le spoglie tolte a gl'inimici sopra una Nave ben disposte, e sopra essa collocarono con decenza possibile il Tesoro, che seco conducevano donatoli dal Patriarca, e dal Re Gottifredo, cioè i Corpi de' Santi, Nicodemo Principe de' Farisei, Gamalielo Maestro di S. Paolo Apostolo, & Abibone uno de' settanta due Discepoli di Nostro Signore Giesù Christo […].
> Portorono ancora un Vaso bellissimo di porfiro, che per immemorabile tradizione è reputato una di quelle Hidrie, nelle quali da Christo Salvatore fu convertita l'acqua in vino nelle nozze di Cana Galilee, e per tale è sempre stata venerata nella Chiesa Primaziale di Pisa da tutti. Et il Crocifisso, che portorono di Nazarette, come sopra si disse[34].

Il culto e la fortuna di queste reliquie ed oggetti nel duomo pisano è stato ampiamente studiato da Maria Luisa Ceccarelli. La loro memoria è molto presente nelle cronache pisane e negli inventari di reliquie

na del XII secolo, in rame dorato, argento e con base in serpentino: W. Dolfi, *Le reliquie del Duomo di Pisa,* Pisa 2004, pp. 84, 190.

[32] *Istorie pisane di Raffaello Roncioni*, I, p. 153.

[33] *Ibid.*, I, p. 114. Cfr. M.L. Ceccarelli-Lemut - G. Garzella, *Mirabilia Domini in Pelago. Cristianizzazione, culti e reliquie a Pisa (III-XIII secolo),* in *Dio, il mare e gli uomini,* Verona 2009, pp.155-183,

[34] Tronci, *Memorie istoriche della città di Pisa,* pp. 37-38.

della cattedrale, in cui sono menzionati la cassa che conteneva i resti di Nicodemo, Gamaliele e Abibone, il loro altare – situato nella navatella laterale meridionale –, nonché l'idria di porfido (secolo IV) che si trova sul presbiterio, a destra dell'altare maggiore (figg. 10-11)[35]. Mentre la traslazione dei santi gerosolimitani veniva celebrata il 2 dicembre[36], sappiamo che la cosiddetta idria – nota come *vas Epiphanie* – era esposta alla venerazione dei fedeli il 6 gennaio, nella festività dell'Epifania, la cui liturgia era collegata con il Battesimo di Cristo e le Nozze di Cana[37].

È piuttosto plausibile che tanto i corpi di Nicodemo, Gamaliele e Abibone quanto l'idria siano veramente arrivati dall'Oriente mediterraneo nel contesto della Prima Crociata[38]. Com'è risaputo, in quel momento la città cercava, come Seconda Roma, di sottolineare la sua potenza sul *Mare Nostrum* attraverso la raccolta e l'esibizione di epigrafi e oggetti (islamici, romani, gerosolimitani) che rendevano palese l'ampia geografia delle vittorie della sua flotta nonché la sua alleanza con il papa[39]. Inoltre, il possesso di reliquie palestinesi legate al racconto dei Vangeli contribuiva alla sacralità del duomo pisano e rafforzava l'idea d'una *translatio Hierosolymae* che nel secondo terzo del XII secolo si rendeva sempre più esplicita nella città sull'Arno. In quel periodo l'architetto Diotisalvi costruì tre edifici a pianta centrale, evocatori della rotonda del Santo Sepolcro di Gerusalemme: la chiesa del Santo Sepolcro (1138) dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme, la cappella di Sant'Agata nel chiostro del monastero vallombrosano di San Paolo a Ripa l'Arno e il Battistero di Pisa (1152)[40].

Molto probabilmente, nemmeno l'incarico del gruppo della Deposizione era estraneo a quest'idea di traslare la sacralità di Gerusalemme in terre d'Occidente, ma non si trattava, come hanno voluto vedere i cronisti del Seicento, di un'opera importata dalla Terra Santa (Nazareth),

[35] Ceccarelli-Lemut, *Pisa e l'Oriente latino*, pp. 67-69; M.L. Ceccarelli-Lemut, *Il Mediterraneo dei Santi. Culti e reliquie a Pisa, secoli VI-XII*, in «RiME», 1/II (2017), pp. 7-29, 19-21; Dolfi, *Le reliquie del Duomo di Pisa*, pp. 80 (inventario di Giovan Battista Totti, post. 1573), 82 e 84 (inventario dell'anno 1667), 85 e 87 (anno 1713), 145, 290-301. Per una descrizione del moderno altare dei santi, eseguito tra 1532 e 1535, e dell'attuale sistemazione dell'idria, vedi A. Peroni, *Il Duomo di Pisa,* III; Pisa 1995, p. 481 (scheda 1007), p. 539 (scheda 1501 a-b).

[36] Dolfi, *Le reliquie del Duomo*, pp. 99-105, 105.

[37] Ceccarelli-Lemut, *Pisa e l'Oriente latino*, pp. 67-59; R. Barsotti, *Gli antichi inventari della cattedrale di Pisa,* Pisa 1959, pp. 61 (inventario dell'anno 1369), 87 (anno 1394), 104 (anno 1595).

[38] Dolfi, *Le reliquie del Duomo*, p. 300.

[39] G. Scalia, *Romanitas pisana tra XI e XII secolo. Le iscrizioni romane del Duomo e la statua del console Rodolfo,* in «Studi Medievali», 13/2 (1972), pp. 791-843; S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 373-486, 395-398; G. Ammannati, *Menia mira vides. Il Duomo di Pisa, le epigrafi, il programma, la facciata,* Pisa 2019, pp. 19-49; A.R. Calderoni Masetti, *Intrecci mediterranei. Pisa tra Maiorca e Bisanzio,* Pisa 2017, pp. 13-22.

[40] Ceccarelli-Lemut,, *Pisa e l'Oriente latino,* pp. 47-48.

Fig. 10. Duomo di Pisa, navata laterale destra, altare dei Santi Gamaliele, Nicodemo e Abibone, 1532-1535.

quanto piuttosto di un insieme ligneo che sin dall'inizio voleva aderire a questi aneliti pisani in modo simbolico e liturgico.

Innanzitutto, il Cristo deposto presenta sulla schiena un'apertura scavata, ben sagomata, e con uno sportellino, che probabilmente conteneva in origine una reliquia (tav. VII). Le cosiddette 'immagini-reliquario' o 'immagini consacrate' erano comuni nell'arredo liturgico degli

Fig. 11. Duomo di Pisa, presbiterio, vaso di profido (*vas Epiphanie*), IV secolo.

altari dei secoli XII e XIII, in cui molte croci funzionavano come repositorio di reliquie, pergamene, tessuti e addirittura ostie. La croce dipinta di Rosano ne è un buon esempio, dato che nel braccio verticale, dietro il disco dell'aureola, nasconde un alveolo scavato che conteneva una crocetta metallica del VII secolo, probabilmente proveniente dalla Terra Santa[41]. Riguardo alla scultura lignea, anche la Catalogna offre casi eloquenti, come quello del Cristo dell'anno 1147 (MNAC 15950), che presenta sul retro un reconditorio uguale a quello di Pisa, in cui si sono trovati diversi pacchetti di reliquie nonché due frammenti di pergamene con informazioni sulla consacrazione dell'immagine (fig. 12)[42]. Più sorprendente ancora è il gruppo della discesa lignea della chiesa monastica di Sant Joan de les Abadesses (Girona), datato all'anno 1251 e conosciuto come 'Il Santissimo Mistero' (fig. 13). Si tratta di un monumentale insieme composto da sette figure – Cristo, Maria, Giovanni Evangelista, Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo e i due ladroni – che s'innalzano sopra la mensa dell'altare maggiore. La figura del Cristo crocifisso è una vera immagine consacrata, dato che conteneva due repositori di reliquie: uno era sul retro, contenente reliquie di Gesù, Maria, San Marziale e di alcuni luoghi santi gerosolimitani, e l'altro, scavato sulla fronte del Cristo e coperto con sportello in argento, custodiva la santa ostia[43].

Purtroppo, nel caso pisano, al di là della presenza sul retro di un reconditorio scavato e con sportello, non possiamo sapere di più sul suo

[41] M.R. Marchionibus, *La croce-reliquia trovata all'interno della Croce di Rosano,* in Ciatti – Frosinini -Bellucci, *La Croce dipinta dell'abbazia di Rosano,* pp. 89-97.

[42] J. Camps, *Imágenes para la devoción: crucifijos, descendimientos y vírgenes en la Cataluña románica. Tipologías y talleres,* in *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, a cura di P.L. Huerta Huerta, Aguilar de Campoo (Palencia), pp. 77-103, 81-82, figure 2-3..

[43] «Ibi has reliquias posuerunt, videlicet, in fronte, de corpore Christi, et desuper cohopertum de vera cruce Domini, postea in scapulis miserunt de sancto salvatore, et de sepulcro sancte Marie ubi transiut, et de presentacio Domini et de Getsemani, et de sancto Marciale », cit. in F. Español, *Sant Joan de les Abadesses durant els segles del Romànic*, in *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, a cura di M. Crispí - M. Montraveta, Sant Joan de les Abadesses 2012, pp. 29-60, 47-126, 75-81, nota 133.

contenuto originale. Dalla nostra ricerca sugli inventari della cattedrale dal XIII secolo in poi, non è emersa alcuna menzione delle presunte reliquie del Cristo deposto. Da una parte, questi elenchi di solito raccolgono oggetti sciolti appartenenti al corredo liturgico (abbigliamento, altre stoffe, calici, etc), al tesoro (reliquari preziosi e altri) e alla biblioteca: il Cristo deposto era un'immagine cultuale in legno e non rientrava in queste caratteristiche. Dall'altra, il fatto che il gruppo sia stato spostato due volte, prima nel 1362 nella cappella dell'Annunziata, e poi, dopo l'incendio del 1595, nella chiesa di Sant'Anna, rende veramente difficile un'indagine del genere. È credibile che le eventuali reliquie siano state sottratte durante il primo o il secondo spostamento e quindi incorporate al tesoro della cattedrale, o semplicemente siano state perse nell'incendio o con il successivo trasloco a Sant'Anna.

Fig. 12. *Cristo* dell'anno 1147, retro del torso con reconditorio. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 15950. Foto Jordi Camps.

Sebbene l'elenco di oggetti e di reliquie eseguito da Giovanni sacrista alla fine del XIII secolo menzioni due ampolle d'argento[44] e tre ampolle cristalline[45], che compaiono in successivi inventari, non sembra che appartenessero al reconditorio del Cristo deposto. Nel deposito della cattedrale sono conservate tre ampolline vitree, con residui d'olio dal corpo di santa Caterina, dai Santi Martiri della Palestina e da un luogo sconosciuto, che vengono datate al VI-VII secolo[46]. Tra queste, a mio avviso, soltanto una– quella rotonda contenente olio dai Santi Martiri

[44] Luglio 1313, «in sacristia» «ampulle de argento II», Barsotti, *Gli antichi inventari*, p. 25 (ACP, B. 10-I, f. 14r).

[45] «Ampulla cristallina cum manubrio cristallino et pede argentea, Alia ampulla rotunda, Alia ampulla cristallina cum pede et coopericula et catenella de argento», Barsotti, *Gli antichi inventari*, p. 27 (ACP, B. 10-I, f. 17r).

[46] W. Dolfi - D. Stiaffini *Un interessante ritrovamento nel Duomo di Pisa*, in «Bollettino Storico Pisano», LXXIII (2004), pp. 285-292; Dolfi, *Le reliquie del Duomo*, pp. 224-225.

Fig. 13. Sant Joan de les Abadesses (Girona), chiesa, altare maggiore, *Deposizione* lignea, 1251.

della Palestina (fig. 14) –, si può identificare con l'«alia ampulla rotunda» dell'inventario del 1313. È possibile però che le altre ampolle perdute fossero legate al culto del Sangue di Cristo nel duomo pisano, in rapporto alla festa del Salvatore o *Passio imaginis Domini* (9 novembre), e che, come era allora comune, questi oggetti avessero una qualche relazione con l'immagine del Cristo deposto[47]. Un buon esempio di questo stretto legame tra crocifissi monumentali e ampolle nella Pisa dei secoli XII e XIII si trova nella Croce dipinta greco-pisana del monastero di San Matteo (1198-1201ca.) (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, croce n. 20), giacché secondo il Tronci in quella stessa chiesa si custodiva un'ampolla con il Sangue di Cristo e un vaso d'argento con un frammento del *Lignum Crucis*[48].

[47] Secondo lo Scalia, nella consacrazione del duomo pisano nel 1118 dal papa Gelasio II furono trasferite dalla vecchia alla nuova cattedrale due ampolle: «una de sangue ycone Domini, alia de adustione Laurentii», G. Scalia, *La consacrazione della cattedrale pisana (26 settembre 1118)*, in «Bollettino Storico Pisano» 61 (1992), pp. 1-32, 12, 26. Sul fenomeno del *festum Salvatoris* in relazione al culto alle immagini di Cristo nella croce e ai reliquiari del sangue, vedi M. Bacci, *Le Majestats, il Volto Santo e il Cristo di Beirut: nuove riflessioni,* in «Iconographica», XIII (2014), pp. 45-66.

[48] Tronci, *Descrizione delle Chiese,* CXXV p. 335; M. Castiñeiras, *La peinture*

Fig. 14. Duomo di Pisa, deposito di reliquie, ampolla vitrea. Da W.Dolfi, *Le reliquie del Duomo*.

Tuttavia, ricalcando quello che abbiamo accennato rispetto ai casi catalani, le reliquie più plausibili per il reconditorio del Cristo deposto sarebbero state frammenti di pietre provenienti dalla Terra Santa. Nell'inventario di Giovan Battista Totti (*post* 1573) si parla di un «arcula plena lapidum, scilicet, lapidis sepulcri Domini, de columna, de monte Tabor, ubi posita fuit crux, de monte Sinas, de lapide ubi Dominus sedit, et alie multa»[49]: si tratta del cofanetto limosino a forma di basilica nel tesoro della cattedrale (XII-XIII secolo), che contiene pietre asportate dal Santo Sepolcro, dalla colonna della Flagellazione, dal monte Tabor, dal monte Calvario, dal monte Sinai e altre[50]. Non sappiamo però se originariamente tutte queste reliquie fossero riposte in questo contenitore, giacché non troviamo menzione di esse nell'inventario del XIII secolo. Si potrebbe quindi ipotizzare che almeno in parte potessero provenire dal reconditorio del Cristo deposto, il quale potrebbe essere stato svuotato in occasione del suo primo spostamento, nell'anno 1362.

In secondo luogo, è da sottolineare che nel caso della nostra Deposizione questa sacralità gerosolimitana si cercava non soltanto per mezzo della più che possibile incorporazione di reliquie nell'immagine consacrata del Cristo, ma anche attraverso la stessa iconografia del gruppo scultoreo, che diventava una vera ed effettiva evocazione del Golgota e dei suoi protagonisti. La teatrale presenza di Nicodemo che estrae i chiodi e di Giovanni di Arimatea che abbraccia il corpo morto rafforzava sia il significato storico ed eucaristico di questi personaggi nel gruppo, sia il loro specifico valore cultuale nella Pisa del XII secolo.

Come abbiamo già accennato, Nicodemo era un personaggio ben noto ai Pisani. Oltre a trattarsi di un fariseo, membro del Sinedrio, diventato discepolo di Gesù (Giov. 3, 1-21; 7, 50-52; 19, 39), cui nel periodo medievale era anche attribuito un Vangelo, a Pisa godeva di un culto particolare insieme ai santi Gamaliele e Abibone, poiché i loro corpi satrebbero stati trasportati nell'anno 1100 dalla Terra Santa al duomo[51]. Inoltre, nella vicina Lucca, Nicodemo era allora presentato nella *Relatio*

autour de 1200 et la Méditerranée: voies d'échanges et processus de transformation entre Orient et Occident, in «Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XLVII (2016), pp. 207-222, alla p. 221 nota 76.

[49] ACP, C 36, f. 5r. cfr. Dolfi, *Le reliquie del Duomo*, p.81.

[50] *Ibid.*, p. 190.

[51] M. Mitterauer - J. Morrissey, *Pisa nel Medioevo. Potenza sul mare e motore di cultura*, Roma 2015, p. 49.

leboniana come un vero scultore, che aveva scolpito il celebre Volto Santo venerato nella sua chiesa episcopale[52].

Altrettanto nota era l'emergente figura di Giuseppe d'Arimatea, un ricco ebreo diventato anch'egli discepolo di Gesù (Mat. 27, 57-60, Giov. 19, 38-42), che si era preso cura del corpo di Cristo, avvolgendolo in un lenzuolo e adagiandolo nel sepolcro. I testi allegorico-liturgici comparavano l'azione di Giuseppe con quella del sacerdote durante la Messa allorché copriva con il corporale il calice con l'ostia. Così affermava infatti Onorio d'Autun (1080-1153 ca.) nella sua *Gemma animae*:

> Hic oblata, et calix cum corporale cooperitur, quod sinodem mundam significat, in quam Joseph corpus Christi involvevat. Calix hic, sepulcrum; patena, lapidem designat, qui sepulcrum clauserat[53].

Invece Nicodemo era paragonato all'accolito che porgeva la patena al sacerdote:

> acolythus qui patenam tenuit, forma Nicodemi gerit, qui myrrham et aloe ad sepulturam Domini attulit (Giov. 19, 39)[54].

In questo modo, nello scenario dell'altare maggiore questi personaggi che si occupavano del corpo di Cristo nella monumentale Deposizione potevano essere anche percepiti come veri antitipi evangelici del rito eucaristico o doppi performativi del sacerdote e dell'accolito durante la liturgia del canone. Il fatto che il gruppo costituisse l'arredo più vistoso del Duomo di Pisa e l'importanza del suo innegabile significato liturgico-devozionale contribuirono al successo di questa tipologia scultorea in ambito toscano. Le Deposizioni della cattedrale di Volterra (1228) e della pieve di Vicopisano ne sono un buon esempio[55], in cui i principali personaggi – Cristo, Maria, Giuseppe e Nicodemo – sottolineano il dialogo tattile tra di loro. Addirittura, a Vicopisano, sotto il corpo inerte di Cristo abbracciato da Giuseppe di Arimatea è collocato un calice (fig. 2). Si tratta probabilmente della più perfetta traduzione visiva delle metafore

[52] Bacci, *Le Majestats*, p. 50; M. Bacci, *Nicodemo e il Volto Santo*, in Il *Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifissso nel Medioevo*, Atti del Convegno internazionale di Engelberg (13-16 settembre 2000), a cura di M. C. Ferrari e A. Meyer, Lucca 2005, pp. 15-40. Sulla *Relatio* vedi anche C. Frugoni, *Una proposta per il Volto Santo,* in *Il Volto Santo. Storia e Culto,* a cura di C. Baracchini - M.T. Filieri, Catalogo della Mostra (Lucca, 21 ottobre-21 dicembre 1982) Lucca 1982, pp. 15-48.

[53] Honorii Augustodunensis, *Gemma Animae*, in *Patrologia Latina*, 172, Lutetia Parisiorum 1854, coll. 541-754, l. I, XLVII (*De Joseph*), alla col. 558. Il crescente protagonismo di Giuseppe di Arimatea nella letteratura esegetica e simbolico-profana dei secoli XII e XIII (Chrétien de Troyes, Robert de Boron) è stato analizzato da F. Zambon, *Robert de Boron e i segreti del Graal,* Firenze 1984, pp. 14-29.

[54] Honorii Augustodunensis, *Gemma Animae*, l. I, XLVIII (*De acolytho qui patenam tenet, quod Nicodemum figuret),* in *Patrologia Latina*, 172, col. 558.

[55] Burresi - Caleca, *Sacre Passioni*.

evocate nei suddetti testi allegorici, in cui il corpo di Cristo era visto come l'ostia che si collocava nel calice e il calice stesso come il sepolcro dove Giuseppe d'Arimatea depositava il corpo di Cristo.

La Deposizione fu quindi una tipologia di successo che vide nel Cristo deposto pisano uno dei primi esempi monumentali. È nota la precoce diffusione di questi gruppi lignei anche in ambito pirenaico, come mostrano gli esempi del XII secolo provenienti delle chiese catalane di Santa Eulàlia d'Erill la Vall (Museu Episcopal de Vic, Museu Nacional d'Art de Catallunya) e di Santa Maria de Taüll (Museu Nacional d'Art de Catalunya) (fig. 15), o il più tardo di San Joan de les Abadesses (1251)[56]. Diversamente dai casi studiati in Toscana, le Deposizioni catalane, oltre alle consuete figure di Cristo, Giuseppe di Arimatea, Nicodemo, Maria e Giovanni Evangelista, hanno la peculiarità di includere anche i due ladroni crocifissi: Disma e Gesta. Questo catalogo si può allargare ad altri esempi pirenaici. La presenza di una mano intagliata sul lato destro della figura di Cristo crocifisso nelle chiese della Nativitat de Durro e di Santa Maria de Mijaran (nell'attualità a Sant Miqueu de Vielha) (fig. 16) ha permesso, come nel caso dell'impronta del Cristo pisano, di proporre la loro appartenenza a una Deposizione monumentale. Inoltre, nel resto della Penisola Iberica troviamo altri esempi del XII secolo in cui resta soltanto la figura del Cristo crocifisso deposto ma senza la mano di Nicodemo, come si vede nel monastero di Siresa (Osca), che presenta un repositorio di reliquie sul retro[57], o in un manufatto di provenienza asturiana della collezione del Museu Marès a Barcellona (MFMB

Fig. 15. *Deposizione* di Santa Maria de Taüll, gruppo del XII secolo con Cristo della seconda metà del XIII. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

[56] *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, a cura di J. Camps - X. Dectot, Barcelona 2004, p. 92; Camps, *Imágenes para la devoción*, pp. 92-94.

[57] F. Español, *Los descendimientos hispanos*, in *La deposizione lignea in Europa*, a cura di G. Sapori - B. Toscano, Milano 2004, pp. 511-554, alle pp. 520-521, fig. 7.

Fig. 16. *Cristo crocifisso* di Mijaran, s. XII, particolare della mano di Giuseppe di Arimatea sul lato destro del torso. Chiesa de San Miqueu de Vielha (Vall d'Aran).

650)[58]. Infine, non c'è dubbio sull'ampia diffusione di questa tipologia nell'ambito del XII secolo ispanico, come si riscontra nelle rappresentazioni in rilievo del soggetto nella Puerta del Perdón della chiesa di San Isidoro de León (1120 ca.) e in una lastra del chiostro del monastero di Santo Domingo de Silos (Burgos) (1120-1130 ca.) (fig. 17)[59].

Di recente Jordi Camps ha studiato la funzionalità di questi insiemi nel contesto della celebrazione della liturgia del *Triduum Paschale* e, in particolare, dei rituali attinenti al Venerdì Santo, in cui si inscenava la Deposizione e il Seppellimento del Cristo. Secondo lo studioso, il successo del teatro liturgico e la diffusione del *Christus dolorosus* fecero sí che, probabilmente durante il XIV secolo, le statue del Cristo deposto di Mijaran e di Santa Maria de Taüll fossero trasformate in immagini articolate – con un nuovo sistema di aggancio nelle braccia – per facilitare la loro partecipazione nella *performance* drammatica, e poi ridipinte per sottolinearne la sofferenza[60].

[58] G. Ylla-Català, *Crist d'un davallament,* in *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès/1,* a cura de J. Yarza - F. Español, Barcelona 1991, p. 134.

[59] Mª J. Martínez Martínez, *Los descendimientos lígneos medievales. La provincia de Burgos: una singular concentración,* in «Codex Aquilarensis», 23 (2007), pp. 91-116, alla p. 95.

[60] Mentre il Cristo di Mijaran è datato alla seconda metà del XII secolo, quello di Santa Maria de Taüll è un'immagine della seconda metà del XIII secolo che sostituisce un Cristo anteriore. In ambedue i casi, le sculture sono state trasformate in articolate nel corso del XIV secolo: J. Camps,, *Imágenes articuladas en la Edad Media hispánica. Entorno al Cristo del Descendimento de Santa Maria de Taüll, en Cataluña. Certezas e incertidumbres,* in *Imagens e Liturgia na Idade Media. Criação, Circulação e Função das Imagens entre o Ocidente e o Oriente na*

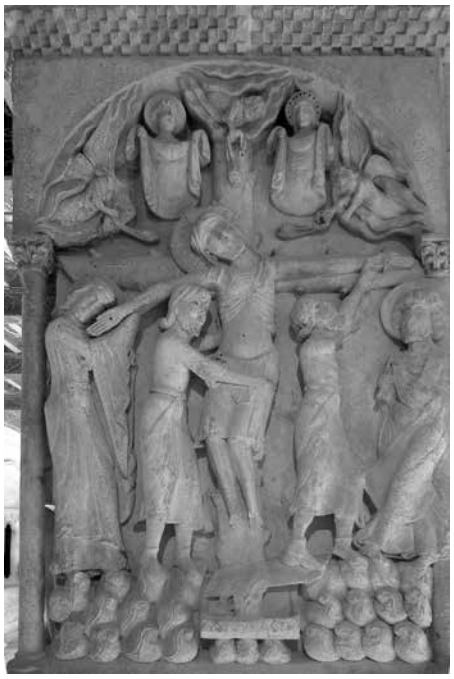

Fig. 17. Monastero di Santo Domingo di Silos, chiostro, angolo nordest, lastra della *Deposizione*, ca. 1120-1130.

Nel caso pisano sembra che il monumentale insieme, evocatore del Golgota gerosolimitano, svolgesse un ruolo da protagonista anche durante i riti pasquali e che il Cristo deposto venisse calato durante la cerimonia del Venerdì Santo. A questo proposito, Paola Minoja ha attirato l'attenzione sulla presenza di due segni all'altezza del polso sinistro attraverso i quali probabilmente passava la fune per lo spostamento del Cristo[61]. Queste tracce dell'uso rituale del gruppo durante la Pasqua concordano con una menzione nell'inventario del 1369, in cui si parla di tre cortine destinate a coprire i crocifissi e il sepolcro, con l'indicazione glossata che queste erano sempre *in loco*: «cortinas tres a rami ad coperiendum crucifixos et sepulcrum semper stant in loco suo»[62] (fig. 18). Dalla notizia si potrebbe dedurre che si trattasse dell'attrezzo e dei paramenti liturgici utilizzati durante i rituali del Venerdì Santo, in cui due cortine servivano per coprire la croce della Deposizione e un altro crocifisso, mentre la terza aveva la funzione di rivestire un sepolcro – forse un attrezzo teatrale –- dove veniva 'seppellito' il Cristo deposto.

Idade Média (séculos X-XV), a cura di C. Varela Fernandes - M. Castiñeiras, Lisboa 2021, pp. 279-303. . Sul rapporto tra i gruppi della Deposizione e i rituali di Venerdì Santo, vedi anche Dale, *Pygmalion's Power*, pp. 28-29.

[61] Minoja, *Relazione sul restauro*, p. 5, fig. 4. La più antica testimonianza in Italia della teatralizzazione dei riti del Venerdì Santo è il testo latino del Dramma della Passione di Montecassino (metà del XII secolo), che include alla fine dei dialoghi il *planctus* della Madonna ai piedi della croce in lingua volgare e con notazione musicale: D.M. Inguanez, *Il Dramma della Passione del secolo XII,* in «Miscellanea Cassinese», 12 (1936), pp. 1-39, alle pp. 17-18, 38.

[62] Barsotti, *Gli antichi inventari*, p. 61 (ACP, B-10-II, f. 25r).

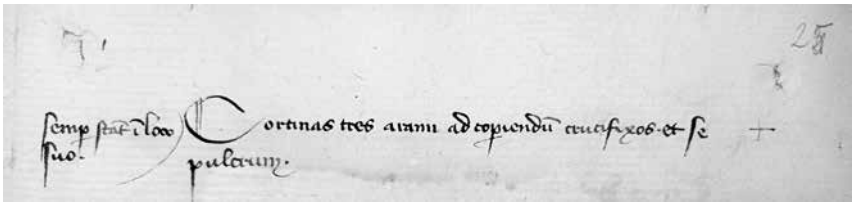

Fig. 18. Inventario dell'anno 1369 con la notizia dell'esistenza di tre cortine per coprire i crocifissi e il sepolcro della cattedrale di Pisa. Archivio Storico Diocesano di Pisa, Capitolo del Duomo di Pisa, *Serie d'Abramo*, B10, f. II, c. 25r.

4. *Un possibile contesto per il Cristo deposto: san Bernardo, l'arcivescovo Baldovino (1138-1145) e la spiritualità cisterciense*

La mancanza di notizie sull'incarico della Deposizione lignea è un vuoto difficile da colmare. Colpisce il fatto che un gruppo di queste dimensioni destinato all'altare maggiore della primaziale pisana non abbia lasciato a Pisa alcuna traccia sull'identità del suo committente o l'attività dei suoi artisti. Nonostante ciò, gli studi precedenti, i recenti restauri e le ricerche qui illustrate puntano all'ipotesi di un'opera realizzata nel circolo d'Autun e databile al secondo quarto del XII secolo, che sarebbe arrivata dalla Borgogna a Pisa, dove molto probabilmente ricevette la sua policromia finale.

Dall'attento studio dell'opera si deduce anche che il gruppo non fu un acquisto occasionale quanto piuttosto un incarico intenzionale. Se le sue monumentali dimensioni sembrano concepite sin dall'inizio per lo scenario di una grande chiesa come quella pisana, l'inclusione delle figure di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea – dei quali non troviamo riscontro nella scultura lignea borgognona superstite – sembra pensata o almeno motivata dal culto locale a Nicodemo.

Per questo, bisogna innanzitutto inquadrare il manufatto in termini di devozione, affermazione e appropriazione da parte di una città che aveva fatto della sua arte il mezzo privilegiato della sua propaganda. La prima questione da risolvere è il perché della scelta di una Deposizione lignea per presiedere l'altare maggiore della cattedrale, quando in città vi era una radicata tradizione di croci dipinte, come quelle di San Paolo all'Orto e di San Frediano, molto probabilmente eseguite negli anni Trenta del XII secolo. La tipologia del crocifisso ligneo era un lavoro sconosciuto all'arte pisana di allora, e perciò ritenuto straniero. Nella sua commissione c'è quindi una schietta volontà di incorporare proprio questo tipo di opera alla cattedrale pisana, giacché la sua esibizione, come vedremo, poteva comportare il prestigio e l'affermazione della sede in un contesto politico-religioso molto concreto.

Da un punto di vista formale, il Cristo deposto è databile tra il 1130 e il 1140, un momento che coincide con una fluida e stretta relazione tra la Borgogna e Pisa. In quegli anni la città era diventata il centro della politica europea a causa della crisi causata alla Chiesa dalla doppia elezione nel 1130 del papa Innocenzo II (1130-1143) – appoggiato dal re di Francia e dall'imperatore germanico –, e del suo rivale, l'antipapa Anacleto II (1130-1138), sostenuto dai Normanni dell'Italia meridionale. Il titolare

della sede pisana, Uberto, prese immediatamente posizione per il primo, l'accompagnò nel suo viaggio in Francia (1130-1132)[63] e l'accolse a Pisa quando questi dovette fuggire da Roma nel 1133. Pisa allora diventò *de facto* sede papale per qualche anno e in occasione del Concilio dell'anno 1135 ospitò importanti personaggi del clero tedesco e francese, tra i quali spiccano Bernardo di Chiaravalle e Pietro il Venerabile, abate di Cluny[64].

Tuttavia, il successore di Ubaldo, Baldovino (1138-1145), pisano di nascita, sembra il personaggio più idoneo per portare a termine una commissione come quella della monumentale Deposizione. Monaco cisterciense a Clairvaux, all'inizio del 1133 accompagnò come segretario il suo abate san Bernardo in Italia, e più tardi, nel 1137, da Innocenzo II fu nominato cardinale prete di Santa Maria in Trastevere. Nel 1137 viaggiò con Bernardo e Innocenzo II nel Lazio e in Campania e, successivamente, una missione con lo stesso san Bernardo lo portò in Italia meridionale[65].

È noto che ci fu uno stretto rapporto tra Bernardo e il pisano Baldovino, al punto che quest'ultimo gli fece da segretario personale redigendo molte delle sue lettere in quel periodo. Così, nell'epistola *Ad Pisanos* (1135), quando il santo cistercense paragona Pisa a una seconda Roma ringraziandola per la sua fedeltà al Papa, i suoi elogi non nascondono una certa familiarità con gli aneliti della città: «Assumitur Pisa in locum Romae, et de cunctibus urbibus terrae ad Apostolicae Sedis culmen elegitur» (Pisa riceve il posto di Roma, e, tra tutte le città della terra, è eletta all'alta dignità della Sede apostolica)[66]. Successivamente, nell'epistola *Ad suos Claravallenses* (1137), nella quale si scusa per essere rimasto in Italia e non essere tornato alla sua abbazia in Francia, non manca di invitarli a dire una preghiera per Baldovino, il suo unico conforto, su cui riposava volentieri il suo spirito: «Orate et pro ipso, tamquam unicum solatio meo et in quos spiritus meus plurimum requiescit»[67].

Questa familiarità e i fitti contatti che ambedue mantenevano con gli abati cistercensi e cluniacensi dell'area borgognona sembra il contesto più opportuno per promuovere la commissione di un'opera come la nostra. Bisogna ricordare che Bernardo scrisse una lettera a Citeaux nello stesso 1137, in occasione della congregazione annuale, e nel 1138 altre tre lettere a Pietro il Venerabile, abate di Cluny. Per quel tempo Baldovino, eletto arcivescovo di Pisa nell'aprile del 1138, era in grado di commissionare per la sua cattedrale un'opera d'arte che riflettesse le inquietudini devozionali della nuova spiritualità cisterciense, in cui il culto alla croce era diventato centrale. Non a caso alcuni testi di san Bernardo mostrano un'intensa e sentita devozione per il Cristo crocifisso

[63] M.L Ceccarelli Lemut - S. Sodi, *La Chiesa di Pisa dalle origini alla fine del Duecento.* Pisanorum ecclesia specialis sancte Romane Ecclesie filia, Pisa 2017 (*Vos estis templum Dei vivi*. Studi di storia della Chiesa, 7), p. 66.

[64] R. Somerville, *The Council of Pisa, 1135: A Re-Examination of the Evidence for the Canons,* in «Speculum», 45/1 (1970), pp. 98-114, alle pp. 100-101.

[65] Ceccarelli Lemut, *Magnum ecclesiae lumen*; Ceccarelli Lemut- Sodi, *La Chiesa di Pisa,* pp. 66-67.

[66] Bernard de Clairvaux, *Lettres,* 3 *(Lettres 92-163)*, par M. e G. Duchet-Suchaux, Paris 2002, pp. 325-328 (epistola CXXX).

[67] Bernard de Clairvaux, *Lettres*, 3, pp. 325-328 (epistola CXLIV), alla p. 362.

e per il tema della Deposizione, in particolare il *Tractactus de erroribus Petri Abaelardi* e il *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius*. Nel primo, l'abate di Clairvaux sottolinea il potere rigenerativo della croce per l'umanità, in quanto la libera dal diavolo, dal peccato originale e dalla morte, poiché, citando san Paolo: «In Adam omnes moriuntur, ita et in Christo vivificabuntur» (I Cor. 15, 22)[68]. Nel secondo, Bernardo descrive con una tale precisione i personaggi e le loro emozioni del momento più drammatico della Passione – la Deposizione –, che il passaggio diventa una vera *ekphrasis* di un gruppo ligneo simile al nostro, i cui protagonisti la attuano in modo corale. Così, dapprima parla dell'arrivo al Calvario di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo, muniti degli strumenti per procedere alla calata del corpo inerte del Salvatore. Giunge poi all'apice emozionale che si trova rappresentato sempre nelle Deposizioni monumentali, durante il quale, mentre uno (Giuseppe) sorregge il corpo e l'altro (Nicodemo) estrae i chiodi, la Madonna innalza le braccia affinché le mani e la testa del Figlio ritornino al suo petto:

> Unus clavum et manibus trahebat, alius ne caderet corpus exanime sustentabat. Stabat et Maria, brachia levans in altum, ut caput et manus dependentia Christi super pectus traheret ipsa simul [69].

Certamente gli artisti del circolo di Autun erano tra i pochi in grado di conferire alle statue romaniche la spiritualità e la commozione che il testo di Bernardo trasmetteva. La loro risaputa padronanza del linguaggio scultoreo sia in legno che in pietra aveva già prodotto importanti capolavori che garantivano il successo di qualsiasi incarico. Bisogna ricordare che Baldovino era probabilmente entrato come monaco nel monastero di Clairvaux prima del 1130, prima che nel 1133 accompagnasse Bernardo nel suo viaggio in Italia. Il futuro presule pisano aveva potuto quindi conoscere la grande produzione scultorea dell'abbazia di Vézelay o della cattedrale di Autun, dato che Clairvaux non era lontana da questi centri borgognoni. Di conseguenza si deve presumere che, qualche anno dopo, una volta ritornato come arcivescovo nella patria pisana, Baldovino avesse sentito il desiderio d'incorporare all'immaginario devozionale della primaziale uno sconvolgente insieme scultoreo che riflettesse la nuova spiritualità appresa nella sua terra d'adozione, che tanto l'univa a Bernardo.

Per questo motivo, l'eccezionalità e la grandiosità del nostro capolavoro vanno oltre la mera matericità o artisticità dell'opera. Si tratta di

[68] S. Bernardi Abbatis Primi-Clarae-Vallensis, *Tractatus de erroribus Petri Abaelardi, caput VI, In opere liberationis humane non solum misericordiam, sed et justitiam relucere*, in *Patrologia Latina,* 182, Lutetiae Parisiorum 1859, coll. 1051-1072, alla col. 1064.

[69] S. Bernardi Abbatis Primi-Clarae-Vallensis, *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius*, *ibid.*, coll. 1133-1142, alla col. 1138. Sull'affettuosa sensibilità di Bernardo riguardo alla statua del Cristo crocifisso vedi L. Battaglia Ricci, *Ad exercitandum devotionis affectum: gli scritti e le immagini sacre,* in *Sacre passioni*, pp.19-23, 20-21.

un manufatto che esprime come pochi altri l'emergente devozione dei circoli cistercensi per il corpo inerte di Cristo sulla croce e le conseguenti riflessioni teologiche. Secondo Bernardo, l'ignominioso patibolo della croce diviene un sacrificio rigenerativo – inteso in termini sacramentali –, per cui Cristo libera l'umanità dalla morte provocata dal peccato di Adamo e gli restituisce *per justitiam* la vita[70]. Non a caso la croce del nostro Cristo deposto è stata scolpita come se si trattasse del tronco di un albero che sembra germogliare in un gran numero di ramoscelli. Così, lo strumento della Passione non era altro che l'Albero della Vita, seguendo una tradizione leggendaria che affermava come la Croce fosse stata fabbricata a partire del legno di una trave proveniente dal mitico albero del Paradiso (Gen. 2, 9)[71]. Questa semantica della Croce, che si trova anche nel rilievo della Deposizione del chiostro di Silos, acquisisce una forza speciale nel gruppo pisano proprio alla luce degli scritti di san Bernardo.

Come ha accennato Maria Luisa Ceccarelli Lemut, Baldovino continuò a tenere un'affettuosa e amichevole corrispondenza con Bernardo anche dopo il suo ritorno a Clairvaux, come si deduce della lettera che questi gli indirizzò per incoraggiarlo nel suo ministero[72], o dal fatto che figuri tra gli intercessori del privilegio che Corrado II emanò nel 1139 a favore di Baldovino, con cui l'imperatore riconobbe il possesso di una serie di beni e di diritti alla Chiesa pisana[73]. Erano quindi anni favorevoli per l'incarico di un'opera venuta dalla Borgogna, con cui Baldovino avrebbe voluto creare uno splendido scenario sacro e devozionale nella sua cattedrale, che potesse valere anche come affermazione del ruolo internazionale della città marinara e addirittura delle pretese espansionistiche nei confronti di Lucca. Con la scelta di una monumentale Deposizione, il duomo di Pisa si distingueva infatti da quello lucchese, che ospitava una celebre e venerata immagine del Crocifisso: il Volto Santo. Pisa prendeva quindi un cammino diverso da Lucca proprio alla vigilia del momento in cui lo scontro tra le due città per il dominio territoriale e commerciale della costa e dell'interno della Toscana sfociò in una lunga guerra, tra il 1143 e il 1155[74].

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZALEZ

[70] S. BERNARDI ABBATIS PRIMI-CLARAE-VALLENSIS, *Tractatus de erroribus Petri Abaelardi, caput IX, Christum venisse in mundum, non solius instructionis nostrae, sed liberationis causa*, col. 1071.

[71] H. SHIELDS, *Le bois de la croix : ramifications en français et en occitan*, in *Mélanges de Philologie romane offerts a Charles Camproux,* voll. 2, Montepellier 1978, I, pp. 237-245.

[72] *Opere di S. Bernardo*, *Lettere*, VI/2, Milano 1987, n. 505 pp. 666-669, cit. in CECCARELLI LEMUT, *Magnum ecclesie lumen*.

[73] CECCARELLI LEMUT, *Magnum ecclesie lumen*; CECCARELLI LEMUT- SODI, *La Chiesa di Pisa,* p. 69.

[74] Baldovino fu specialmente attivo in questa politica espansionistica che cominciò con l'incremento patrimoniale della sede pisana nell'ambito della diocesi lucchese (Lucagnano 1139, Perignano 1140, Cenaia e Migliano 1141, chiesa di Sant'Angelo di Travalda 1141-1143): CECCARELLI LEMUT, *Magnum ecclesiae lumen*; CECCARELLI LEMUT- SODI, *La Chiesa di Pisa,* pp. 69-70.

TAVOLE A COLORI

Tav. I. *Cristo ligneo deposto*, 1138-1140 ca. Museo dell'Opera del Duomo, sala 13, inv. nº 665577. Foto Opera Primaziale Pisana.

Tav. II. *Cristo ligneo deposto*, particolare del lato destro del perizoma con l'impronta della mano di Giuseppe di Arimatea e resti della tecnica della doratura a guazzo. Museo dell'Opera del Duomo.

Tav. III. *Cristo ligneo deposto,* particolare della croce-*Lignum Vitae* e del braccio sinistro del crocifisso. Museo dell'Opera del Duomo.

Tav. IV. *Cristo ligneo deposto*, particolare della parte inferiore (perizoma, gambe e piedi). Museo dell'Opera del Duomo.

Tav. V. *Cristo ligneo deposto*, particolare del volto. Museo dell'Opera del Duomo.

Tav. VI. *Cristo ligneo deposto*, particolare del perizoma, lato destro superiore con doratura a missione. Museo dell'Opera del Duomo.

Tav. VII. *Cristo ligneo deposto*, retro del torso, reconditorio con sportellino. Museo dell'Opera del Duomo. Foto Opera Primaziale Pisana.

Finito di stampare nel mese di Luglio 2023
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore Srl
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Telefono 050 313011 • Telefax 050 3130300
www.pacinieditore.it

SOCIETÀ STORICA PISANA

CONSIGLIO DIRETTIVO

Presidente	Gabriella Garzella
Vicepresidente	Fabrizio Franceschini
Tesoriere	Stefano Sodi
Segretario	Andrea Addobbati
Consiglieri	Antonio Alberti, Valerio Ascani, Monica Baldassarri, Maria Luisa Ceccarelli Lemut, Marco Cini, Simonetta Menchelli, Enrica Salvatori
Revisori dei conti	Roberto Castiglione, Giuseppe Clemente

Direttore responsabile Maria Luisa Ceccarelli Lemut

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 27 del 10 novembre 1948

Comitato di Redazione: Franco Angiolini, Valerio Ascani, Monica Baldassarri, Mauro Ronzani, Stefano Sodi

Comitato Scientifico: Giorgio Bejor, Jean Boutier, Manuel Antonio Castiñeiras Gonzalez, Sauro Gelichi, Paolo Malanima, Daniele Menozzi, Lucia Tomasi Tongiorgi, Marcello Verga, Chris Wickham

Nel corso del 2022 la Società Storica Pisana ha beneficiato, per le sue attività e per le sue pubblicazioni, dei contributi del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, della Giunta Centrale per gli Studi Storici e della Fondazione Pisa.

Gli articoli qui pubblicati sono stati sottoposti a duplice referaggio anonimo.

Proprietà artistica e letteraria riservata.
È vietata qualsiasi riproduzione senza indicare la fonte

AVVERTENZE

Il «Bollettino Storico Pisano» è organo ufficiale della Società Storica Pisana.

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

Libri, riviste, estratti e opuscoli inviati in dono alla Società verranno acquisiti dalla Biblioteca. Se inviati in duplice copia, saranno recensiti o segnalati.

Per tutto ciò che riguarda l'amministrazione della Società Storica Pisana occorre rivolgersi alla Segreteria, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università degli Studi di Pisa, via Pasquale Paoli 15, 56126 Pisa - tel. 050-2215469 - fax 050-2215537 - e-mail societastoricapisana@gmail.com, conto corrente bancario IBAN IT32B0503414011000000246182, presso la Cassa di Risparmio di Lucca Pisa Livorno - Gruppo Banco Popolare di Milano, piazza Dante 1, 56126 Pisa. I soci hanno diritto ad una copia gratuita del «Bollettino Storico Pisano», se in regola con il pagamento della quota sociale annuale (€ 40,00). Il ritiro del «Bollettino» si effettua presso la Segreteria, che potrà comunque provvedere, su richiesta, all'invio a domicilio.

Il servizio abbonamenti del «Bollettino Storico Pisano» e il servizio vendite delle pubblicazioni della Società Storica Pisana sono gestiti esclusivamente dall'Editore Pacini, Via A. Gherardesca 1, 56121 Ospedaletto (Pi). I soci, se in regola con il pagamento delle quote sociali, possono acquistare presso l'Editore con lo sconto del 25% ulteriori copie del «Bollettino» e tutte le pubblicazioni della Società.

Prezzo del presente volume: € 30,00