

NOTE DAL RESTAURO DEL CROCEFISSO DI SAN SALVATORE

L'intervento conservativo del grande crocefisso policromo, databile alla metà del XII secolo, dell'antica abbazia sul monte Amiata a sud di Siena, ha contribuito alla conoscenza di alcuni elementi materiali di quello che è senz'altro un capolavoro della scultura lignea medievale¹.

Il Cristo, raffigurato vivo e dritto sulla croce (fig. 1-2), è intagliato in legno di noce europeo (*Juglans regia*) con una croce d'origine, seppure modificata da un restringimento dell'asse orizzontale, in legno d'abete bianco (*Abies Alba*)². Le dimensioni dell'opera sono ragguardevoli. La croce misura H 302,5 L 252, P 6 cm e la scultura H 226, L 220, P 36 cm. Quest'ultima è intagliata in unico massello dai piedi fino alla testa al quale sono state aggiunte le due braccia tramite incastri a tenone e mortasa e bloccaggio con cavicchi passanti quadrangolari, visibili nel retro sulle due spalle, dal diametro di 1,5 cm. La scultura non ha incavo d'intaglio nel retro (fig. 3) ed il midollo del tronco è situato nel centro, visibile dietro la testa e sotto il suppedaneo. Si osservano perciò numerose sottili fessure radiali da ritiro che fendono il supporto in senso longitudinale dalla testa ai piedi. L'opera sembra aver subito alcune modifiche dell'intaglio originale, non di grave entità, sul torace e sulle braccia, dovute probabilmente ad uno dei raschiamenti che hanno preceduto le ridipinture. Il perizoma invece mantiene intatto il ricco e bellissimo pannello. Sotto il suppedaneo i segni di bruciature ed un taglio trasversale del massello fanno pensare che questo elemento in origine fosse più elaborato (fig. 4). Il Crocefisso della vicina Abbazia di Sant'Antimo³ che tanto ha in comune con questo di Abbadia, ha infatti un suppedaneo su cui si sviluppa a rilievo una mezza figura allegorica. In origine la scultura era fis-



1.2. Fianco destro e fianco sinistro del *Crocefisso*.



3. Retro del *Crocefisso* con l'incavo per le reliquie aperto.

sata alla croce mediante due tavolette in legno di noce (larghe 9 cm circa e spesse 2,5 cm circa), bloccate nel retro della scultura con cavicchi che si infilavano in apposite feritoie ricavate nell'asse verticale della croce. Sul suppedaneo è ancora visibile un perno di ancoraggio originale. In epoca seguente questi ancoraggi sono stati rinforzati con dadi e bulloni metallici. Le due assi di legno di conifera della croce sono unite tramite incastro a mezza pialla e numerosi cavicchi quadrangolari di 1,2 x 1,5 cm circa. La modifica dimensionale dell'asse orizzontale della croce, dove sono visibili segni di un taglio a sega con finitura a scalpello, è di circa 6 cm.

Dall'esame stratigrafico della policromia e dalle analisi chimico-stratigrafiche⁴ è emersa una complessa successione di strati pittorici. L'esiguità e la frammentarietà degli strati

più antichi sono dovute sia alle complete ripolicromature dell'opera, con asportazione degli strati pittorici precedenti, sia alla fragilità dello strato d'origine. Solo sul perizoma, che presenta un intaglio complesso con numerose pieghe, è stato possibile rinvenire resti di tutti i sette strati di colore. Sugli incarnati e sui capelli invece gli strati sono stati rinvenuti in modo incompleto e molto frammentario. L'esame degli strati di colore più antichi, con il perizoma blu dai risvolti rosso-arancio, individua una prima policromia eseguita sull'opera senza stesura di una comune preparazione a gesso e colla. L'impasto del colore ad emulsione acquosa è steso direttamente sul supporto sopra un sottile strato di chiusura scura dei pori del legno. È costituito dai resti di una stesura di fondo di natura ocrea



4. Particolare del suppedaneo. Sono visibili le manomissioni dell'intaglio, i segni di bruciature e le tracce della policromia riferibile al XV secolo.

(ocra gialla e ocra rossa) su cui insiste una spessa pennellata di colla animale caricata con gesso⁵. Sulla croce in superficie vi è un sottile straterello a base di nero carbone (probabilmente nero di vite); in alcuni punti si osservano piccoli inclusi a base di azzurrite e biacca. Perciò è certamente il cattivo stato di conservazione della policromia d'origine che deve aver motivato una prima ridipintura molto presto; a quanto pare già agli inizi del Duecento. Momento in cui avrebbero potuto essere collocate le reliquie da poco acquistate dall'Abbazia, dato che il crocefisso venne tolto dalla croce per applicare il colore anche sul retro. Questa prima ridipintura ha interessato tutta l'opera ed è stesa, al contrario dello strato d'origine, su di una fine preparazione a gesso e colla animale (con gesso a macinazione grossolana ed inclusioni di nero carbone) (fig. 5). La stesura pittorica è costituita da un miscuglio di biacca, poco cinabro e un preparato di natura proteica. In superficie vi sono i resti di una stesura di vernice. La nuova sottile stesura riprende i colori precedenti: il blu appare meno scuro ed il rosso meno arancio con un aspetto lucido e compatto. Sulla cinta sono state rinvenute tracce di doratura a foglia su missione.

Al di sopra di questo strato sul perizoma e sul suppedaneo è visibile una stesura di blu azzurrite su una base scura di nero carbone ed una preparazione a gesso e colla sottile.



5. Retro della mano sinistra della scultura con tracce dell'incarnato riferibile al XIII secolo.

Sul perizoma è presente un'ulteriore ripresa pittorica di azzurrite su sottile preparazione: la stesura blu è anch'essa applicata su di una base nera ed i risvolti di color rosso cinabro hanno una stesura superficiale di lacca rossa. Queste due stesure potrebbero risalire al XIV secolo e sarebbero state eseguite al momento della modifica dell'intaglio originale del crocefisso. Grossolane scalpellature sono infatti visibili sulle quattro ciocche di capelli presenti sulle spalle, sul fianco destro, al di sotto della ferita, sui pettorali, sull'addome. Non è da escludere che tali manomissioni dell'intaglio abbiano interessato anche il modellato delle braccia. Sulle ciocche di capelli che ricadono sulle spalle sono visibili filamenti di stoppa applicati dopo la scalpellatura probabilmente ad imitazione in senso più naturalistico dei capelli. Un colore marrone scuro è presente su queste fibre: al di sopra sono stati rinvenuti frammenti di foglia d'oro.

La ridipintura successiva, collocabile intorno alla metà del XV secolo, ha sicuramente comportato il raschiamento della cromia precedente e la stesura di una nuova spessa preparazione. L'incarnato si contraddistingue da una stesura omogenea rosa dal reticolo stretto e uniforme presente in buona quantità sulle gambe. Sul perizoma la stesura riprende la cromia d'origine blu (azzurrite fine e biacca con tracce di lacca rossa) con risvolti rossi. Sul suppedaneo la stesura è azzurro chiaro con gocciolature di sangue rosse dalle ferite dei piedi. Sulle ciocche di capelli sulle spalle e sopra le orecchie sono stati applicati degli spessi stucchi modellanti per ricostruire l'intaglio precedentemente manomesso. I capelli sono realizzati con una stesura di base marrone e velature scure. A questo intervento risalirebbe la ripolicromatura della croce (fig. 6). Al centro rimangono ampie tracce di una campitura verde (terra verde su base a biacca) coperta da una finitura originale scurita di natura proteica. Lungo il perimetro della croce rimangono invece tracce di doratura a guazzo con decorazioni punzonate.



6. Particolare della decorazione della croce riferibile al XV secolo.

L'ulteriore strato policromo è privo di preparazione e potrebbe coincidere con la collocazione del crocefisso entro la Cappella del SS. Salvatore affrescata dal Nasini a metà Seicento. Il colore è opaco e sembra steso con un legante proteico su un fondo a colla. Gli incarnati sono rosa-violacei ed il perizoma è uniformemente coperto da una stesura azzurro-verde. I capelli sono resi con un marrone chiaro. La rastrematura sui due lati del braccio ortogonale della croce (segni di sega e di scalpello sono visibili) è stata probabilmente eseguita per agevolarne l'inserimento nella nuova Cappella del S. Salvatore. Successivamente furono aggiunti dei listelli perimetrali prima di applicare una spessa preparazione e di eseguire una argentatura su bolo con meccatura.

Durante il restauro è stata conservata l'ultima ridipintura che venne eseguita su di una sottile preparazione oleosa a gesso e colla presumibilmente a metà Settecento. Il perizoma venne dorato a guazzo e l'incarnato reso con un color rosa chiaro.

Le reliquie scoperte nella scultura non hanno dato un'indicazione utile per la datazione dell'opera ma costituiscono comunque un elemento storico significativo.

Dopo lo stacco dalla croce è stato possibile esaminare nel retro della scultura, tra le spalle, una tavoletta lignea quadrangolare di 6,2 cm per lato, incastrata perfettamente. La tavoletta chiudeva una cavità, praticata con quattro fori di trapano, profonda circa quattro centimetri, all'interno della quale si trovava un fagottino di tela, ben legato da uno spago e bloccato da un largo sigillo di cera con una figura a rilievo (fig. 7). Il sigillo rotondo raffigura San Benedetto che tiene nella mano sinistra la regola e nella destra la croce con intorno la scritta "VRSVS MONACVS". Alla presenza del Priore del monastero don Roberto Corvini, abbiamo slegato il sigillo e si sono scoperte delle reliquie. Le ossa si trovavano all'interno di un secondo sacchetto: attorno al quale era piegato un lembo di pergamena con l'iscrizione dei nomi dei santi Fortunato e Ponziano: *Scôr? (Sanctorum) martyr? (martyrum) Fortunati et Ponthiani* (fig. 8). Nel fondo dell'incavo un batuffolo di

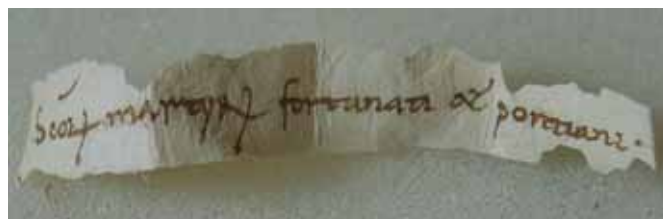


7. Fagottino di tela contenente le reliquie scoperto nel foro del retro della scultura.

lana grezza racchiudeva un ossicino e due frammenti di pergamena con le scritte: *de captivitate d. (domini)* e *de cuna dñi* (domini) (fig. 9-10).

L'esame paleografico delle iscrizioni, fatto in modo informale da esperti dell'Abbazia di Chiaravalle, fa risalire quella dei santi Fortunato e Ponziano all'epoca carolingia. Per l'altra iscrizione è stato notato l'impiego di una minuscola carolingia di transizione verso l'epoca gotica, databile tra il XII e l'inizio del XIII secolo. La scritta che riporta il nome del monaco *Ursus* sul sigillo (fig. 11) sinora non ha portato ad un riscontro cronologico con la storia del monastero e dei suoi abati ma potrebbe anche trattarsi di un vescovo⁶. Le reliquie dei martiri Fortunato e Ponziano sono state acquistate da Rolando, abate ad Abbazia dal 1188 al 1220⁷ e sono menzionate nella trascrizione tarda della pergamena della consacrazione della nuova chiesa abbaziale del 1035 conservata all'Archivio di Stato di Siena. La risistemazione di tutte le reliquie nella scultura potrebbe essere avvenuta perciò al tempo dell'abate Rolando o del suo successore Galgano, nell'ambito della riforma spirituale dell'abbazia culminata con l'arrivo dei Monaci di Cîteaux nel 1228. Questo fondamentale evento ci sembra coincidere con la prima ripolicromatura del crocefisso e del suo primo stacco dalla croce.

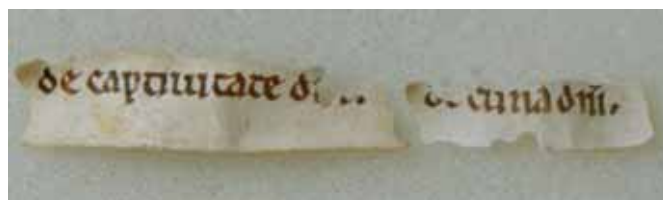
In tutta Europa l'inserimento di reliquie nel retro o nel capo delle sculture era molto frequente durante i secoli XII- e XIII e questo utilizzo dell'opera d'arte sacra sembra continuare fino al rinascimento inoltrato⁸. In Germania a Steinach, delle reliquie sono state scoperte in un crocefisso scolpito da Tilman Riemenschneider, grande scultore della rinascenza tedesca⁹. Generalmente però sono più conosciute le statue di Vergini in trono contenenti reliquie piuttosto che quelle di crocefissi. Sono note soprattutto le sculture create in Francia nel XII secolo nella regione dell'Alvernia. La statua di Notre-Dame de Colamine-sous-Vodable, conservata nel tesoro della Cattedrale di



8. Pergamena con l'iscrizione dei nomi dei Santi Fortunato e Ponziano.



9. Batuffolo di lana con iscrizioni su pergamena *de captivitate dñi, de cuna dñi*.



10. Particolare delle pergamene con iscrizioni in minuscola carolingia.

Clermont (Puy-deDôme), ha un'ampia cavità per reliquie nel retro coperta da una tavoletta; la Notre-Dame de Vauclair - Molompize (Cantal), ha una nicchia rettangolare sulla schiena; la scultura di Madonna un tempo nella Cappella di Saint-Victor de Montvianeix (Puy-de-Dôme), ora ai Cloisters Collection di New-York, ha una cavità per reliquie cilindrica dietro la spalla sinistra della Vergine; la Madonna in trono con Bambino, dono di J. Pierpont Morgan ai Cloisters nel 1916, ha una cavità rettangolare



11. Particolare del sigillo con la scritta *Ursus Monacus*

per reliquie non originale sul davanti, e una cavità a piramide tronca per reliquie sul retro della spalla destra, celata da una sottile tavoletta intagliata con il panneggio. Infine la *Vierge en majesté*⁰ del museo del Louvre, proveniente dal Forez, ha anch'essa una cavità per reliquie sul petto che comunica con l'incavo dell'interno della scultura.

Il ritrovamento di tali reperti nelle sculture lignee può essere molto importante per la comprensione delle opere. In Friuli il grande crocefisso della chiesa abbaziale di Moggio Udinese è stato datato con precisione al 1466 grazie ad una pergamena, contenuta in una scatolina, assieme a delle reliquie, nascosta nell'incavo del retro della scultura¹¹.

In Italia spesso la presenza di ricettacoli costruiti per contenere reliquie non viene segnalata o descritta che al momento del restauro delle sculture, perciò un repertorio

delle opere contenenti reliquie resta ancora da fare.

Il Taubert¹² cita qualche celebre esempio di crocefissi medievali contenenti reliquie constatando che spesso i ricettacoli per le reliquie non vengono segnalati dagli storici dell'arte nemmeno quando appaiono chiaramente nelle fotografie. In Austria nel gruppo della crocefissione di Seckau del 1150, sono state scoperte reliquie anche nelle due figure dei dolenti. Per la Germania Taubert cita due crocefissi conservati al Nationalmuseum di Monaco della prima metà del Duecento; in Vestfalia, nella chiesa abbaziale di Cappenberg, costruita nel 1122, il notevole crocefisso ligneo, databile alla prima metà del XII secolo, ha nel retro un foro quadrangolare (circa 10x10 cm) non molto profondo, privo di chiusura¹³. In Renania sono state scoperte reliquie nel crocefisso di Güsten del 1170-75. Anche il più noto Cristo di Forstenrieder, del 1200 circa, ha un foro quadrangolare per contenere le reliquie nel retro della schiena ed è ben documentato nel contributo di Buchenrieder e Taubert¹⁴. In Danimarca nel Crocefisso del Duomo di Roskilde, del XIII secolo, è stata scoperta nella testa una croce reliquiario bizantina del 1100. Una crocetta *cloisonné* di gusto bizantino è stata scoperta anche in un foro circolare praticato nel retro della testa del crocefisso di Cervignano del Friuli¹⁵. L'oggetto prezioso era contenuto in un sacchettino in seta, confezionato da un frammento di tessuto di forma quadrata, chiuso unendo i quattro angoli e fermanoli con un filato di seta. Questo tipo di avvolgimento veniva generalmente assunto come "recipiente reliquiario"¹⁶ ed è lo stesso osservato per le reliquie del crocefisso di Abbazia S. Salvatore.

Nel breve elenco, che Taubert definiva provvisorio, per l'Italia è citato un solo crocefisso reliquiario: quello dell'Abbazia di Sant'Antimo. Lo spazio per le reliquie in quest'opera è ricavato stranamente sulla parte anteriore del torace ma ciò, viste le manomissioni della scultura, potrebbe anche essere stato praticato successivamente ed il retro è privo di ricettacoli¹⁷.

Daltronde la chiesa parrocchiale di Benninghausen sempre in Vestfalia, conserva un Cristo del 1170 con un reliquiario nel petto¹⁸, perciò forse anche il foro sulla parte anteriore potrebbe essere molto antico come l'esempio della Madonna in trono Notre-Dame de Pegros, della seconda metà del XII secolo, ora conservata al Musée de Beaux-Arts di Lione, dove sono state trovate due cavità per reliquie, sulla testa e sul petto.

In Spagna un Cristo del Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona proveniente da Andorra¹⁹ ha potuto essere eccezionalmente datato con precisione al 1147 grazie ad una pergamena inserita in una cavità della schiena al momento della sua consacrazione. Nel monastero di San Juan de las Abadesas sono state ritrovate reliquie anche in un crocefisso appartenente al tema iconografico della deposizione. Questo insieme scolpito della metà del Duecento (1251) è composto da sette sculture. Oltre al Cristo (H 175 cm), la Madonna, San Giovanni, San Giuseppe d'Arimatea ed il Nicodemo, sono raffigurati i due ladroni sulla croce come il famoso gruppo di Erill-la-Val²⁰. Nel 1426 sulla fronte del Cristo di las Abadesas si notò una lamina d'argento che aperta rivelò un tessuto, con all'interno tre frammenti di ostia. Inoltre esiste un documento che tramanda l'inclusione nella schiena del Cristo di numerose reliquie²¹.

In queste opere d'arte sacra, legate al culto e alla liturgia, l'inclusione di ostie nelle sculture è riferimento preciso alla Messa. Come per l'adozione nel XII secolo, nella regione dei Pirenei, del tema iconografico dei gruppi della Deposizione dalla croce, anche l'inizio della pratica dell'inclusione delle ostie nelle sculture è spiegata generalmente in riferimento ad una reazione alla predicazione catara. Il catarismo non solo negava la crocefissione e la morte del Cristo ma anche l'Eucarestia.

Gli storici tedeschi fanno una distinzione tra statue a tutto tondo con reliquie (*Vollfiguren mit Reliquien*) ma che avevano anche altre funzioni di culto, e statue la cui unica funzione fondamentale era la conservazione delle reliquie (*Behältern*).

Solo quest'ultime dovrebbero essere definite reliquiari. La definizione come *statue reliquiario* delle sculture in cui erano poste le reliquie in modo non visibile, si presta in effetti a degli equivoci sul significato e sull'uso di queste opere.

L'inclusione di reliquie doveva appartenere ad un rito per sacralizzare la scultura perciò si possono trovare, come nel crocefisso di Abbazia San Salvatore, anche reliquie che non sono riferibili direttamente al Cristo.

Nadia Bertoni, Stéphane Cren

NOTE

¹ Il restauro che abbiamo intrapreso tra il 1998 ed il 2000 per conto della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici per le Province di Siena e Grosseto ha avuto la direzione di Cecilia Alessi e la soprintendenza di Bruno Santi.

² L'analisi biologica delle essenze è stata realizzata dalla Pro Arte di Padova su tre frammenti lignei prelevati dalle due assi formanti la croce e dal massello principale del crocefisso.

³ G. De Francovich, *Crocefissi lignei del secolo XII in Italia*, in Bollettino d'arte, XXIX, 1935, pp. 502-503. De Francovich è il primo studioso di opere lignee a pensare che le due opere potevano esser state intagliate dallo stesso scultore "i due crocefissi sono intagliati se non dal medesimo artefice, da due artisti intimamente dipendenti uno dall'altro. Francesizzante. Datazione: -1170-80".

⁴ Le analisi chimico-stratigrafiche sono state condotte da Pietro Rosanò della T.S.A. di Padova ed un supplemento di indagine, allo scopo

di verificare la sequenza stratigrafica, caratterizzare la natura di alcuni materiali, nonché eseguire lo studio biologico del legno è stato realizzato dalla Pro Arte di Padova. L'analisi di due frammenti pittorici prelevati dal retro della mano sinistra del crocefisso e dalla parte bassa dell'asse verticale della croce (sotto il suppedaneo) hanno aggiunto qualche dato sugli strati più antichi.

⁵ Nel nord Europa le preparazioni colorate nelle opere medievali sono più comuni di quello che si possa pensare. Mikkel Scharff ha studiato a fondo il problema elencando esempi dal XII secolo al 1400. I leganti delle preparazioni prese in esame sono sia di natura proteica-oleosa che oleosa; l'aspetto è in genere rosa, arancio, rossastro, in un piccolo gruppo anche giallo. I pigmenti contenuti sono minio, bianco di piombo, oppure carbonato di calcio e ocre rosse. In alcuni casi si sono osservate stesure a doppio strato: carbonato-colla+prep.colorata-olio; oppure prep.colorata-colla+ prep.colorata-olio (e viceversa). M. Scharff, *Early medieval painting techniques in Northern Europe: A discussion of the use of colored grounds and other notable techniques*, dans *Polychrome skulptur in Europa*, international symposium organized from 11th to 13th November 1999 by the Hochschule für Bildende Künste Dresden, pp. 47-52.

⁶ L'uso dei sigilli si diffonde alla metà del X secolo. Iniziò nelle regioni renane per gli atti dei vescovi, fu poi utilizzato nei vescovadi lotaringi e germanici; verso la metà dell'XI secolo l'uso dei sigilli arrivò ai vescovadi del nord della Francia per generalizzarsi nell'insieme del regno nel corso del XII secolo. F. Avril, J. R. Gaborit, dir., *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Album exp., Musée du Louvre, Paris 2005.

⁷ C. Prezzolini, *Notitia consecrationis et nomina sanctorum*, in A.A.V.V. *950° della consacrazione della nuova chiesa dell'Abbazia di San Salvatore al Monte Amiata; 1035-1985*, Abbazia San Salvatore 1985, pp. 13-16.

⁸ Questo paragrafo utilizza dati che appartengono ad una ricerca in corso da parte di Nadia Bertoni nel quadro di un dottorato in storia dell'arte medievale all'Université de Bourgogne-Dijon.

⁹ La pratica dell'inclusione delle reliquie nelle statue è stata studiata soprattutto da storici dell'arte tedeschi. H. Keller, *Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit*, in *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin, Mann, 1951, pp. 71-91; J. Taubert, *Farbige Skulpturen. Bedeutung, fassung, restaurierung*, München, 1978, pp. 28-29.

¹⁰ J. R. Gaborit, D. Faunière, *Une Vierge en Majesté*, Musée du Louvre, Paris 2009, p. 12-13 e grafico a p. 34.

¹¹ P. Casadio, *Moggio Udinese - Abbazia di S. Gallo. Crocefisso ligneo colossale*, in "Relazioni. La tutela dei beni culturali ed ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986-1987)", 8, colana diretta da F. Bocchieri, Trieste 1991, pp. 248-249. N. Bertoni Cren, *Il crocefisso dell'Abbazia di S. Gallo a Moggio Udinese*, in *Il Cristo ritrovato. Dalla Basilica dei Santi Felice e Fortunato di Aquileia alla cappella Bresciani di Cervignano del Friuli: confronti e restauri*, a cura di S. Blason Scarel, Aquileia 2006, pp. 158-161.

¹² Taubert, cit.

¹³ Nel ottobre del 1957, Rolf Fritz del museo di Dortmund, mandandò le foto dell'opera al Louvre perché riteneva si trattasse di una scultura intagliata in Borgogna nel 1150.

¹⁴ Forstenried - München, Pfarrkirche, H 176 cm; policromia originale. F. Buchenrieder, J. Taubert, *Zur Restaurierung des Forstenrieder Kruzifixus*, in J. Taubert, *Farbige Skulpturen*, München 1978, pp.135-144.

¹⁵ Le misure della crocetta cloisonné sono di H 39,0 L 28,0 P 3,75 mm. La scultura di Cristo di Cervignano del Friuli (legno di pioppo, H 239 L 249 cm) è confrontabile stilisticamente con il Cristo di Biberbach b. Augsburg, Wallfahrtskirche; H 220 cm, con una policromia gotica databile al XV° secolo, e con il Cristo di Sonnenburg, Castel Badia, cappella di St. Johann im Spital. Per quest'ultimo confronto vedi: L. Mor, *Uno scultore pusterese in Friuli tra XII e XIII secolo. Il caso del crocefisso di Cervignano*, in *Il Cristo ritrovato...* cit. pp. 74-83.

¹⁶ C. Innocenti, M. Yanagishita, *Il restauro della crocettina in argento e smalti*, in *Il Cristo ritrovato...* cit. pp. 196-207. S. Conti, *Il ritrovamento delle reliquie e i frammenti di tessuti della tavola di Santa Maria Maggiore. Indagini ottiche, tecniche e merceologiche dei reperti tessili*, in *L'immagine antica. La Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore* a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, Firenze 2002, pp. 69-76.

¹⁷ Il crocefisso di Sant'Antimo ha strette relazioni con il Cristo di Abbazia SS. Salvatore. La scultura di Sant'Antimo ha forme più evolute, è una realizzazione successiva a quello di Abbazia ma entrambi sembrano creazioni di uno stesso scultore. Stilisticamente lontani dai crocefissi italiani della stessa epoca, hanno identici perizomi il cui sistema pieghè è da confrontare con quello delle sculture in pietra del timpano del narcece della chiesa della Madeleine di Vézelay (1125-30 compiuto prima del 1140). N. Bertoni Cren, *Il crocefisso romanico*

di *Abbadia San Salvatore*, in “Amiata storia e territorio”, Grosseto 2007, pp. 30-40.

¹⁸ F. Van Der Meer, *Images du Christ dans la sculpture au nord des Alpes et des Pyrénées*, Paris 1980, fig. P. 113.

¹⁹ M. Delcor, *L'iconographie des descentes de croix en catalogne, à l'époque romane. Description, origine et signification*, in “Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, n°22, Prades-Codalet 1991, pp. 179-202; R. Bastardes, *Les Talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Artestudi, Barcelona 1978, pp. 320 e seg.

²⁰ Cinque sculture del gruppo di Erill-la-Val sono conservate al Museu Episcopal di Vic ed i due dolenti al Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona. M. S. Gros i Pujol, *Museu episcopal de Vic. Pintura i escultura romanica*, Sabadell (Barcelona), pp.72-73. F. Espanol, *Los Descendimientos hispanos*, in G. Saponi, B. Toscano, a cura di, *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, Città di Castello 2004, pp. 511-554.

²¹ Il documento è ora conservato alla biblioteca episcopale di Vic; Delcor, cit. p.190. Per quanto riguarda l'inclusione di ostie Roland Recht cita il caso di un crocefisso austriaco, del 1380 circa, in cui, dietro la piaga del costato, chiuso da un coperchio, si trova un ricettacolo che doveva contenere un'ostia; R. Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIIe-XVe siècle)*, Paris 1999.