

IL CROCIFISSO LIGNEO BORGOGNONE DI VARENNE-L'ARCONCE E LA PLASTICA RENANA DELL'XI SECOLO*

Nadia Bertoni Cren

Il transetto della chiesa di Saint-Pierre-aux-Liens di Varenne-l'Arconce situata in Saône-et-Loire (XII sec.) custodisce una grande scultura di Cristo crocifisso in legno policromo (figg. 1-2-4). L'opera, di proprietà comunale, è stata proclamata Monument Historique nel 1970. Su questa scultura non esiste tuttavia nessuno studio storico specifico e finora ne sono state pubblicate soltanto delle fotografie¹. Citata come opera del XII secolo prima da Liévaux-Bocador e Bresset², poi da Lorenzelli e Veca³, e assegnata al XIII secolo dalle schede della banca dati ministeriale Palissy, si tratta di una delle sculture lignee della Borgogna meridionale per la quale l'origine non è stata ancora ben chiarita. Non ci sono effettivamente altre sculture riferibili all'arte di questa regione con le quali si possano stabilire delle relazioni stilistiche.

Il crocifisso⁴ versa ad oggi in cattivo stato di conservazione e i rimaneggiamenti di epoche successive rendono difficile la valutazione dell'opera nel suo complesso. Una ridipintura di fine Ottocento, o addirittura degli inizi del Novecento, sembra esser stata applicata sopra tre strati di colore, fatto che indica almeno tre interventi di restauro dell'opera. I rilievi ed i dettagli sono attenuati. La croce non sembra originale e potrebbe risalire all'ultima ridipintura. Gli occhi ed il naso sono stati modificati, la bocca ha perduto il labbro superiore. L'aggiunta della corona di spine ed i capelli in corda nascondono gran parte della testa. Anche i due elementi in legno fissati nel mezzo delle pieghe sui lati del perizoma del Cristo di Varenne-l'Arconce non sembrano originali. La modifica del perizoma merita particolare attenzione, poiché riduce la percezione della concezione compatta e verticale dell'opera alterando il disegno di una parte plastica decisiva per la valutazione della scultura.

In questo articolo mi propongo di analizzare il crocifisso, confrontandolo, da un punto di vista stilistico e iconografico, ad altri esempi analoghi dei secoli XI-XII. Lo studio ha lo scopo di eviden-

* L'articolo è tratto dalla mia tesi di dottorato in Storia dell'arte medievale, N. BERTONI CREN, *La sculpture sur bois polychrome des XI^e-XII^e siècles en Bourgogne*, direttore Daniel Russo, co-direttore Valentino Pace, Université de Bourgogne, Dijon 2013. Ringrazio Valentino Pace per tutta la disponibilità e per il suo entusiasmo.

¹ L. SCHNEITER, *Le Brionnais*, Genève 1967, p. 65, p. 67; J. LIÉVEAUX-BOCCADOR, É. BRESSET, *Statuaire médiévale de collection*, Neuilly 1972, p. 18; D. GRIVOT, *La légende dorée d'Autun. Chalon, Mâcon, Charolles et Louhans*, Lyon 1974, p. 122; R. OURSEL, *Itinéraires romans en Bourgogne*, La Pierre-qui-Vire 1977, fig. p. 18; J. LORENZELLI, P. LORENZELLI, A. VECA, *Custode dell'immagine. Scultura lignea europea XII-XV secolo*, Bergamo 1987, p. 76.

² LIÉVEAUX-BOCCADOR, BRESSET, *Statuaire médiévale* cit.

³ LORENZELLI, LORENZELLI, VECA, *Custode dell'immagine* cit.

⁴ Il corpo potrebbe essere in legno di noce. H 174 × L 162 × P 26 cm; croce: H 250 × L 167 × P 4 cm; asse della croce: L 15 cm.

ziare i principi stilistici caratterizzanti dell'opera attraverso l'esame degli elementi visibili significanti. L'interpretazione del linguaggio formale specifico permetterà di proseguire lo studio dell'opera e la sua valorizzazione attraverso un eventuale futuro restauro nel pieno rispetto del suo messaggio estetico originale e dei suoi significati culturali.

Il crocifisso di Varenne-l'Arconce, tra Cristo triumphans e Cristo patiens

Nel libro di Lorenzelli e Veca⁵, l'opera è inserita tra le *Crocifissioni* di genere misto, cioè una rappresentazione intermedia dal punto di vista iconografico che s'inserisce tra il Cristo *triumphans* e il Cristo *patiens*.

Il Cristo di Varenne è rappresentato infatti dritto sulla croce con la testa leggermente girata verso la destra; gli occhi non sembrano totalmente chiusi, le braccia sono quasi orizzontali, le mani hanno i pollici in abduzione, le gambe sono rigide e dritte; i piedi paralleli sono inchiodati separatamente sul suppedaneo.

La concezione del Cristo vivente sulla croce, descritto né come un re che trionfa sulla morte, né come un uomo morente che soffre, si trova spesso nella scultura romanica e si esprime attraverso la declinazione di tratti caratteristici.

Come nel caso di Varenne-l'Arconce, in questi crocifissi romanici, il corpo del Cristo non mostra segni di sofferenza, gli occhi sono aperti, semiaperti, o chiusi; le braccia sono orizzontali o leggermente piegate verso l'alto; le gambe non si piegano sulle ginocchia, i piedi sono in rotazione esterna oppure, come a Varenne, paralleli, attaccati separati su di un suppedaneo o direttamente sulla croce. Il perizoma è lungo, la testa che si piega da un lato può portare una corona reale, molto raramente una corona di spine. Questo dettaglio, caratterizzato da un realismo tragico, è raro nelle sculture di grandi dimensioni fino al XIV secolo, mentre gli esempi sono più numerosi nella miniatura e nelle arti suntuarie.

Tale formula iconografica diffusa nell'Occidente cristiano si incrocia alle volte con una presentazione del *Crocifisso* dell'arte bizantina dove il corpo si piega sulle ginocchia prendendo una caratteristica posizione elegantemente curvata. In seguito a questo movimento una gamba può coprire parzialmente l'altra. L'anatomia è sottolineata da elementi canonici: il torace con i pettorali marcati, i segni sternali, le costole che cominciano molto basse. L'addome invece è descritto con un rilievo stilizzato, diviso da una o due linee orizzontali e una linea verticale in quattro o sei compartimenti (è l'addome cosiddetto 'greco')⁶.

Il Cristo di Varenne-l'Arconce sembra guardare alle formule dell'anatomia bizantina di cui tuttavia propone un'interpretazione più libera. Il bizantinismo del crocifisso pare esser stato acquisito in modo indiretto attraverso dei modelli che presentavano già delle varianti o delle innovazioni: l'addome non è diviso alla greca e l'ombelico è descritto molto accuratamente; le costole, i pettorali,

⁵ LORENZELLI, LORENZELLI, VECA, *Custode dell'immagine* cit., p. 75-78.

⁶ L'arte bizantina, molto ligia alle regole dell'iconografia, rispetterà a lungo questo prototipo che sarà ripreso fino agli inizi del XIV secolo principalmente in pittura, nei mosaici e nella miniatura. Negli avori, essenziali per lo studio della scultura bizantina, il Cristo è rappresentato sia con il corpo che si piega più o meno sulle gambe, sia dritto sulla croce ed i canoni anatomici sono spesso semplificati o per nulla adottati. L'intaglio di piccoli formati sembra permettere più libertà per nuove soluzioni iconografiche. Cfr. E. SANDBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929; G. DE FRANCOVICH, *L'origine du crucifix monumentale sculpté et peint*, 'Revue de l'art', 7 (1935), p. 185-212; P. THOBY, *Le crucifix des origines au concile de Trente. Étude iconographique*, 2 voll., Nantes 1959-1963, I (1959), pp. 72-73; M.C. SEPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant. Aux origines du Crucifix*, Paris 1994.

lo sterno sono ben indicati, ma hanno perduto le proporzioni canoniche, allungandosi; le dita delle mani e dei piedi sono rese con un rilievo molto basso che contrasta con la cura applicata all'intaglio delle braccia o delle gambe le quali hanno le rotule segnate a cerchio con una piega di sbieco indicante il polpaccio; l'espressione del viso è infine lontana dall'impassibilità bizantina.

Il confronto con i crocifissi alverniati

La plastica della scultura di Varenne-l'Arconce si distingue nettamente dalle più vicine sculture di Cristo in croce del XII secolo, che si trovano riunite nelle chiese dell'Alvernia⁷. I grandi crocifissi di Auzon, Lavoûte-Chilhac et Arlet sorprendono per il realismo delicato della loro anatomia completamente priva di forme stilizzate e che tuttavia esprime l'identica concezione del Cristo crocifisso di tipo intermedio o di transizione tra il *triumphans* e il *patiens*. Le origini di questo naturalismo devono essere senza dubbio ricercate nella pratica della copia diretta della scultura romana e gallo-romana, presente in Alvernia, come in Borgogna, fra le rovine dei monumenti romani, e che doveva aver fornito agli artisti dei modelli a tutt'otondo a grandezza naturale⁸.

Probabilmente è a causa di questa medesima origine delle forme che il Cristo ligneo tedesco di Cappenberg, con la formulazione iconografica e la resa plastica dell'anatomia del busto comparabile alle sculture dell'Alvernia, era stato messo in relazione alla scultura francese del XII secolo⁹. Ma solamente la formulazione iconografica del Cristo intermedio sembra stabilire un qualche rapporto tra la scultura di Varenne-l'Arconce e il gruppo d'Alvernia. Perciò le origini stilistiche delle forme devono essere diverse.

Come si vedrà più avanti, anche la forma del perizoma del Cristo di Varenne-l'Arconce differisce da quella dei crocifissi alverniati, così come un altro elemento, questa volta di tipo tecnico, mostra la loro lontananza dal crocifisso borgognone.

La lunga fessura radiale visibile sul torace lascia infatti supporre che la scultura non sia stata incavata nel retro e che sia stata scolpita in un unico tronco, con le braccia e la croce raccordate in un secondo momento. Questo procedimento tecnico, che si osserva in altri crocifissi riferibili alla Borgogna¹⁰, è comune a molte sculture create in tutta Europa tra l'XI ed il XIII secolo: ad esempio, nel grande gruppo svedese di crocifissi in legno medievali che si trova sull'isola di Gotland, solamente le

⁷ Claire Delmas, nel suo articolo sul Cristo ligneo di Salle-la-Source, presenta una lista del gruppo alverniati di grandi crocifissi che, a suo avviso, sono da assegnare alla produzione di un medesimo atelier. Questi sono i crocifissi di: Arlet, Aubin, Auzon, La Voute-Chilhac, La Voute-sur-Loire, Montsalvy, Saint Austremoine, Saint-Flour, Salles-la-Source, Thérondels, Valuèjols, La Roche-Lambert (conservato al Musée National du Moyen Âge – Thermes de Cluny). Bisogna aggiungere il Cristo ligneo di Vebret e quello di Chadenac. Cfr. C. DELMAS, *Le crucifix roman de Salles-la-Source. Nouveaux éléments concernant les grands christes en bois du Massif Central*, 'Revue de la Haute-Auvergne', 53 (1990), pp. 49-56; EAD., *Le Christ en croix. Vebret, église Saint-Maurice-Saint-Louis*, in *Les majestés du Cantal. Images de la Vierge en Haute-Auvergne*, a cura di B. MEZARD, B. SAUNIER, Paris 1992, pp. 153-155.

⁸ J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, London 1937.

⁹ M. BEER, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*, Regensburg 2005, pp. 541-546.

¹⁰ La tecnica è visibile nelle due sculture di *Cristo in Deposizione* di Courajod (Louvre) e di Pisa (Museo del Duomo), nel Cristo proveniente da Clamecy del Cleveland Museum of Art ed in due sculture di Cristo che si trovano in Toscana meridionale, nelle chiese abbaziali di Abbadia San Salvatore e di Sant'Antimo. Cfr. N. BERTONI CREN, *Le cercle d'Autun. Les sources de la statuaire dans la Bourgogne romane*, 'Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre – BUCEMA', <http://cem.revues.org/13105> (consultato il 10 giugno 2014); N. BERTONI, S. CREN, *Note dal restauro del crocifisso di San Salvatore*, in *Il crocifisso di Abbadia San Salvatore*, a cura di C. Prezzolini, *Catechesi e Arte*, Montepulciano 2010, pp. 33-41.

braccia e talvolta le corone delle sculture sono intagliate in masselli separati¹¹.

Questa tecnica differisce da quella, molto rara, impiegata per alcuni crocifissi alverniate nel XII secolo, ove degli elementi intagliati a parte sono assemblati in seguito al tronco principale del corpo. I crocifissi più antichi del gruppo alverniate e quello di Salles-la-Source hanno infatti le gambe intagliate a parte e fissate all'altezza delle anche dietro il perizoma incavato¹². Sul Cristo di Lavoûte-Chilhac e sui due crocifissi romanici riferiti all'Alvernia in pioppo ed in pero, conservati nel Musée National du Moyen Âge – Thermes de Cluny di Parigi¹³, le teste sono aggiunte. Il sistema costruttivo che conta numerosi elementi anche importanti, come le teste, scolpiti a parte e poi assemblati, sembra caratteristico dei laboratori alverniate del XII secolo¹⁴.

La qualità della plastica e la tecnica utilizzata concorrono dunque a scartare l'ipotesi di un'origine alverniate per il crocifisso di Varenne-l'Arconce. Dei confronti iconografici suggeriscono di spostare l'attenzione verso est e verso nord, verso cioè la Germania del Nord e le Fiandre.

I confronti con i crocifissi tedeschi e fiamminghi

Nel crocifisso di Varenne-l'Arconce, il lungo perizoma che scende in pieghe verticali senza coprire le ginocchia, si aggancia alla cintura formando un nodo centralmente, con quattro ripieghi sui lati. Paul Thoby aveva osservato che i punti d'appoggio del perizoma sulla cintura sono una pratica corrente nella scultura della Germania del nord¹⁵. Il Cristo ligneo della chiesa di Ringelheim, datato tra il 960 ed il 1022, presenta ad esempio questa soluzione con il tessuto del perizoma che si arrotola ad una cintura su tre punti¹⁶. Il Cristo di Varenne-l'Arconce con il perizoma che cade come un gonnello rigido ha però un'anatomia meno plastica e naturalistica dell'esempio di Ringelheim.

Per la concezione volumetrica del perizoma e le forme meno naturalistiche, un altro confronto

¹¹ C.R. UGGLAS, *Gotlands medeltida träskulptur till och med höggotikens inbrott*, Stockholm 1915; A. ANDERSSON, *L'art scandinave*, La Pierre-qui-Vire 1991 (1ª ed. 1969), pp. 289-330; P. TÄNGEBERG, *Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik Mittelalterliche Plastik in Schweden*, München 1989; E. LAGERLÖF, G. SVAHNSTRÖM, *Die Kirchen Gotlands*, Kiel 1991.

¹² DELMAS, *Le crucifix roman* cit., p. 51.

¹³ Crocifisso in pioppo (H 182 × L 146 × P 35), Cl 23 409, Alvernia, datato verso 1200. Crocifisso in legno di pero (?) (H 181 × L. 189 × P 28) Cl 2149, Alvernia, metà del XII secolo. Cfr. X. DECTOT, *Sculptures des XI^e-XII^e siècles. Roman et premier art gothique: catalogue (Musée National du Moyen Âge – Thermes de Cluny)*, Paris 2005, pp. 150-153 e pp.157-159. Il secondo crocifisso è assegnato nel catalogo del museo alla produzione d'Alvernia, ma, a causa delle sue similitudini con il crocifisso ligneo di Cherier, penso che sia stato scolpito dal medesimo artista il cui atelier si trovava probabilmente nella pianura del Forez, regione situata a sud di Cluny. Questa produzione d'alta qualità sembra aver stabilito una sintesi tra l'arte d'Alvernia e quella di Borgogna. Cfr. B. LAFAY, *Christ en croix. Cherier, église Saint-Barthélemy*, in *Restauration et restitution du beau*, Pommiers-en-Forez 2004, p. 113.

¹⁴ La specificità tecnica è stata rilevata anche in numerose realizzazioni di Madonna col Bambino provenienti dall'Alvernia, in cui non sono, come in altre scuole di scultura, le mani ed eventualmente degli elementi del trono ad essere scolpiti a parte e poi aggiunti tramite cavicchi in legno, ma piuttosto le teste della Vergine e del Bambino, poi accordate al massello principale. Cfr. I.H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom. Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972, pp. 16-17; J.-R. GABORIT, D. FAUNIÈRE, *Une Vierge en Majesté*, Paris 2009.

¹⁵ THOBY, *Le crucifix* cit., pp. 72-73.

¹⁶ Per l'immagine della scultura, <http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B0cedc8ee-3623-4075-aabf-7518259e37e2%7D&oid=478598>. Proveniente dalla Stiftskirche di Ringelheim, conservata al Dom-Museum d'Hildesheim, la scultura è una produzione dell'atelier de Hildesheim (1000 circa), H 162 cm, corpo in legno di tiglio. La datazione dell'opera è stata fatta grazie alla scoperta nella testa di reliquie del tesoro carolingio della cattedrale d'Hildesheim (reliquie della tomba del Cristo), sulle quali erano state aggiunte le iniziali *Bernward Ep[iscopu]*. La sorella del vescovo Bernward, Judith, fu badessa a Ringelheim; cfr. BEER, *Triumphkreuze* cit., pp. 184-185.

potrebbe instaurarsi con il Cristo belga di Tongres della collegiata Notre-Dame, già datato all'XI secolo sulla base delle sue caratteristiche iconografiche e più recentemente collocato attorno alla metà del XII secolo¹⁷.

Ma, rispetto a quest'ultima opera, il perizoma di Varenne, che scende un po' dietro i polpacci del Cristo, è concepito con maggiore finezza nelle sottili pieghe che scendono parallele sulle ginocchia. Anche la testa mostra delle forme più ricercate, lontane dalla sintesi delle forme di Tongres. I dettagli – la bocca semiaperta e le pieghe che dalle guance arrivano al naso, dando un'espressione al viso, la lunga barba ed i capelli che ricadono con tre ciocche simmetriche sulle spalle – sono delicatamente intagliati con finissime scanalature. Sull'addome e sulle costole si legge l'intenzione di trattare in modo pittorico i volumi che tuttavia sono ben dominati, con dei pettorali marcati e braccia solide segnate dalle vene.

Ma se è possibile stabilire alcuni confronti iconografici con il Cristo tedesco di Ringelheim o con quello mosano di Tongres, la loro formulazione estetica è troppo distante da quella di Varenne-l'Arconce. Il primo testimonia una potente umanizzazione della concezione del Cristo attraverso l'adozione di un realismo trasfigurato; il secondo, all'opposto, mostra un'abolizione delle tensioni interiori che si esprime attraverso un'astrazione delle forme.

Anche questa volta è essenzialmente la raffigurazione del Cristo intermedio tra il *triumphans* ed il *patiens* a stabilire un rapporto tra queste opere ed il crocifisso borgognone, fatto che comunque potrebbe indicare una vicinanza cronologica. Tuttavia la realizzazione dei perizomi, attraverso masse volumetriche a pieghe verticali, anche se non permette un confronto diretto, suggerisce una relazione nella concezione delle forme.

Una nuova pista: il perizoma del Cristo ed i crocifissi renani

Il modo in cui sono concepite le pieghe del perizoma nei crocifissi indica spesso referenze stilistiche molto puntuali; un'attenzione tutta particolare alla realizzazione di questo elemento plastico può rivelarsi decisiva per la comprensione dell'opera. Claire Delmas descrive con precisione le caratteristiche dei crocifissi romanici d'Alvernia: "... il tessuto è drappeggiato molto regolarmente sulle gambe con il disegno di tre doppie pieghe arrotondate su ciascuna ed una ricaduta di pieghe dritte sul retro su ogni fianco; la cintura sembra essere un tessuto riunito in tre pieghe e fissato nel mezzo dell'addome attraverso un nodo circolare, che disegna una punta verso l'alto; dal centro fuoriesce un lungo panno, sempre a tre pieghe, che termina a ventaglio tra le ginocchia scoperte"; tutto un gruppo di opere è contraddistinto da queste caratteristiche del perizoma¹⁸.

Per quanto riguarda la scuola di Borgogna, può essere considerato rappresentativo il Cristo detto di Courajod conservato al Museo del Louvre¹⁹. Il perizoma di questa scultura lignea è caratteriz-

¹⁷ R. DIDIER, *La sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e siècle*, in *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, catalogo della mostra (Köln – Bruxelles 1973), 2 voll., Köln 1972-73, II (1973), pp. 421-428: 411-412; E. MERCIER, *La croix triomphale de l'église Saint-Brice d'Hollogne-sur-Geer. Notes d'Histoire de l'art et remise en contexte*, 'Bulletin IRPA', 31 (2004-2005), pp. 39-54.

¹⁸ DELMAS, *Le crucifix roman* cit.

¹⁹ Per la fotografia http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-christ-detache-de-la-croix?sous_dept=1
L. COURAJOD, *Une sculpture en bois peinte et dorée de la première moitié du XII^e siècle*, 'Gazette archéologique', 9 (1884), pp. 4-13; G. DE FRANCOVICH, *Scultura medievale in legno*, Roma 1943, p. 22; P. TOESCA, *Un crocifisso borgognone*, 'Belle Arti', 1 (1947), pp. 135-139; M. AUBERT, *Description raisonnée des sculptures du Moyen-âge, de la Renaissance et des temps modernes, I. Moyen Âge*, Paris 1950, pp. 40-41 (Description raisonnée des sculptures du Musée du Louvre, 1); F. BARON,

zato anch'esso da pieghe concentriche ma dal carattere più sottilmente grafico e decorativo; il ripiegamento del tessuto sui lati e verso il retro non ha nulla della rigidità di questo dettaglio nelle opere d'Alvernia. Una piega verticale che termina a coda di rondine sul ginocchio destro ed un nodo intricato e prezioso sulla cintura indicano gli apporti culturali complessi e colti della celebre scultura rappresentata in *Deposizione dalla croce*. Questo stile è stato definito da Pietro Toesca come calligrafico²⁰, termine che indica bene il ruolo decisivo del tratto lineare nella concezione della scultura, nei suoi dettagli ed in particolare nella resa delle pieghe del perizoma.

Francis Salet condivideva questa qualificazione vedendovi una distinzione importante tra le opere dell'Alvernia e quelle della Borgogna²¹. Nei crocifissi alvernati la linea si può infatti definire funzionale, essa concorre a formare la plastica dei volumi ma non ha l'importanza decorativa e melodica delle sculture borgognone. Inoltre la forza plastica si rivela anche nei dettagli dei volti dove, per la resa della barba e dei capelli, la perfezione del modellato e delle proporzioni è più significativa del fine lavoro d'intaglio delle opere realizzate in Borgogna.

Infine, lo stretto e volumetrico perizoma di Varenne-l'Arconce non ha nulla in comune con la convincente plastica alverniate, né con le raffinatezze delle migliori opere di Borgogna caratterizzate da un dinamismo pittorico della linea²². Viceversa, la figura slanciata del corpo, con i pettorali e le costole in evidenza, il lungo perizoma con due pieghe parallele che scendono sulle ginocchia, ricordano molto la celebre scultura di Cristo di Essen-Werden datata al 1060 circa (**figg. 3 e 5**)²³. Stilisticamente vicino all'arte di Colonia, quest'opera è uno dei primi grandi crocifissi in bronzo del Medioevo. La testa, inclinata in avanti, ha le orecchie poste molto in alto, mentre gli occhi sono chiusi ed il collo assai largo esprime una forte tensione. La barba comincia con quattro riccioli stilizzati per continuare sul mento con dei ciuffi più piatti. Questi dettagli sono curiosamente vicini a Varenne-l'Arconce, dove la testa è ugualmente inclinata su di un collo forte. Si osserva inoltre la medesima strana diversità di dimensione tra i due orecchi: il destro è più grande e ben descritto mentre quello sinistro è appena abbozzato. La barba poi comincia sulla sinistra con dei riccioli stilizzati e continua con dei ciuffi arrotondati sul mento e sulla parte destra.

La struttura del volto, con gli zigomi alti, segnato da due evidenti rughe d'espressione ricorda inoltre un'altra scultura prodotta dagli artisti di Colonia: il Cristo ligneo di St. Georg del Museo Schnütgen di Colonia, datato alla seconda metà dell'XI secolo²⁴. Anche in questo crocifisso la testa, posta su un collo solido, anormalmente grande, è inclinata in avanti, presentando inoltre rughe profonde che segnano il volto e conferiscono gravità e tensione all'espressione. Il perizoma, con un nodo sul lato destro dell'anca, è organizzato in rigide pieghe che scendono verticali sulle ginocchia

Musée du Louvre. Département de sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes. Sculpture française, I. Moyen Âge, avec la collaboration de C. Jankowiak et C. Vivet, Paris 1996, p. 39; J.-R. GABORIT, *Le rappresentazioni scolpite della Deposizione in Francia dal X al XIV secolo*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G. SAPORI, B. TOSCANO, Perugia 2004, pp. 449-466; *L'art roman au Louvre*, éd. J.-R. GABORIT, J. DURAND, D. GABORIT-CHOPIN, Paris 2005, p. 114; BERTONI CREN, *Le cercle d'Autun* cit.

²⁰ TOESCA, *Un crocifisso borgognone* cit., pp. 135-139.

²¹ F. SALET, *Un crocifisso bourguignon du XII^e siècle*, 'Bulletin monumental', 107 (1949).

²² É. VERGNOLLE, *L'art roman en France. Architecture, sculpture, peinture*, Paris 2005, p. 274.

²³ Per la fotografia <http://www.schatzkammer-werden.de/werdener-kruzifix/> Tesoro di S. Ludgerus, Domschatz Essen, H 100 cm. E. STEINGRÄBER, *Deutsche Plastik der Frühzeit*, Taunus 1961, fig. 40-41. Il disegno del perizoma con due pieghe che scendono parallele sulle ginocchia è presente anche in un avorio della collegiata di Tongres (Liegi) con la scena della crocifissione, arte mosana della prima metà dell'XI secolo.

²⁴ Per la foto della scultura http://de.wikipedia.org/wiki/Museum_Schnütgen; H 190 cm; datata alla seconda metà dell'XI secolo, al momento della consacrazione della chiesa di St. Georg nel 1067. L'opera è conservata al Schnütgen Museum di Colonia dal 1929; cfr. BEER, *Triumphkreuze* cit., pp. 188-189.

formando due code di rondini ed una V tra le ginocchia. Il perizoma di Varenne-l'Arconce, seppure in una soluzione molto più esile, replica questa idea delle pieghe verticali terminanti a coda di rondine ed a V centralmente.

Il Cristo di St. Georg è un esempio nella scultura in legno di quello che è stato definito come lo strutturalismo extraclassico dell'arte ottoniana aristocratica e colta, una corrente che si oppone al naturalismo classico rappresentato dall'arte sontuaria dell'oreficeria e degli avori²⁵. Questa scultura riesce ad esprimere forze opposte attraverso il peso del corpo curvato che contrasta con l'immobilità del grande perizoma.

La fusione del bronzo ed il lavoro degli stucchi applicati alla decorazione architettonica aveva infatti permesso agli artisti dei grandi centri religiosi di Colonia, Hildesheim e Reichenau di sviluppare la forma plastica, e soprattutto il suo aspetto monumentale, in modo stupefacente. Queste esperienze hanno generato delle forme che s'impossessano dello spazio tridimensionale in un insieme di naturalismo e costruzione concepita geometricamente.

I piedi e le mani del Cristo di Varenne-l'Arconce sembrano del resto copiati da un modello in metallo (**fig. 4**). Le dita non sono separate tra loro ma sono intagliate in basso rilievo nel volume del piede. Allo stesso modo le mani, a parte il pollice, sembrano avere le dita appena abbozzate se comparate alle mani ed ai piedi delle sculture d'Alvernia dove sono indicate tutte le falangi. Un certo bassorilievo per la resa dei piedi e delle mani si può notare anche sugli avori e sulle rare sculture lignee che sono influenzate dall'arte bizantina, come per esempio il crocifisso della cattedrale di Trieste²⁶. Ma, in queste opere, i piedi sono raffigurati appiattiti in posizione verticale mentre nella scultura di Varenne-l'Arconce il corpo è ben situato nello spazio tridimensionale con i piedi posti sul suppedaneo in modo perpendicolare, seguendo la tradizione del già citato Cristo ottoniano di Ringelheimer.

Conclusione

Il crocifisso borgognone di Varenne-l'Arconce, dunque, non sembra condividere i principi formali specifici della scultura lignea della Borgogna o di quella della vicina Alvernia. La sua origine ed i tratti specifici del suo linguaggio espressivo vanno perciò ricercati più lontano.

In conseguenza dei confronti proposti, il Cristo di Varenne-l'Arconce sembrerebbe appartenersi alla produzione renana tra il X e l'XI secolo. L'opera, rispetto alla plastica francese, si distingue infatti per una concezione più volumetrica ed espressiva che è caratteristica dello strutturalismo extraclassico d'impronta germanica. Questa grammatica formale pare però singolarmente associata all'utilizzazione di una linea pittorica che interviene nel disegno dei dettagli (i capelli, le costole, l'addome, le vene sulle braccia, il nodo del perizoma). Per l'iconografia si notano sia apporti germanici nei dettagli, sia bizantini nell'anatomia, anche se questi ultimi sembrano indiretti, cioè provenienti da modelli non di prima mano.

Il periodo indicato è quello in cui i centri artistici, dopo l'avvento della dinastia sassone, sono

²⁵ E. CARLI, *La scultura lignea italiana*, Milano 1960, p. 10.

²⁶ La scultura in legno di pioppo (H 176 × L 164 × P 19), è un mezzo rilievo di produzione veneto-bizantina, databile alla prima metà del XIII secolo. Nella regione orientale dell'Italia settentrionale, gli artisti veneziani elaborarono una sintesi tra i linguaggi stilistici d'Occidente e le formule d'Oriente. Quest'elaborazione produsse, tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo, una singolare affinità tra le arti, tra i diversi materiali e le differenti dimensioni. La scultura fiorisce nelle forme tipiche miste che vanno dal rilievo schiacciato, in tutte le sue derivazioni, fino alle forme intermedie, dalla croce dipinta al mezzo rilievo. Cfr. N. BERTONI CREN, *Il crocifisso romanico della cattedrale di San Giusto a Trieste*, 'Atti e memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria', 49 (2001), pp. 465-509.

sostenuti dall'attività costruttrice dell'alto clero e dal raffinamento culturale della corte imperiale. Il celebre crocifisso in legno donato da Gero, arcivescovo di Colonia, alla sua cattedrale (datato circa al 970) è l'impressionante inizio di una tradizione di realismo espressivo e di virtuosismo tecnico. Nello stesso tempo, l'attività dei laboratori che producevano oggetti in bronzo era particolarmente ricca e trasmetteva tradizioni tecniche che risalivano all'antichità. Ne è un prodotto il crocifisso di Minden (H 105 cm), datato probabilmente al 1072, anno della consacrazione della nuova cattedrale St. Peter, con corpo in bronzo dorato fuso in sei parti, perizoma in un misto di rame, argento e piombo, e globi oculari interamente in argento²⁷.

Opere così prestigiose sembrano aver influenzato una produzione di crocifissi in legno di grandi dimensioni nel centro Italia, tra i quali si ricordano tre sculture conservate nel museo del duomo di Arezzo²⁸. A partire dagli studi di Géza De Francovich²⁹, queste opere sono state collegate ai piccoli crocifissi in bronzo della corrente post-ottoniana. Tutti hanno un perizoma costruito da una massa geometrica di pieghe parallele tenute da una cintura con dei ripieghi sui lati. Il più antico di questi crocifissi toscani ha gli occhi semichiusi, tutti hanno i piedi ben posati sul suppedaneo e la testa leggermente piegata in avanti.

Rispetto alle sculture lignee italiane che sembrano essere ispirate dalla plastica di opere in metallo ottoniane o post-ottoniane, il Cristo di Varenne-l'Arconce si distingue comunque per lo slancio della figura. Vi si ritrovano anche elementi più importanti presi a prestito dall'iconografia tradizionale bizantina, come lo sterno evidente, le costole che cominciano basse, i pettorali marcati.

Se l'influenza renana sembra molto probabile, allo stato attuale di conservazione dell'opera, non è possibile precisarne con certezza la datazione: la scultura potrebbe infatti rivelarsi direttamente legata alla produzione della regione del Reno e dunque databile verso la fine dell'XI secolo oppure, per le caratteristiche formali descritte, potrebbe essere collocata nel XII secolo, probabilmente agli inizi. I risultati dei cantieri di Vezélay e di Autun, poco più tardi, non potevano infatti essere ignorati da un artista assai colto, impegnato nella Borgogna meridionale alla realizzazione di una scultura importante a grandezza naturale.

La storia della chiesa di Varenne-l'Arconce, per la quale fu verosimilmente realizzato il crocifisso, permette entrambe le datazioni. Alla metà dell'XI secolo, la chiesa possedeva uno statuto parrocchiale: benché i suoi diritti e rendite fossero stati ceduti alla potente abbazia di Cluny, essa godeva di una certa importanza poiché era anche la sede di un decano della diocesi di Autun e probabilmente la sede di un prevosto, mantenendo l'autorità su ventitré parrocchie e controllando così la parte della regione del Brionnais che era di pertinenza della diocesi di Autun³⁰. In seguito, ma comunque prima del 1095, la chiesa cluniacense di Varenne fu ceduta al prestigiosissimo priorato di Marcigny³¹, primo monastero di benedettine dipendente da Cluny, fondato sotto la protezione diretta dell'abate di

²⁷ THOBY, *Le crucifix* cit., tav. XXXVL, fig. 82-83.

²⁸ Il primo (H 195 × L 147), datato alla prima metà del XII secolo, era in origine completamente rivestito in lamine di rame dorato; il secondo (H 147 × L 130), della fine del XII secolo, conserva una policromia in buono stato sul perizoma, come pure il terzo (H 180 × L 154), datato agli inizi del XIII secolo, che sembra vicino al crocifisso della chiesa parrocchiale di San Vincenzo a Torri (Firenze). Cfr. A.M. MAETZKE, 1. *Ignoto scultore del sec. XII e Margarito d'Arezzo (1264)*, in *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra (Arezzo 2002), Arezzo 2002, pp. 17-19; EAD., 2. *Ignoto scultore della fine del sec. XII, ibidem*, pp. 20-23; EAD., 3. *Ignoto scultore della prima metà del sec. XIII, ibidem*, pp. 23-26.

²⁹ G. DE FRANCOVICH, *Crocifissi metallici del sec. XII in Italia*, 'Rivista d'Arte', 17 (1935), pp. 1-31; ID., *A Romanesque School of Wood Carvers in Central Italy*, 'The Art Bulletin', 19 (1937), p. 5-57; ID., *Scultura medievale in legno* cit.

³⁰ H. DE CHIZELLE, *Le Brionnais. Histoire des institutions des origines aux Temps Modernes*, Mâcon 1992, p. 25.

³¹ N. STRATFORD, *La vie liturgique et l'organisation du monastère*, in *Cluny. Apogée de l'art roman*, Dijon 2010 ('L'Estampille/L'Objet d'Art', 53), pp. 30-39: 38.

Cluny Hugues de Semur nel 1054, che attirò molte donne di sangue nobile e reale. Negli anni 1120, vi fu anche una cessione di competenze da parte della diocesi al monastero di Marcigny. La chiesa attuale, per la sua dimensione ed il repertorio delle forme, sembra risalire a quella data³². Il crocifisso potrebbe essere stato realizzato dunque sia per la vecchia chiesa che per la nuova costruzione degli inizi del XII secolo.

In ogni caso, il particolare pittoricismo dei dettagli di Varenne-l'Arconce fa pensare ad un artista che guardava alla plastica in bronzo e ad opere come le sculture di Essen-Werden o di Minden. Per valutare del tutto questi aspetti dell'opera e poter giungere ad un giudizio conclusivo, è indispensabile rimuovere le alterazioni plastiche e pittoriche che la scultura ha subito nel corso dei secoli.

³² M. HAMANN, *Die burgundische Prioratkirche von Anzy-le-Duc und die romanische Plastik im Brionnais*, Tesi di dottorato, Würzburg 2000, p. 35.

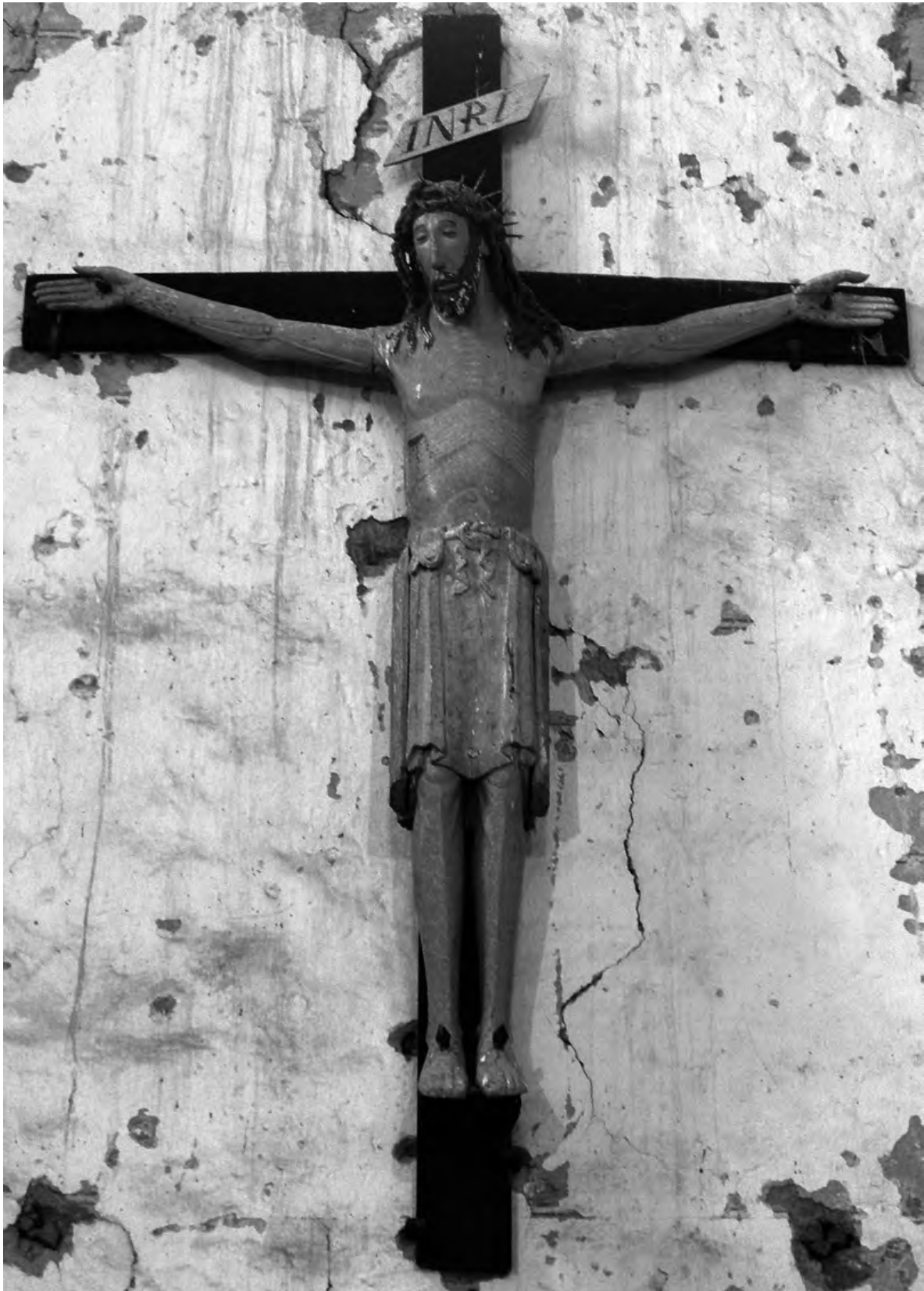


Fig. 1. Varenne-L'Arconce, chiesa di Saint-Pierre-aux-Liens, crocifisso.



Fig. 2. Varenne-L'Arconce, chiesa di Saint-Pierre-aux-Liens, crocifisso, volto.



Fig. 3. Essen, Schatzkammer St. Ludgerus, crocifisso di Essen-Werden (part.), volto.



Fig. 4. Varenne-L'Arconce, chiesa di Saint-Pierre-aux-Liens, crocifisso, mano.



Fig. 5. Essen, Schatzkammer St. Ludgerus, crocifisso di Essen-Werden (part.), perizoma.