

Domenico Cerami\*

IL LEGNO SACRO  
STATUE LIGNEE NELL'APPENNINO BOLOGNESE

L'antichità può sparire dai nostri occhi,  
ma non dal nostro sangue  
(J. Roth, *Le città bianche*, Milano 2003, p. 82)

Sommario: 1. Premessa. 2. Un avvio di ricerca. 3. *Fecit et pinxit*. 4. Dispersi e scomparsi

1. Premessa

Gli artieri che Serafino Calindri sul finire del secolo dei lumi descriveva intenti a lavorare il legno nelle contrade appenniniche bolognesi discendono dalla tradizione medievale dei mastri legnai protagonisti di una storia minore, periferica, di frontiera che declina la sua cifra artistica nella scultura del legno, del ferro e della pietra. Tra quegli artieri qualcuno mostrò discrete qualità artistiche in qualche ancona, coro o scultura preposta a ornare i numerosi luoghi di culto disseminati nei territori collinare e montano bolognesi.

Negli ultimi secoli del Medioevo e quasi per tutto il Cinquecento non troviamo artisti capaci di riunire competenze polimateriche alla stregua di Giovanni Pisano *sculpens in petra auro ligno splendida*, quanto piuttosto gli itineranti *magistri de lignamine* periti nell'intaglio<sup>1</sup>, coadiuvati da assistenti, pittori, stuccatori, nelle diverse fasi di lavorazione, secondo criteri di produzione e di bottega intorno ai quali legno e pittura si associavano<sup>2</sup>.

---

\* Dedico questo breve saggio a Marco Sarti, il cui tocco e sensibilità hanno ridato vita a molte delle opere dei grandi maestri che tanto amiamo. Desidero ringraziare i parroci e i loro collaboratori che hanno facilitato questa prima indagine esplorativa inviandomi immagini, informandomi di spostamenti e vicende occorse ai materiali, consentendomi di visionare *in situ* le preziose opere custodite nei vari edifici di culto posti sotto la loro cura. Altrettanto preziosa e insostituibile la consulenza fornitami nella ricerca iconografica dalla dott.ssa Anna Maria Bertoli Barsotti (Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Arcidiocesi di Bologna), dalla dott.ssa Anna Stanzani e dalla dott.ssa Mirella Cavalli (Ufficio catalogo della Soprintendenza per i beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Bologna). Infine, ai restauratori Monica Ori, Marco Sarti, Camillo Tarozzi, va la mia più sincera gratitudine per la pazienza e la cortesia con la quale hanno accolto i numerosi quesiti in ordine ai restauri da loro condotti.

<sup>1</sup> M. Seidel, *La scultura lignea di Giovanni Pisano*, Firenze 1971; *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, a cura di M. Burrelli, Milano 2000.

<sup>2</sup> *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma 2004.

Tra la seconda metà del Duecento e gli inizi del Seicento ecco affermarsi nei territori decentrati dell'Appennino bolognese i modelli della colta iconografia toscana e padana, recepiti dalle maestranze locali in una sequenza cronologica dilatata. In questo contesto l'opera subisce mediazioni di ogni genere, venendo riproposta spesso in modo seriale al punto di mostrare a determinate altezze cronologiche uno schema figurativo ripetitivo. Ne sono un esempio le numerose Madonne del Rosario in cui si ripetono stancamente cromie, posture e orpelli, si pensi alle corone che ne ornano il capo. Di quel *visibile parlare* (Dante, *Purgatorio*, canto X, vv. 94-95) che intarsiava la sacralità di molti edifici religiosi periferici rimangono le consuete tracce di anonimi scultori capaci di dialogare, come asserisce il Vasari, con *una spezie [la scultura lignea] usata molto nella cristiana religione*.

D'altro canto *al legno, men costoso e infinitamente più agevole a lavorarsi del marmo, del bronzo e della pietra, più frequentemente sollevano ricorrere le pievi e le parrocchie del contado e dei piccoli centri: e le sacre Immagini che in esso venivano scolpite, per la possibilità, meglio per la necessità che comportavano di essere rivestite da vivaci coloriture, finivano per assumere un aspetto più "realistico" che le rendeva più accessibili e care alla devozione della semplice gente dei campi. Non è raro pertanto il caso che notevolissime opere di scultura lignea si trovino dislocate in umili chiese di campagna, o che queste le abbiano conservate con maggior cura (anche se purtroppo, come quasi sempre è avvenuto facendole ridipingere e "rinfrescare" man mano che invecchiavano) in confronto alle chiese dei centri maggiori, fornite di più larghe possibilità economiche*<sup>3</sup>.

Ai margini di questi insediamenti una corona di boschi forniva la materia prima. L'*arboreto salvatico* dal quale gli scultori attingevano per l'intaglio delle varie figure poteva contare sui legni di salice, sorbo, noce, pero, castagno, pioppo. Dai tronchi sbozzati di queste essenze arboree si ricavava la statua che, raccomanda il Vasari, *rappresenti e renda somiglianza a quella cosa per la quale ella è fatta*, in particolare si cerchi *corrispondenza di parità di membra*, si sottolinei l'importanza della morbidezza dei capelli e della barba, oltre che la cura degli abiti.

Purtroppo di queste opere poco, come vedremo, è rimasto integro a causa del frequente uso processionale, dei fumi dei ceri, delle bruciature, delle intemperie, di alcuni restauri grossolani, oltre che per la deperibilità del materiale. Non meno compromettente, almeno sotto l'aspetto iconografico, è stata la consuetudine delle manipolazioni delle figure a scopi devozionali, come testimonia la pratica di rivestire con abiti, gioielli, rosari, fiori le statue mariane, ma non solo quelle.

<sup>3</sup> E. Carli, *Mostra della antica scultura lignea senese*, Firenze 1949, pp. 6-7.

Si assiste così al modificarsi delle policromie che le ricoprivano, al variare di quella plasticità che nelle statue medievali si manifestava nei gesti, nei dettagli allusivi, nei simboli che concorrevano a dare fisicità, movimento e voce a figure apparentemente ferme. In particolare l'immobilità delle sculture veniva meno in occasione di processioni o rappresentazioni teatrali dettate dalla loro funzione culturale, si pensi al registro narrativo espresso da gruppi iconici lignei come quelli della Deposizione e dell'Annunciazione, i Compianti, la Rappresentazione dei Magi, determinante al riguardo era la corretta relazione spaziale tra le statue in un gioco di distanze e di vuoti. Costituiscono una eccezione ai gruppi iconici menzionati nel testo le statue che riproducono i membri della famiglia toscana Brunori (santuario della Madonna dell'Acero). La loro testimonianza presumibilmente in qualità di ex voto ne legittima la presenza all'interno del santuario, tuttavia l'attuale disposizione non si attiene all'originale registro narrativo modificando l'originale interazione tra i personaggi. In ambito appenninico va ricordato che i gruppi iconici ora ricordati erano quasi esclusivamente realizzati in terracotta o cartapesta.

Nell'ambito territoriale in esame troviamo molti simulacri mariani, alcune effigi del Cristo Crocifisso e qualche isolato santo. Il ridotto numero di *exempla* non deve comunque indurre a considerare le suddette sculture come emblema di uno statuto figurativo e linguistico di secondo piano, meno ricco e articolato rispetto a quello urbano. In realtà nelle chiese di crinale queste statue portavano con sé i profondi cambiamenti che attraversavano in modo carsico le forme popolari della devozione cristiana e in modo più strutturato le istanze del magistero della Chiesa romana. A tale proposito è sufficiente il rimando al culto della Madonna del Rosario o alla figura del Cristo Crocifisso capace di riproporre in modo tangibile il mistero dell'Incarnazione, la sofferenza dell'uomo, la caducità della vita.

Ecco quindi che *il vedere, il toccare, come modi di percezione del corpo, sono per il cristiano anche i modi di percezione della Parola*, nella fattispecie declinata attraverso la figura del Figlio e della Madre, al di là delle periodizzazioni artistiche e delle cesure temporali<sup>4</sup>. Emergono così, anche in un ambiente

<sup>4</sup> M. Collareta, «*Visibile parlare*»: *l'arte medievale come linguaggio*, in *Il teatro delle statue*, a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2005, p. 65; sempre sull'impiego di statue singole e gruppi lignei condotti in processione è ancora utile consultare P. Toschi, *Reliquie viventi dal dramma sacro in Italia*, in *Dal dramma liturgico alla rappresentazione sacra*, Firenze 1940, da integrarsi con M. Bacci, *Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni*, in *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, a cura di C. Baracchini, I, Lucca 1995, pp. 31-41; per l'ambito bolognese segnalò D. Sinigalliesi, *Materia, colore, immagine: i Compianti nella spiritualità bolognese*, Bologna 1997. In una visione più ampia del rapporto tra l'opera figurativa, il fedele e l'edificio di culto si veda M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà*, Roma - Bari 2003, pp. 32-34; Id., *Lo spazio dell'anima: vita di una chiesa medievale*, Roma - Bari 2005, pp. 145-149, con indicazioni aggiornate sul tema; per una puntuale analisi sui molteplici rapporti tra gesto reale e gesto rappresentato rinvio a J. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Roma 1990.

conservatore come quello montano, i molteplici passaggi iconografici e gli altrettanti numerosi percorsi culturali nati dall'incontro tra committenza e comunità locali.

In questa "carta geografica" della statuaria appenninica bolognese occorre accennare ai simulacri che hanno visto modificare la loro ubicazione, funzione e significato. È il caso delle statue raffiguranti S. Michele, S. Rocco, S. Giacomo, S. Francesco d'Assisi e S. Carlo Borromeo, poste in origine sull'altare della Madonna del Santuario di Boccadirio e ora collocate in chiese e oratori diversi. La loro originaria compresenza concorreva a misurare in termini di culto, di composizione e di schema narrativo il quadro didascalico della devozione santorale locale, declinandola su un ampio arco cronologico e geografico capace di evidenziare le tessere di un mosaico in cui venivano richiamati i pellegrinaggi, la paura della peste, le nuove istanze della predicazione.

A una prima funzione devozionale privata potrebbe invece essere ricondotta la statua della Madonna di Capramozza, vista la collocazione in un oratorio edificato per assolvere a funzioni culturali familiari, mentre da almeno un paio di secoli è esposta al culto dei fedeli del luogo.

Da questa molteplicità di piani di lettura, qui brevemente accennata, si può cogliere come il ricco florilegio di istanze culturali, di saperi artigianali, di contaminazioni artistiche e di profonda *pietas* cristiana incornicino il tema in oggetto aprendolo ad uno studio necessariamente interdisciplinare ancora da venire.

## 2. Un avvio di ricerca

Venendo allo scopo della ricerca, desidero sottolineare che lo studio intrapreso si pone, anzitutto, un duplice obiettivo: individuare e censire le sculture superstiti evidenziando per ciascuna di esse i caratteri originali, sia sotto il profilo storico-artistico che sotto l'aspetto storico-religioso; evidenziare nei suoi lineamenti generali il contesto sociale e ambientale che fa da sfondo alla produzione, conservazione, utilizzo di queste opere.

Per quanto concerne la prima fase della ricerca, una volta individuato il contesto geografico (comprensori vallivi dei fiumi Samoggia, Lavino, Reno, Limentra, Setta, Savena e Sambro) e le coordinate cronologiche (1250-1650), ho proceduto a contattare gli interlocutori istituzionali preposti allo studio, alla tutela e alla conservazione delle diverse opere. In questo modo si è rivelata assai proficua nei termini di un primo censimento la collaborazione ricevuta presso l'Ufficio catalogo della Soprintendenza per i beni Storici Artistici

ed Etnoantropologici di Bologna, il Gabinetto fotografico della Soprintendenza per i beni artistici della provincia di Bologna e l'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Arcidiocesi di Bologna, cui devo peraltro alcune delle foto qui riprodotte.

Le schede cartacee e digitali esaminate hanno permesso di restringere il perimetro dell'indagine, che ricordo è stata condotta su un campione di 220 tra chiese e oratori ubicati in 20 comuni. Un numero non molto distante dalle 263 chiese con cura d'anime registrate nel *Diario bolognese ecclesiastico per l'anno 1781* (non divergente da quello contenuto nell'elenco delle decime compilato nel 1300) e ricordate da Amedeo Benati nel suo breve studio sulle dedizioni delle chiese parrocchiali della montagna bolognese. Infine, ho preso contatto con i singoli parroci al fine di reperire ulteriori immagini e notizie, oltre che per esaminare di persona le diverse opere.

La seconda fase si è rivolta al reperimento e all'analisi della produzione storiografica locale sull'argomento che spesso registra in modo acritico notizie e nozioni sulle singole statue. Si tratta sostanzialmente di memoriali, redatti dai parroci titolari delle chiese in cui le opere erano esposte<sup>5</sup>, e di recenti monografie e studi rivolti alle vicende delle singole chiese in cui si menzionano le statue in esame<sup>6</sup>. A questo lavoro di perlustrazione bibliografica si è unito nei termini di un'analisi comparativa di più ampio respiro storiografico e tematico lo studio e il confronto con i risultati pubblicati in alcuni saggi aventi come oggetto di indagine le sculture lignee presenti in territori contermini al bolognese<sup>7</sup>. Infine, ho intervistato laddove possibile i restauratori di alcune opere al fine di puntualizzare anche sotto il lato tecnico-scientifico alcuni dettagli.

<sup>5</sup> Si veda ad esempio la vicenda storico-artistica della statua della Madonna col Bambino che si trova nella chiesa della B.V. della Consolazione di Castiglione dei Pepoli, tratteggiata nei diari e nelle memorie scritte dei parroci Amorotti, Fignagnani, Milani, Lorenzini, riprese e analizzate da P. Guidotti, *Il Castiglione dei Pepoli. Analisi di un territorio/1*, Bologna 1982.

<sup>6</sup> Si veda in proposito l'esempio dato dall'indagine condotta sulla Madonna di Montovolo, cfr. G. Rivani, *Chiese e Santuari della montagna bolognese*, Bologna 1965, pp. 235-248; O. Tassinari Clò, *Terra e gente di Vimignano*, Bologna 1987, p. 146-207; R. Zagnoni, *Montovolo, montagna sacra. Guida alle chiese di Santa Maria e Santa Caterina*, Vergato 2003; M. Abatantuono, *La chiesa della Beata Vergine di Montovolo dal Cinquecento al Settecento: da "santuario nazionale bolognese" a centro di devozione locale*, in *Montovolo il Sinai bolognese*, a cura di R. Zagnoni, Bologna 2011, pp. 81-104, contributo che chiarisce alcune errate interpretazioni riguardanti i documenti che menzionano l'importante simulacro.

<sup>7</sup> Il riferimento è ai territori modenese, fiorentino, lucchese aretino, pistoiese da cui giunsero maestranze, singole opere, influssi e modelli cfr. *Scultura lignea. Lucca 1200-1425; La bellezza del sacro*, a cura di A.M. Maetzke, Arezzo 2002; A. Frosini, *Scultura lignea dipinta nella Toscana medievale: problemi e metodi di restauro*, San Casciano Val di Pesa 2005; G. Marangoni, *Nascoste sugli altari. Argomenti di scultura lignea medievale nella Valdinievole lucchese*, Pisa 2006; M.C. Masdea, *Note sulla scultura lignea in territorio pistoiese tra XIII e XVI secolo*, in *Il crocifisso della Misericordia. Storia e restauro*, a cura di M.C. Pagnini, Firenze 2011; a cui accostare le trattazioni generali di G. De Francovich, *Scultura medievale in legno*, Roma 1943; E. Carli, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960.

La terza e ultima fase, decisamente più laboriosa e pertanto ancora *in itinere*, mi vede impegnato in un'analisi puntuale delle fonti documentarie superstiti, in particolare dei libri e manoscritti custoditi presso le singole parrocchie e dei fondi depositati presso l'Archivio Arcivescovile di Bologna e l'Archivio di Stato di Bologna, oltre che di eventuale materiale fotografico e iconografico conservato da privati e da istituzioni pubbliche: IBC, Cineteca di Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Biblioteca Universitaria di Bologna.

Da un primo censimento è emerso che le statue, realizzate tra il XIII e il XVII secolo, sopravvissute e ancora conservate *in loco* sono ad oggi: sette Madonne, dodici figure del Cristo crocifisso, una testa raffigurante sempre il Cristo, cinque statue di santi (Carlo Borromeo, Giacomo, Francesco, Pietro, Paolo), il gruppo di quattro statue raffiguranti una famiglia (Brunori), sei angeli reggicandelabri. A margine sono state, inoltre, annotate le opere note ma scomparse, trafugate o andate distrutte (crocifissi dell'oratorio di Capugnano e del santuario di Montovolo, Madonna dell'oratorio di Capugnano).

Tra le statue più antiche raffiguranti la Madre del Cristo ricordo: la Madonna di Castiglione dei Pepoli (XII secolo), la Madonna di Capramozza (XIII secolo), la Madonna di Montovolo (XIV secolo); tra i crocifissi segnalo quello di Monteveglio (XV secolo) a cui si affiancano per il secolo successivo quelli esposti nelle chiese di S. Margherita di Carviano, di S. Nicolò di Gragnaglione, dei SS. Michele e Nazario di Gaggio Montano<sup>8</sup> e nel santuario della Madonna dell'Acero. Riguardo le statue che raffigurano santi disponiamo di due gruppi: i santi Paolo (XV secolo) e Pietro (XVII secolo) esposti nella chiesa di S. Paolo di Oliveto e i santi Giacomo, Carlo Borromeo e Francesco (XVII secolo) esposti rispettivamente nella chiesa di S. Giacomo alle Calvane e nell'oratorio di S. Sebastiano al Monte di Baragazza, dove trovano posto anche due angeli reggicandelabri dello stesso periodo, mentre altri quattro angeli si trovano presso l'oratorio dello Spirito Santo nel comune di Castel d'Aiano. In ultimo, troviamo le statue raffiguranti i componenti di una famiglia, i cosiddetti Brunori (1530 circa.) presenti nel Santuario della Madonna dell'Acero; e la testa del Cristo (XVII secolo) unica parte restante di una imponente figura andata distrutta a seguito dei bombardamenti che durante la seconda guerra mondiale colpirono il santuario della Madonna della Brasa ove il crocifisso era esposto. Oggi la testa è conservata presso la chiesa di S.

<sup>8</sup> In questo caso la datazione è controversa in quanto la scheda consultata in Soprintendenza colloca l'esecuzione tra il 1620 e il 1630, mentre un primo restauro (pulitura e disinfestazione dai tarli) lo vorrebbe scolpito nella seconda metà del XV secolo.

Maria Assunta di Castel d'Aiano<sup>9</sup>.

### 3. *Fecit et pinxit*

In un quadro storico dove primeggia l'anonimato dell'autore, l'opera e la sua biografia diventano il centro della trattazione secondo una lettura in cui primeggiano cinque aspetti chiave: l'immagine, il culto, la forma (a tutto tondo, bassorilievo, legno scavato e assemblato), la conservazione, il restauro. Partendo da questa griglia interpretativa notiamo come nella selva di intagli di ogni forma e policromia si muove il lavoro di sconosciuti maestri lignari, di botteghe, di pittori che su commissione di autorità religiose e di comunità di fedeli, più raramente di facoltosi privati, appronta non solo arredi sacri, ancone, cornici, cori, ma scolpisce simulacri destinati al culto: madonne in trono, crocifissi, statue di santi, *ex voto*.

Ecco, dunque, l'Appennino divenire per le maestranze toscane non un confine, ma un passaggio per le contrade emiliane. In questo *milieu* artistico e artigiano la geografia dei culti e delle loro rappresentazioni non ha confini visibili, ama percorsi interni che segnano per lo studioso nuove piste di ricerca. L'Appennino e i suoi territori di crinale, innervati dalle vie *mercatorum* e romee, diviene area di contaminazione culturale e di trasmissioni di saperi toscani e lombardi, ma anche d'Oltralpe.

In questo lavoro di scalpelli, pialle, incudini si rivede nel laboratorio castiglione un gusto romanico dal sapore primitivo nell'effigie mariana (Madonna della Consolazione), si riflette come in uno specchio che trattiene gli elementi più arcaici la stagione del tardo gotico (Madonne di Capramozza e Montovolo, oltre quella scomparsa di Capugnano), si studia il quattrocento fiorentino e lucchese nell'officina dei crocifissi (Monteveglio). Si noti che nulla nasce e si crea secondo un'ottica passivamente imitativa, ma si costruisce in cantieri in cui confluiscono antichi modelli e nuovi dettami. Di quella scultura medievale e rinascimentale rimangono isolate presenze capaci comunque di restituirci un'idea dell'originaria mappa, grazie a ritrovamenti imprevisi, acquisizioni e scoperte dovute a restauri capaci di liberare le figure da gabbie cromatiche e pesanti stucature che ne deformavano le posture oltre che gli andamenti plastici.

<sup>9</sup> Cfr. R. Zagnoni - G. P. Borghi, *La Madonna di Brasa*, in "Quaderno del Circolo Culturale Castel d'Aiano", n. 6, 1992. Si noti che il crocifisso viene datato alla fine del Seicento nella scheda della Soprintendenza quando invece il Santuario fu edificato nei primi anni del secolo successivo. In un inventario (1836 c.a.) il crocifisso appare collocato presso l'altare del S.S. Salvatore e così descritto: «Nel muro della Capella d'avanti l'Altare stavvi appeso un bellissimo Crocifisso di straordinaria grandezza, ed è questo di Legno inverniciato di fresco», p. 35.

Più variegato e ancora tutto da censire e studiare in filigrana è il periodo successivo alla riforma tridentina, portatore di nuovi canoni figurativi. La testimonianza a Gaggio Montano (1608) e nel castiglione di simulacri opera di artisti pistoiesi (santuario di Boccadirio, 1620-1630), la recente donazione alla chiesa di Capugnano di un bel crocifisso di scuola tedesca (XVII secolo), l'imponente presenza del crocifisso del frate siciliano Innocenzo da Petralia nella chiesa di S. Maria Maddalena di Porretta Terme (1637), vanno poste accanto agli autoctoni Crocifissi delle chiese di S. Biagio di Cereglio, S. Nicolò di Granaglione e del santuario della Madonna dell'Acero (XVI secolo), di S. Cristina di Ripoli, S. Lorenzo in Collina, S. Lorenzo di Lustrola (XVII secolo). Sempre contenute nel perimetro della produzione emiliana sono le tre Madonne del Rosario esposte presso le chiese di S. Michele Arcangelo di Capugnano (1599-1605), S. Maria di Casola dei Bagni e S. Michele Arcangelo di Montasico (XVII secolo). Chiudono questa panoramica le due imponenti statue in noce di S. Paolo (XV secolo) e S. Pietro (XVII secolo) conservate presso la chiesa di S. Paolo di Oliveto, in cui permangono echi della scultura toscana.

Viene da chiedersi a questo punto se il territorio appenninico bolognese si vada lentamente trasformando in una sorta di contenitore in ragione del costante apporto di presenze di pezzi erratici forestieri, alcuni peraltro ormai storicizzati. Probabilmente le forti assonanze e porosità tra aree culturali contermini guidano in una certa misura tali migrazioni, facilitando il normale intreccio tra domanda e offerta, le donazioni, gli spostamenti dei detentori di tali beni, ma anche le opache ragioni che ne regolano il commercio.

Nel vuoto storiografico locale in cui si colloca il presente studio, difficilmente colmabile in chiave comparativa con indagini avviate da tempo in area toscana e padana, occorre allo stato attuale indicare, anzitutto, la necessità di procedere in modo puntuale e capillare ad un censimento sempre più minuto delle opere ancora presenti, segnalando nel contempo quelle più bisognose di restauri immediati. È inoltre necessario un'anagrafe aggiornata degli scultori attivi sul territorio tra il XIII e il XVII secolo<sup>10</sup>, solo così si potrà procedere ad un primo confronto con le opere conservate in ambito urbano (confronto stilistico e tecnica costruttiva) ed eventualmente verificare a tutto tondo l'attività di artisti e botteghe nel comprensorio collinare e montano bolognese.

<sup>10</sup> Costituisce un buon termine di confronto lo studio condotto sui pittori bolognesi del Trecento cfr. R. Pini, *Il mondo dei pittori a Bologna 1348-1430*, Bologna 2005.

Seguono questa prima parte introduttiva all'argomento alcune schede relative a singole opere o a gruppi iconici ricostituiti. La scelta dei pezzi non si è indirizzata solo verso le opere meglio documentate, ma ha cercato di considerare anche le implicazioni storiche che queste hanno avuto con i territori di provenienza: rapporti con le comunità, vicende storico-artistiche degli enti che le possedevano, relazioni transappenniniche. Accanto al dato geografico si è tenuto in considerazione anche il quadro cronologico di riferimento (1170-1630).

Anonimo emiliano

Seconda metà del XII secolo

MADONNA IN TRONO (Maestà) - Castiglione dei Pepoli

Scultura lignea policroma, h. 130 cm, larg. 60 cm

Provenienza: Chiesa della B.V. della Consolazione di Castiglione dei Pepoli

Restauri: 1176, 1645, 1869, 1871

La Madonna della Consolazione, come viene denominata, è posta presso la cosiddetta "Chiesa Vecchia" che nel Seicento prese il posto di una chiesa più antica e da cui proviene l'opera in esame.

Una delle prime descrizioni della scultura si deve all'arciprete don Ercole Lorenzini, che scriveva: *Questa immagine, in legno di noce, deve essere certamente molto antica. Un tempo fu detta Madonna dell'Uccellino, perché il bambino teneva in mano un piccolo uccello, e anche del Lago, perché presso quella chiesa vi era un piccolo lago. Oggi è detta Madonna di Consolazione e del lago non vi è più traccia, anzi nel luogo stesso vi è una sopraelevazione del suolo, perché nel 1915 una frana, staccatasi dal monte sovrastante, veniva trasportata dalla violenza delle acque sul piano a fianco della chiesa*<sup>11</sup>. Di questa scultura non conosciamo l'autore, mentre ci sono noti i numerosi restauri che ne stravolsero l'originaria fisionomia, il primo dei quali risalirebbe al 1176 secondo una iscrizione che era posta alla base della statua.

Per avere dati più precisi bisogna attendere la seconda metà del Seicento quando l'architetto e cronista castiglione Lorenzo Simoncini scrive: *L'anno 1645 si fece risteverare la Madonne e il suo figliolo al signore Dom Sebastian Chareti Pitore da Fontana Mestro di scolla a Castiglione l'anno sudetto e la Madonna aveva la mane drita che non steva bene e tutte e due quelle del suo figliolo si fecano rifare a*

<sup>11</sup> Rivani, *Chiese e Santuari*, p. 262. Per quanto concerne il testo citato si veda E. Lorenzini, *Castiglione dei Pepoli e le sue due chiese*, Faenza 1931.

Bologna e la mane della Madonna e quelle del suo figliolo che si chavorno adesso si conservano per verità di quello che si è detto in un credenzino in piedi della anchona

dietro altaro verso il coro nel stanzino dove si scopre la Madonna adesso<sup>12</sup>.

Nella seconda metà del XIX secolo fu il turno dell'arciprete don Giuseppe Fignagnani, che commissionò a breve distanza l'uno dall'altro due restauri. Il primo dei quali mosso dall'intenzione di farle acquisire *un poco di aria più divota* ritenendola *fatta con l'acchetta*. Il lavoro, compiuto nel 1869, fu affidato a due pittori Giuseppe Micciattelli e Giovanni Baldrati di Lugo, i quali ridipinsero viso e di nuovo le mani della Madonna e del Bambino. Il secondo intervento, ad opera dell'artista Spagnoli di Bologna, fu decisamente più pesante come annota lo stesso arciprete: *Quest'anno poi 1871, l'ho fatta riformare in modo artistico e le si è tolto di dosso oltre a sette libbre di legno per renderla in qualche modo decente e migliore*<sup>13</sup>. Le asportazioni furono *massime dalla pancia e dalla faccia*. Torna alla mente, leggendo queste annotazioni sull'improvvida scorticatura e ridipintura, quanto indicò Louis Courajod riguardo lo *zèle de certains ecclésiastiques amis du badigeon*



Fig. 1- Madonna di Castiglione dei Pepoli

*ou de grattage*, lo zelo di certi ecclesiastici amici del bianco di calce o della raschiatura<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Il passo è tratto dalla cronaca scritta nella seconda metà del Seicento da Lorenzo Simoncini, architetto e priore della Compagnia della Misericordia, cfr. Guidotti, *Il Castiglione dei Pepoli*, p. 17 e per la citazione p. 187.

<sup>13</sup> Sull'opera e sulle Memorie dell'arciprete si veda il saggio introduttivo di Paolo Guidotti alla ristampa anastatica in G. Fignagnani, *Cenni storici di Castiglione de' Pepoli*, Bologna 1975, p. VII.

<sup>14</sup> L. Courajod, *La polychromie dans la statuaire du Moyen Age et de Renaissance*, in "Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France", XLVIII, 1888, p. 9.

Detto dei restauri veniamo a qualche annotazione stilistica. La struttura compatta e poco articolata del gruppo ligneo, la fissità dei movimenti, la ieraticità della postura, le proporzioni raccorciate delle membra rimandano a modelli romanici tipici dell'Italia centrale, in particolare ai territori contermini al castiglione: il fiorentino e l'aretino. La materia lignea sbazzata dalle mani e dall'acchetta del "povero montanino" sembra rifarsi dunque a opere legate per gusto, sensibilità e intaglio a maestranze operanti lungo quelle vie romee che innervavano i territori del crinale tosco-emiliano. Il rinnovarsi delle formule della scultura romanica verso il gusto gotico sembra escludere dal simulacro mariano qualsiasi traccia di sensibilità nervosa ed espressiva, prediligendo una mimica facciale contenuta, poco vivace, preferendo nutrirsi di un tono vigoroso ed eloquente. La Madonna e il Bambino sembrano animati da una vigorosa dimensione terrena versata ad ammonire il fedele più che a comunicare *il seme vibrante di una sospesa interiorità* o il tenero dialogo materno colto in altri gruppi.

Le vesti dorate e pittate di rosso e blu, come le corone e gli altri orpelli appesantiscono l'insieme oltre che omologare ad un gusto classicheggiante l'iconografia del *corpus* statuario in oggetto. A vederla così non si può che concordare con quanto asseriva Vincenzo Borghini quando affermava che *la forza dello scultore e la virtù consiste ne' dintorni dati dallo scalpello, e se per qualche goffo nell'arte usa i colori, esce dalla natura di quell'arte*<sup>15</sup>.

Anonimo toscano  
fine XIII - inizi XIV secolo

MADONNA IN TRONO (Maestà) - Capramozza (S. Lorenzo in Collina)

Scultura lignea policroma, h. 115 cm, larg. 35 cm  
Provenienza: Collezione privata  
Restauri: 1850, 1915, 1953, 1975, 1985.

L'opera è stata custodita negli ultimi due secoli all'interno dell'oratorio di Capramozza (S. Lorenzo in Collina), a lungo camuffata da strati di stucco e cartapesta asportati quasi integralmente in tempi recenti. Il terremoto del 1929 demolì l'oratorio in cui era custodita, fatto che indusse i proprietari a ricoverarla in un luogo più sicuro, mostrandola in pubblico in occasione della celebrazione settembrina che la vede esposta alla venerazione dei fedeli. Si

<sup>15</sup> *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, a cura di P. Barocchi, Napoli 1971-1977, p. 644.



Figg. 2-3 - Madonna di Capramozza prima e dopo il restauro.

tratta di una statua ricordata a metà Ottocento da G. F. Rambelli che afferma: *Vedesi in tal Chiesa un'immagine di nostra Donna antichissima intagliata in legno e somigliante a quella de tre Magi che trovasi in S. Stefano di Bologna. Pare che tale immagine sia stata scolpita nel 400, o venerata colà pochi anni appresso, giacché nel rimuoverla di luogo si trovò bucata di sotto, e scrittovi CCCC*<sup>16</sup>.

La scultura raffigura la *Madonna in trono col Bambino* in posizione frontale con le braccia aperte nell'atto di sorreggere il bambino la cui statua originale è andata perduta, sostituita da una statuetta posticcia di scarso valore. La figura della Madonna è scolpita nel tronco di un legno di albero da frutto a cui sono state assemblate tramite perni le braccia semovibili. La parte dorsale inferiore risulta cava, così che per mantenere in equilibrio la scultura si sono aggiunte due zeppe che poggiano su una base lignea. Sempre sul dorso restano visibili porzioni della ingabbiatura in gesso oltre a diversi perni. So-

<sup>16</sup> Cfr. S. Lorenzo in Collina, in *Le Chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte*, II, Bologna 1844, p. 59.

pra la parte tergale della spalla sinistra sono ancora leggibili in corsivo di tre mani diverse scritte relative agli interventi di pulitura. Nella parte centrale del dorso è stata apposta con inchiostro scuro la dicitura 1850 *Restauravit A.B.F.* L'ultimo restauro, risalente al 1985, ha riportato alla luce la superficie lignea su cui persistono labili tracce cromatiche.

La Madonna spogliata delle stucchevoli pitture e incamiciature denota un impianto gotico declinato sulla base di modelli arcaici d'Oltralpe<sup>17</sup>. La provenienza si può ascrivere all'area toscana. La statua porta sul capo una corona da cui discende un mantello che ricopre la nuca e il corpo fino ai piedi, lambendo appena le spalle e avvolgendo le braccia fino al gomito. L'abito che indossa è una veste semplice aperta appena scollata e con una leggera plissettatura nella parte finale in cui si intravedono le scarpe.

Tommasino da Baiso (attr.)  
1408-1415

MADONNA CON BAMBINO - Montovolo

Scultura lignea policroma, h. 149 cm<sup>18</sup>, larg. 38 cm  
Provenienza: Santuario di Santa Maria della Consolazione di Montovolo  
*Restauri*: 1998 ?

Tra i primi ad interessarsi di questo simulacro mariano troviamo Alfonso Rubbiani che osservò come le ridipinture e gli ex voto che contornavano la statua la *sottraessero ad ogni esame critico*, descrivendola *fosca, rigida, arcaica nel volto* e di antica fattura, allineandosi nel giudizio alla tradizione locale<sup>19</sup>, che, come aggiungerà il Rivani, la vuole di legno di sorbo<sup>20</sup>. Nel 1875 la statua fu privata della sua base forse per adattarla meglio al luogo che doveva ospitarla.

In tempi più recenti, avendo frainteso una citazione contenuta in un inventario, datato 14 settembre 1566, si è pensato che la statua fosse stata realiz-

<sup>17</sup> Per un'introduzione all'argomento cfr. G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino 1991; M. Bacci, *Le tipologie delle Madonne in trono: innovazioni e resistenze*, in *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, pp. 59-76 e schede seguenti; sul modo di raffigurare la Madonna si veda anche C. Frugoni, *La voce delle immagini*, Torino 2010 pp. 236-249.

<sup>18</sup> La misura si ricava dalla scheda della Soprintendenza, mentre nelle recenti pubblicazioni viene indicata in modo inesatto un'altezza di 180 cm. Si noti che per collocarla nella nicchia che la ospita fu segata la base.

<sup>19</sup> A. Rubbiani, "Monte Ovolo" in *Val di Reno*, in "Bollettino d'arte", II, 1908, n. 11, pp. 422-438, p. 424.

<sup>20</sup> Rivani, *Chiese e Santuari*, p. 236.

zata *ex novo* nei primi decenni del XVI secolo<sup>21</sup>. Si deve a Michelangelo Abatantuono nella recente pubblicazione su Montovolo il merito di aver sciolto l'enigma. Il testo dell'inventario annota: *uno palio di raso azzurro richamato da star dinanzi alla Madonna vecchio, una mantellina di damascho rosa da star dinanzi alla Madonna nova, una mantella di raso nera star dinanzi alla Madonna*. E Abatantuono sottolinea: *gli aggettivi che il Bruni (l'estensore dell'inventario) colloca anche per gli altri arredi in fondo alla frase, si riferiscono allo stato delle mantelline e non a più statue della Vergine*<sup>22</sup>. Chiarita la lettura del brano resta da precisare il perimetro cronologico entro il quale l'opera si colloca e l'eventuale autore. Ad una prima generica indicazione di Oriano Tassinari Clò, che le attribuiva *canoni ancora gotici, ma con evidente attenzione alle libertà espressive rinascimentali*<sup>23</sup> ha fatto seguito una più recente e circostanziata indagine, grazie anche al prezioso intervento di manutenzione condotto da Marisa Caprara, si pensi al viso di Maria un tempo di un incarnato bruno e ora schiarito come in origine.

In seguito a tale operazione è stato [inoltre] possibile accertare a quando risale il maggiore rifacimento della policromia. Sul retro c'è la scritta JOHN. ANTON. TARUF CUSTOS seguita da pochissime parole illeggibili e da un F[ECIT], con la data 1779. Si tratta di Giovanni Antonio Taruffi, il custode metropolitano che resse il santuario di Montovolo dal 1751 al 1794. La Madonna è alta cm 149<sup>24</sup>.

Sempre dal puntuale e denso saggio di Massimo Ferretti ricaviamo un'interessante attribuzione per quanto concerne il probabile *artifex*. L'analisi prende le mosse da una terracotta raffigurante una *Madonna col Bambino* dallo studioso attribuita a Jacopo della Quercia. La statua, un tempo collocata all'interno del palazzo Segni Masetti di Strada Maggiore di Bologna è ora ospitata presso il Museo Civico Medievale. Dalla comparazione tra le due Madonne emergono i primi riscontri formali comuni: *la sigla che nel velo della Madonna di Montovolo guizza e subito si chiude su se stessa in modo simile alla Madonna attribuita allo scultore senese, a cui segue l'idea di far emergere e trasparire la gamba sotto alla veste, con esiti di nitida partizione spaziale nelle pieghe che ricadono dal ginocchio, e ancora il panneggio spezzato dalla ricaduta a terra, che non cancella però la presenza di un piede come nella Madonna Segni Masetti, infine la grande piega rigonfia che scende dalla spalla destra verso sinistra: un preciso riflesso della curva che maggiormente aggetta nella terracotta di Jacopo*<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 236, Tassinari Clò, *Terra e gente di Vimignano*, pp. 158-159, Zagnoni, *Montovolo*, p. 23.

<sup>22</sup> Abatantuono, *La chiesa della Beata Vergine di Montovolo*, p. 87.

<sup>23</sup> Tassinari Clò, *Terra e gente di Vimignano*, p. 172. Tesi sposata anche da Rosalba D'Amico e Camillo Tarozzi che, secondo una didascalia posta a corredo di una foto della statua, la datano al tardo Trecento-primo Quattrocento, come si ricorda nel volume *Montovolo il Sinai bolognese*.

<sup>24</sup> Nota 57 del testo di M. Ferretti, *Un nuovo momento bolognese di Jacopo della Quercia*, in "Arte a Bologna", 5, 1999, pp. 9-57, p. 51.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 38.

Un insieme di dettagli che conduce ad un'anatomia materna lasciata trasparire sotto le volute del panneggio e per nulla compromessa da certe manomissioni devozionali, incapaci di camuffare del tutto la *costruttiva funzione delle torniture* in direzione di una figura dinamica, che rimanda alla Madonna quercesca di cui sopra si è detto. Una dinamicità quella della figura mariana di Montovolo che appare pienamente conclusa entro il proprio perimetro corporeo, mentre il Bambino sembra quasi esserne escluso, anche se l'infante con il braccio proteso in avanti crea intorno a sé uno spazio "dedicato" di azione e di percezione in cui riesce a coinvolgere l'osservatore. Il distacco tra i due soggetti è efficacemente descritto in una visita del 1604: *imago sculta B. M. Virginis filium secum infantem ac Dominum nostrum super brachia habentis*<sup>26</sup>. Un'ulteriore annotazione di ordine stilistico riguarda i visi delle due figure in cui si possono rintracciare *gli stessi andamenti intozziti, gentilmente angolosi, utili alla sottolineatura fisiognomica, che ritroviamo sia nella Madonna, sia nel Bambino*, come chiarisce nell'altare Bolognini il volto del santo apostolo che è posto in posizione mediana sotto la cuspide centrale procedendo da sinistra<sup>27</sup>. In particolare, quello dell'infante si caratterizza per una certa paciosità che ricorda il *faccione lungo e severo* del S. Lorenzo dell'altare Bolognini. Un Bambino che appare in braccio alla madre mostrando il busto nudo e le gambe incrociate, avvolte in una veste dorata intonata con il manto materno. Nella fissità dell'impostazione per nulla scalfita



Fig. 4 - Madonna di Montovolo.

<sup>26</sup> Abatantuono, *La chiesa della Beata Vergine di Montovolo*, p. 82.

<sup>27</sup> Ferretti, *Un nuovo momento*, p. 38.

dal dato pittorico si palesa una certa ieraticità cui allude il braccio sinistro appoggiato sulla gamba, mentre l'altro braccio è proteso verso il fedele. La posizione delle dita della mano destra sembrano incoraggiare l'ipotesi che il putto reggesse qualcosa, mancando qualsiasi riferimento al gesto che allude solitamente alla Trinità.

Un'ultima annotazione va al dettaglio materico delle vesti. Si noti la modestia della tunica rossa indossata da Maria in contrasto con il mantello dorato segnato dal risvolto di colore blu e dal fermaglio che lo chiude in prossimità della vita. Sempre il manto all'altezza delle spalle assume la forma di un colletto lasciando intravedere la veste dalla tinta carminio, un dettaglio che ingentilisce la figura. Il capo, coperto da un velo bianco con risvolti in oro, fu incoronato nel 1782 dall'arcivescovo cardinale Andrea Gioannetti, utilizzando una corona d'argento dorata in cui furono incastonate quattro pietre false. La Madonna era peraltro già stata ornata nel 1604 quando era stata coperta con un *novo palio seu manteletta ex panno argenteo ornato suis cordulis aureatis satis honorificis*<sup>28</sup>.

Sulla scorta di queste tracce spostiamo ora l'attenzione sul nome e patronimico dell'intagliatore, che ci avvicina al grande altare della cappella Bolognini in San Petronio, ovvero a Tommasino da Baiso<sup>29</sup>. Qui l'analisi si fa più sottile per cui secondo Ferretti è opportuno soffermarsi sulle statue di San Pietro o di San Bartolomeo nelle quali si può riconoscere un'inequivocabile maniera di dare cadenza alle figure. *Quella formula ricorrente che nell'altare fa impostare la struttura anatomica sulla prominenza delle spalle, come se le figure stessero tutte sulla gruccia, si riconosce anche nel Bambino di Montovolo*<sup>30</sup>.

Riguardo la data di esecuzione Ferretti la indica posteriore al 1408, anno in cui Bartolomeo Bolognini nelle proprie disposizioni testamentarie non fa cenno all'altare, forse ancora in fase di lavorazione. Si potrebbe pensare attorno/subito dopo il 1410.

<sup>28</sup> Abatantuono, *La chiesa della Beata Vergine di Montovolo*, p. 85.

<sup>29</sup> Sull'opera dei da Baiso nel cantiere petroniano si veda *Il Tramonto del Medioevo a Bologna. Il Cantiere di S. Petronio*, a cura di R. D'Amico - R. Grandi, Bologna 1987, in particolare il saggio di I. Kloten, *Il politico Bolognini nel suo ambiente*, pp. 261-278, e le schede dei due curatori del volume *Il politico Bolognini*, pp. 279-283. Da ultimo è tornato sull'argomento con una breve nota e un aggiornamento bibliografico F. Massaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi: la tesi su Jacopo di Paolo, 1937*, Cinisello Balsamo 2011, pp. 126-128; sempre sulla bottega dei da Baiso cfr. A. Buitoni, *Il Diario di Gasparo Nadi e l'arte a Bologna nella seconda metà del Quattrocento*, in "Strenna Storica Bolognese", 61, 2011, pp. 47-91.

<sup>30</sup> Ferretti, *Un nuovo momento*, p. 38.

Giovanni Zeti di Pistoia (1557-1620)

1608

INCORONAZIONE DELLA VERGINE - Gaggio Montano

Scultura lignea policroma, h. 80 cm, larg. 45 cm

Provenienza: Chiesa dei SS. Michele e Nazario di Gaggio Montano

Nella descrizione delle Chiese parrocchiali Luigi Ruggeri scrive che *su uno degli altari minori, dedicato al Rosario, vi si adora l'effigie di Maria Vergine, scolpita a bassorilievo in legno, opera antica o forse coeva all'erezione del tempio*<sup>31</sup>. Recenti indagini archivistiche hanno consentito di appurare che sull'altare dedicato alla Madonna del Rosario *alla tela centrale, divenuta copertura mobile, venne aggiunta, dopo il 1608, una seconda immagine, una scultura custodita nella nicchia, visibile e a rimuoversi solo in determinate solennità. Si tratta di un rilievo scolpito in legno da un artista seicentesco, Giovanni Zetti di Pistoia*<sup>32</sup>, su disegno di mastro Ascanio (Magnanini) pittore di Fanano, raffigurante non la Madonna del Rosario ma l'incoronazione di Maria da parte della Trinità. Alla composizione, ancora di classica ascendenza toscana rinascimentale, dona una vivacità già di precoce sapore barocco lo stuolo festante di angioletti che riempiono ogni spazio libero<sup>33</sup>. Nel 1631 per ringraziare dallo scampato pericolo della peste si provvide alla doratura dell'ancona che incorniciava l'immagine<sup>34</sup>.

La scena è organizzata intorno a due piani: il primo verticale, in cui spicca l'ucello, una mal riuscita colomba dal colore bruno, simbolo dello Spirito Santo e Maria che attende di essere incoronata; il secondo, orizzontale, dove si hanno in successione il Padre che si rivolge direttamente al fedele sorreggendo con la mano destra la corona per l'incoronazione di Maria e poggiando la sinistra sul globo terrestre, la Madonna raffigurata al centro con le braccia incrociate sul petto e Cristo che mostra la mano sinistra aperta con le stigmate ben visibili e la mano destra che sostiene la corona per la madre. In breve una realizzazione che imprime sul legno una formidabile griglia

<sup>31</sup> Cfr. SS. Nazario e Michele, in *Le Chiese parrocchiali*, IV, p. 52.

<sup>32</sup> Lo scultore Giovanni Zeti e non Zetti, conosciuto anche come Giovannone dei Crocifissi, fu attivo dalla seconda metà del Cinquecento fino alle prime due decadi del Seicento nel territorio pistoiese. Di lui ricordo presso l'oratorio dei Santi Pietro e Paolo di Pescia il bellissimo soffitto ligneo a cassettoni policromi costruito nel 1605; al centro si trova la Madonna, mentre ai lati i santi Pietro e Paolo. Altra scultura di pregevole fattura è il Crocifisso ligneo esposto nella chiesa di Santo Stefano di Serravalle Pistoiese, realizzato nel 1619.

<sup>33</sup> L. Samoggia, *Gli edifici di culto civili*, in *Gaggio Montano*, Vergato 2008, II, pp. 672-674.

<sup>34</sup> M. Cecchelli, *Per grazia ricevuta, note storico-religiose sulle feste votive della domenica "in Albis" e dell'8 settembre a Gaggio Montano*, in "Gente di Gaggio", 24, 2001, p. 108, aggiornato dal saggio di Luigi Samoggia.

compositiva. Non meno interessante sotto l'aspetto iconologico la scelta di raffigurare dietro il capo dei tre personaggi il nimbo (Cristo), la corona (Maria), il triangolo simbolo della Trinità (Dio).

L'impaginato vede raccogliersi intorno alla figura centrale della Madonna un nugolo di angioletti che nella loro disposizione caotica danno vivacità e movimento alla solenne rappresentazione.



Fig. 5 - Incoronazione della Vergine.

Anonimo emiliano  
XVI secolo

GRUPPO SCULTOREO (I Brunori) - Madonna dell'Acero

Sculture lignee policrome, h. 193 cm, 178 cm, h. 166 cm, h. 111 cm  
Provenienza: Santuario della Madonna dell'Acero (Vidiciatico)  
Restauri: 1964?

Di questo gruppo statuario se ne fa cenno in un inventario redatto nel 1699 dal parroco della Rocca, don Bartolomeo Martinelli, che ci ricorda un sacrario con quattro statue di rilievo<sup>35</sup>.

Esposto oggi nella prima cappella di destra, assieme alle tavolette votive superstiti, il gruppo iconico venne descritto, nel 1848, da Carlo Monti composto da *alcune figure antichissime di legno intagliato, maggiori del naturale: una matrona orante con la figlia del costume del Trecento; un signore lucchese sfuggito prodigiosamente all'agguato che i bravi di un nemico gli tesero nella foresta; ma quel che più ferma lo sguardo è la figura di un guerriero trapassato da parte a parte da una lancia. Se però si prescinde dall'età dal carattere che hanno queste figure, esse non offrono altro interesse all'osservatore*<sup>36</sup>.

Dai restauri condotti nei primi anni Sessanta dello scorso secolo da Otello Caprara è emersa *sulla calzamaglia della statua priva del piede sinistro, una originale motivazione ornamentale fatta a base di pere dipinte a più colori, che poteva essere un motivo del blasone dell'offerente dell'ex voto*<sup>37</sup>. Il restauro ha inoltre evidenziato come le statue appaiano il frutto dell'assemblaggio di più pezzi (capo, braccia, mani, piedi) sbozzati in modo grossolano e con uno studio marginale per il dato anatomico. Lo scultore ha concentrato i suoi sforzi sulla fisionomia dei volti rendendo all'interno dell'ovale degli uomini più pronunciati: l'arco sopracciliare, il mento, il naso e le labbra, mentre ha cercato di ingentilire i tratti delle due donne contenendo l'espressività nell'atto della preghiera.

Altro aspetto degno di interesse, se non altro perché capace di restringere l'arco cronologico inerente la produzione, è quello relativo al dettato sartorio percepibile solo nella forma delle vesti, a causa di una caduta della originale policromia di cui restano minime tracce<sup>38</sup>. Le vesti femminili su cui

<sup>35</sup> G. Borghi-R. Zagnoni, *La Madonna dell'acero*, Porretta Terme 2010, in particolare pp. 72-73.

<sup>36</sup> Rivani, *Chiese e Santuari*, p. 114

<sup>37</sup> P. Biavati, *Le statue lignee ex-voto della Madonna dell'Acero*, in "Strenna Storica Bolognese", XV, 1965, pp. 23-29, p. 29, in realtà l'ornato appare sull'uomo trafitto dalla lancia.

<sup>38</sup> Per un'introduzione all'argomento M. G. Muzzarelli, «Nascere ordinem et finem sui status»: il valore delle vesti nella «società posizionale» del tardo Medioevo, in *Problemi di identità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di P. Prodi e V. Marchetti, Bologna 2001, pp. 105-115; Eadem, *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna 2008.

si impone il dettaglio delle pieghe appaiono di modesta fattura. La cuffia che raccoglie i capelli, il velo che incornicia il viso e lo scialle che copre le spalle chiudendosi a v sul petto sono ulteriori particolari dell'abbigliamento materno. Le *mises* maschili, ad eccezione dei copricapi, risultano ancora più essenziali tanto da lasciare ipotizzare che fossero vestite, come in passato accade.

Accanto a questi particolari è opportuno prestare attenzione alla gestualità<sup>39</sup> di cui sono attori e attrici i componenti del gruppo familiare, ricercandone la ragione e i motivi, esplorando il catalogo dei sentimenti, oltre che nei codici iconografici, anche in quelli abituali della comunicazione non verbale e in quelli riconducibili all'azione drammatica di cui sono protagonisti. Oggi, purtroppo, questa doppia lettura è in parte compromessa dal fatto che essendo scompagnata la disposizione originale il gruppo si offre nella singolarità dell'immediatezza dell'atto di cui è portatore ciascun membro. Nel nuovo allestimento si ergono davanti all'osservatore solo corpi muti in cui si percepisce l'espressione tangibile del *visibile pregare*. Si sfumano in questa fissità lo stupore, il dolore, la pietà degli oranti che incanalano in modo disarticolato l'elemento espressivo oramai svuotato del dato dialogico.



Fig. 6 - Statue dei Brunori - Madonna dell'Acero.

<sup>39</sup> Sempre ricco di spunti A. Chastel, *Il gesto nell'arte*, Roma - Bari 2010, a cui va affiancato in una prospettiva allargata, in particolare al dato pittorico, Frugoni, *La voce delle immagini*. In merito alle considerazioni elaborate nel testo sulla gestualità di cui sono portatori i gruppi iconici lignei rinvio a M. Ferretti, *Rappresentazione dei Magi*, Rapporto della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna, 32, Bologna 1981, pp. 28-29, delle cui riflessioni e parole sono debitorie.

Anonimo toscano  
1620-1630

STATUE: S. FRANCESCO, S. CARLO BORROMEO, S. GIACOMO - Castiglione di Pepoli

Sculture lignee policrome, S. Giacomo h. 80 cm, S. Francesco h. 65 cm, S. Carlo Borromeo h. 67 cm

Provenienza:

S. Giacomo (S. Giacomo delle Calvane, Castiglione dei Pepoli)

S. Carlo e S. Francesco (Oratorio di San Sebastiano al Monte di Baragazza)

Le statue dei tre santi, sebbene oggi siano esposte in due distinti edifici di culto sono una testimonianza della scultura lignea appenninica del primo Seicento. Sono state ricondotte in seguito agli studi di Paolo Guidotti a un *ensemble* presente sull'altare del santuario di Boccadirio, smantellato per vicende ancora tutte da approfondire. L'altare della cappella maggiore, forse opera di Domenico di Lenzino da Pescia, menzionato nell'inventario del 1645, è definito di legno intagliato: *ornamentato di legni, figurato, dorato; entro detto ornamento quattro nicchi con santi fati di rilievo, cioè S. Michele, S. Carlo (canonizzato dopo il 1610), S. Giacomo, S. Francesco*<sup>40</sup>. In un inventario del 1739 S. Rocco sostituisce S. Giacomo<sup>41</sup>. Quanto alla statua di S. Michele, già sull'altare della chiesa di S. Michele a Baragazza, è andata dispersa. Mi sembra, tuttavia, che le tre statue pur evidenziando una comune provenienza geografica e in una certa misura culturale, come se provenissero da una medesima bottega, si distanzino in alcuni dettagli non solo fisionomici e in una certa misura cronologici.

Tutte e tre le statue versano in un cattivo stato di conservazione, come si evince sia da una constatazione diretta, che dalla lettura delle schede consultate in Soprintendenza. Delle tre statue ho potuto esaminare da vicino esclusivamente il S. Giacomo rilevando: la caduta pressoché totale del velo cromatico originale a causa di molteplici ridipinture; la presenza di numerose fessurazioni causate dall'umidità nell'ambiente in cui la statua si trova; l'attacco sul legno di insetti xilofagi, diffuso su tutta la superficie.

Per quanto riguarda il dato stilistico e iconologico, il Guidotti rileva *la se-*

<sup>40</sup> P. Guidotti, *Boccadirio. Un santuario, una compagnia laicale, una religiosità popolare*, Bologna 1982, p. 68.

<sup>41</sup> Potrebbe anche trattarsi di un'errata lettura del santo considerata la somiglianza. In caso la sostituzione sia stata realmente compiuta si afferma la devozione per un santo venerato come protettore dalla peste.



Fig. 7 - S. Carlo Borromeo.



Fig. 8 - S. Francesco.



Fig. 9 - S. Giacomo.

verità e la sobrietà arcaiche del modulo, la forte presa emotiva che le pervade. Lo studioso vede nella statua di S. Giacomo ricalcati modelli istituzionalizzati nella tradizione, come si ricava dal confronto con la statua conservata nel Collegio di Villa San Giacomo di Bologna, databile alla seconda metà del secolo XVI, mentre per il S. Carlo sottolinea come ci si trovi di fronte ad un livello di specializzazione tecnica non certo raffinata, che nelle parti più impegnative si avvale dello stucco su tela per sopperire alla scarsa articolazione dei piani, e produce un modellato sommario, in cui è facilmente riconoscibile il segno impresso dallo strumento sulla materia<sup>42</sup>.

A questa prima lettura si può aggiungere che la figura delle statue, ricavata da un blocco ligneo centrale a cui sono state assemblate la testa e le estremità, si caratterizza per una serie di elementi (bordone, croce, libro, conchiglia, saio, mantella) che contraddistinguono il dato biografico dei tre soggetti, eccezion fatta per il S. Carlo privo delle mani.

42 P. Guidotti, *Il Castiglione dei Pepoli. Forme naturali e storiche della montagna*, Bologna 1980, pp. 144-145 e 153-154. Il S. Giacomo (XV sec.), conservato presso il Collegio di Villa San Giacomo di S. Lazzaro di Savena, non è accostabile stilisticamente, mentre sotto il profilo iconologico riscontriamo diversi elementi comuni: il libro, la mantella, la conchiglia, il bordone. L'immagine della statua è pubblicata in P. Biavati - G. Marchetti, *Antiche sculture lignee in Bologna dal sec. XII al sec. XIX*, Bologna 1974, pp. 232-233; più in generale sulla scultura bolognese cfr. I. B. Supino, *La scultura in Bologna nel secolo XV: ricerche e studi*, Bologna 1910.

I volti assai arcaici nel tratto e nell'espressività riprendono motivi iconografici ormai consolidati nella raffigurazione dei tre santi, evidenziando tuttavia una minore naturalezza rispetto alla scultura d'area toscana in cui sembra sia maturata la ricerca plastica<sup>43</sup>. Le mani nodose e forti del S. Francesco appaiono di fattura differente rispetto a quelle del S. Giacomo caratterizzate da dita minute e più affusolate. Tozzi e poco aggraziati i contorni della figura non accompagnano il tentativo appena accennato di rendere più fluente il movimento del corpo, come vorrebbe il ginocchio spostato in avanti sia nel S. Francesco che nel S. Giacomo. L'intaglio del saio e delle vesti mostra un panneggio per certi versi comune, sebbene scanalato con diverse profondità.

Anonimo emiliano  
Seconda metà del XV secolo

CRISTO CROCIFISSO - Monteveglio

Scultura lignea policroma, h. 147 cm, larg. 143 cm  
Provenienza: Chiesa di S. Maria Assunta di Monteveglio  
Restauro: 1995

Domina sospeso sopra la zona presbiteriale della chiesa di S. Maria Assunta un bel crocifisso di sapore toscano, non senza riferimenti a soluzioni d'Oltralpe<sup>44</sup>, realizzato in legno di salice policromo a tutto tondo a cui sono stati aggiunti braccia, testa, barba (canapa) e capezzoli. L'esecuzione dell'opera è da porsi nella seconda metà del XV secolo. Verso questa cronologia ci guida inoltre il perizoma semplicemente annodato sul fianco sinistro.

Si nota osservando la figura il carattere slanciato del corpo del Cristo, una cura nel dettaglio anatomico, il fisico asciutto e ossuto, la riproposizione di misure simili (cm 147 x cm 143) tanto in altezza quanto in orizzontale, il deciso reclinare in avanti verso destra del volto caratterizzato da un incarnato pallido e livido, irrigidito dal sopraggiungere della fine, sebbene la tensione della morte si risolva in ritmi armonici e pacati. La monocromia, a imitazione di quella del nobile marmo, rilancia il naturalismo nella raffigurazione

43 Su questo punto Guidotti, evidenziando l'origine toscana dello scultore, avanza l'ipotesi che l'autore delle statue, tale Flaminio Lenzi da Pescia, delle statue sia lo stesso che ha intagliato la massiccia cornice in legno dell'altare della Madonna e la grossa testa d'angelo posta sopra essa, cfr. Guidotti, *Boccardirio*, pp. 48-49. Un'ipotesi non suffragata da documenti.

44 Si pensi alla scelta di caratterizzare la barba utilizzando fibre di canapa secondo una prassi che si rifà ad una matrice tipologica tipica delle regioni d'Oltralpe. Un espediente decisamente realistico a cui si allinea anche la fattura della robusta corona di spine intrecciate.

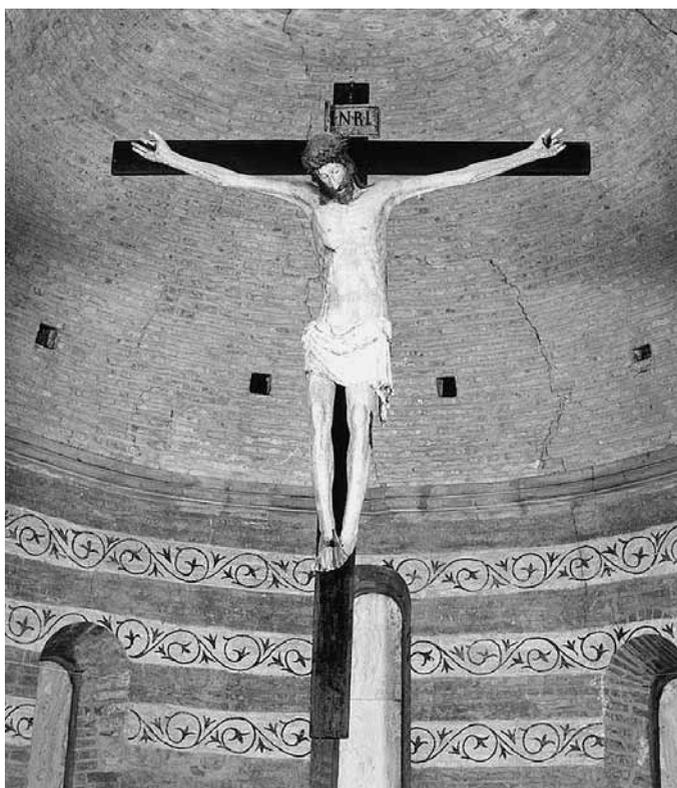


Fig. 10 - Crocifisso di Monteveglio.

dell'uomo e della sua composta vena drammatica, sulla scia di opere già viste nella bottega di Antonio Begarelli o tra gli epigoni della bottega robbiana, nella Firenze tardo-quattrocentesca.

Il recente restauro realizzato da Camillo Tarozzi ha evidenziato sul piano strutturale un *diverso comportamento dinamico dei pezzi assemblati che ha provocato una perdita di coesione negli incastri e vari spostamenti sulla superficie lignea policroma: si pensi all'attaccatura delle braccia e all'innesto a lato del ginocchio sinistro. Questi innesti erano nascosti con strisce di tela incollata che poi era stata mesticata e dipinta fino a scomparire.*

Il velo cromatico tornato all'originale ridona luce e colore alla figura liberata dalla scura camicia di ridipinture sei-settecentesche, Tarozzi ne ha contate sette, che ne avevano compromesso la lettura ispessendone la fisionomia. Di pregio i dettagli che compongono l'insieme: il perizoma si caratterizza per una modellazione a massello che fa corpo unico con la carne sottostante, suscitando un *pregevole effetto di trasparenza*. Il nodo, visibile all'altezza della zona femorale, alla sinistra dell'osservatore enfatizza lo *sviluppo di una sobria caduta dotata di illusionistiche volute arricciate*.

Sul capo si impone una massiccia corona di spine intrecciate di color verde; la barba è resa con cascami di fibre tessili trattate con gesso e colla. Infine, è stata recuperata grazie alla pulitura, nella rilevazione dell'osteologia toracica o nella resa sottile dei vasi venosi di nuovo ben visibili all'altezza delle gambe, l'approfondita inclinazione allo *sperimentalismo scientifico*<sup>45</sup>.

Sul fronte della ricerca documentaria le indagini sono ancora aperte, poiché il crocifisso non compare né nelle carte del fondo *S. Maria Assunta di Monteveglio* presso l'Archivio di Stato di Bologna, né è citato nella pubblicistica locale, si pensi al volume *Le Chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte* o ai riferimenti ricavabili dal Calindri, ciò fa supporre a Baldini un'acquisizione nei primi anni del Novecento. Restano ancora da setacciare con maggior cura il fondo *Visite pastorali* presso l'Archivio Arcivescovile di Bologna e i documenti e i libri conservati presso l'archivio parrocchiale di Monteveglio. Il quadro fin qui abbozzato evidenzia inoltre ancora diversi nodi da sciogliere in merito al modello utilizzato e ad una più precisa lettura iconografica, oltre alla *quaestio* dell'esatta provenienza geo-culturale del crocifisso e ai legami interregionali di cui è portatore.

#### 4. Dispersi e scomparsi

In questa breve rassegna sulla scultura lignea appenninica non poteva mancare in conclusione un breve cenno a quelle opere che pur sfuggite all'incuria dell'uomo e al corso del tempo sono ad oggi irreperibili, perché sottratte o dimenticate in qualche deposito.

Tra le diverse sculture interessate da questo triste oblio desidero menzionare, in primo luogo, le due intense figure di Cristo crocifisso un tempo presenti rispettivamente nell'oratorio del SS. Crocifisso di Capugnano e nella chiesa di S. Maria di Montovolo. Si tratta fortunatamente di opere di cui si conserva una traccia fotografica presso gli archivi degli enti preposti alla loro tutela.

Nell'oratorio e confraternita del SS. Crocifisso di Capugnano è ricordato da Alfeo Giacomelli al centro del culto della confraternita un *crocifisso ligneo*

<sup>45</sup> Le citazioni sono tratte da F. Baldini, *Il crocifisso dell'Abbazia di Monteveglio*, S. Lazzaro di Savena 1995, uno smilzo opuscolo di 16 pagine in cui Baldini avanza alcune ipotesi di lettura dell'opera e Tarozzi tratteggia un breve profilo dell'intervento di restauro volto a "indicare il piano di lettura correttamente legato allo stato originario dell'opera d'arte", pp. 14-15; Per un confronto con i crocifissi d'area toscana cfr. M. Lisner, *Holzkrufixen in Florenz und in der Toskana: von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970; L. Mor - G. Tigler, *Un crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, Torino 2010.

quattrocentesco oggi forse perduto<sup>46</sup>. Il Cristo di Montovolo dai “caratteri bizantineggianti” fu restaurato nel 1964 da Otello Caprara e da allora se ne sono perse le tracce<sup>47</sup>.

A tempi più remoti risale la perdita di una statua tardo trecentesca raffigurante la Madonna, custodita in origine presso la chiesa di S. Maria Assunta di Castelluccio (1378-1385, Porretta Terme). Ricorda Alfeo Giacomelli: *La prima immagine oggetto di culto fu una madonna “nera” di artista “francese” contemporanea all’erezione della prima chiesa, ossia una scultura lignea di stile gotico, verosimilmente sul modello delle madonne “pisane” come quella della Cattedrale di Prato. Ancora agli inizi del ‘600 Desiderio Zanini ne conservava memoria<sup>48</sup>.*

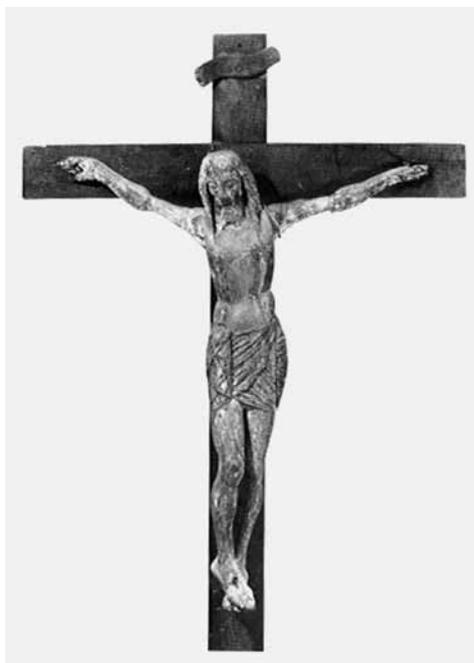


Fig. 11 - Crocifisso di Capugnano.

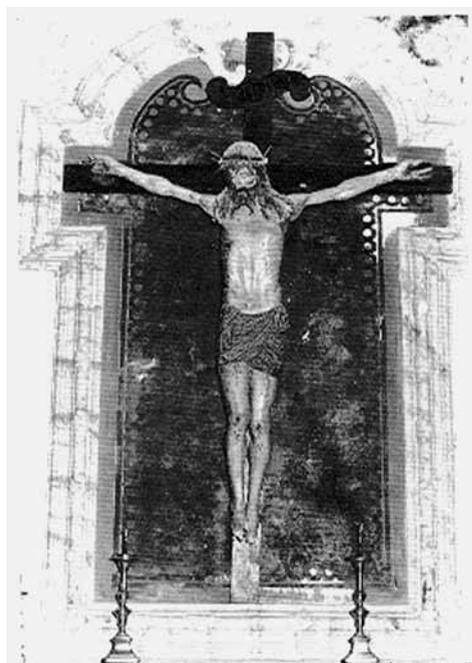


Fig. 12 - Crocifisso di Montovolo.

<sup>46</sup> La foto è in A.Giacomelli - E.Penoncini - R. Zagnoni, *Capugnano e Castelluccio una comunità e le sue chiese*, Porretta Terme 1993, pp. 119-120.

<sup>47</sup> Tassinari Clò, *Terra e gente di Vimignano*, p. 168

<sup>48</sup> *Capugnano e Castelluccio*, p. 129. Sulla annotazione relativa a Desiderio Zanini, redattore di una cronaca capugnanese cinque-seicentesca, si veda la nota 12 alle pp. 79-80.