

“ALBERI CHE CAMMINANO”

Tracce di una sociologia dell'arte lignea, con un'appendice sulle mostre dedicate al tema.

La scultura lignea ha, nella storia dell'arte, una collocazione tutta sua, che non dipende solamente dalle valenze estetiche dei singoli manufatti, ma da una serie di altri fattori che vorrei evidenziare qui, perché, facendolo, mi si consentono anche considerazioni di sociologia storica dell'arte che non sono abituali per gli esperti della materia.

Ogni scultura lignea ha un ordinario ciclo di vita, che si complica ulteriormente per la **deperibilità** della materia a causa di attacchi alla sua natura biologica (termiti, incendio) e di eventi traumatici (rottture da trasporto, collassamento, eventi sismici): ignoro quanti reperti artistici lignei dell'antichità ci restino, ma del Tardo Antico si contano sulle dita delle mani. Tra questi i pannelli della **porta lignea di Sant'Ambrogio a Milano**, di epoca ambrosiana, e le più tarde **formelle della porta di Santa Sabina a Roma**. Il fatto che dell'arte lignea tardoantica ci restino per lo più **bassorilievi di porte** ci fa intuire anche quanto potrebbe esser stato strumentale il ricorso al legno. Una porta di chiesa è pesante di per se stessa; aggravarla con bassorilievi bronzei spesso diventa, oltre che costoso, anche poco pratico. Ma forse è stato solo il caso a decidere per noi l'eventuale significanza di questa nostra inferenza.

“Alberi che camminano”.¹

Se però il mezzo è il messaggio, allora il **legno**,² che è materiale povero e abbondante, lancia un suo primo messaggio: al primo Geppetto che ne faccia richiesta un ciocco di legno non lo nega nessuno, come pure al primo allievo di bottega che vorrebbe spingersi oltre la prima sbazzatura del costoso masso di marmo, o al rustico adolescente che sarebbe in grado di disegnare cerchi perfetti senza compasso, né si nega infine lo spazio espositivo all'artigiano che, per una preghiera esaudita, ha fatto voto pubblico di arredare gratis con sue improvvisate sculture, pietose in tutti i sensi, la sua chiesa parrocchiale di montagna...³

Per contro, la **massa fisica** della materia prima ha dei limiti spaziali ineluttabili: l'involucro è *naturaliter* cilindrico, con poche potenziali appendici che fanno di un Crocifisso un **orante** con le braccia o sulle dieci e dieci o, in alternativa, sulle quattro e quaranta, ma, in tal caso, più adatto perciò alle Deposizioni, senza molte alternative se non estremamente rare.

L'eventuale assemblaggio di pezzi di figure, poi, obbligatorio per i manufatti con valenze artistiche, trasforma l'artista stesso in un **carpentiere**, lo costringe a preventivare incastri, giunti e mixaggi di legni di diversa resistenza e malleabilità. Ma, nel contempo, svilisce l'opera, potenzialmente artistica, riducendola a un mirabolante, ma più tecnologico che artistico **Puppenspiel**, un teatro di figure.

Alberi che camminano sono le statue lignee, non tanto perché possono essere trasportate in processione, ma perché sono **maschere** in un *principium individuationis* sostanzialmente **popolare**, che può, sì, appartenere tanto al volgo e che all'inclito, perché le balie trasmettevano allora anche ai rampolli della nobiltà abitudini e gusti popolari, ma che ha lo scopo sostanziale, pre-estetico, di portare al riconoscimento delle reali *dramatis personae* del sacro. Maschere sembrano **i volti “a scudo”** di certi Cristi e di certe Madonne, anche se scolpiti da mano ferma ed esperta; e il **vuoto concavo**, quasi obbligatorio per impedire o almeno rallentare la crettatura del materiale con le

¹ La citazione è dal Vangelo di Marco 8, 24 dove il cieco di Betsaida, dopo la prima imposizione delle mani da parte del Cristo risponde: “Vedo gli uomini, perché vedo come degli alberi che camminano”.

² Non sono il primo a tentare, sia pure brevemente, una sociologia dei materiali. Il Baxandall, nella sua monumentale opera sulla scultura lignea nel Rinascimento tedesco, dedica un intero capitolo al legno diiglio. Cfr. «Scultori in legno del Rinascimento tedesco» / Michael Baxandall ; traduzione di Delia Frigessi ; introduzione di Enrico Castelnuovo. – Torino : Giulio Einaudi editore, 1989.

³ Sto pensando a quel povero Cristo che ormai vanta una sua dignità storica, anche se soffre, da epoca premoderna, delle molte deformazioni imposte dalla materia prima, nella chiesa parrocchiale di Coreglia Antelminelli (Lucca), mio comune natale.

escursioni termiche, il vuoto che sta dietro l'icona, che oggi noi vediamo ferma, appesa o chiusa in una teca museale, conferma ancor di più il legame con le maschere delle tradizioni carnevalesche di montagna.⁴

Gli studiosi di storia dell'arte, certo per maggiore consapevolezza e completezza rispetto a chi scrive, tendono ad attribuire **al singolo artefice** certe **rigidezze** da manichino: con ciò dimenticando che l'arte è anche tecnica, esperienza, bottega e che, ove queste manchino, l'artista è comunque solo con una materia avara di corrispondenze amorose.⁵ Tant'è che al **gesso**, allo **stucco**, alla **stoppa imbevuta di catrame** si ricorre per tamponare gli scherzi che la natura fa all'artista, per non parlare poi del **trucco**, la forzata colorazione come quella degli attori e delle dame che vogliono migliorare il proprio aspetto.

Il fatto che tali opere siano giunte fino a noi ci fa capire, però, che, talvolta, il contesto sociale può accettare come valide anche **“opere prime”** di improvvisati scultori che, nel legno, hanno trovato il coraggio di rodare la propria voglia di esprimersi. Non sto negando il diritto di applicare criteri di estetica pura ai manufatti che ci restano, dico solo che talvolta ci potremmo anche trovare – grazie alla disponibilità della materia prima, grazie alla casualità della sopravvivenza del singolo manufatto – in contesti e spinte motivazionali sostanzialmente **pre-estetiche**.

Il teatro dei pupi, di cui si diceva prima, fa capolino anche nella **portabilità** del manufatto ligneo, issato su **catafalchi** enormi che mettono alla prova, insieme con le forze, anche la fede dei giovani di paese, durante la festa del patrono, ma più ancora negli **arti snodati** e nelle **lingue mobili** di alcune di queste statue, strumenti meccanici di stimolo all'**empatia** di gruppo per una sacra rappresentazione ancora *in nuce*, in cui però la collettività dei fedeli è protagonista ed esterna sentimenti e bisogni elementari.

L'**estrema libertà**, priva di gravi danni, che ti offre un materiale così povero, cozza quindi con la **maniera** obbligata, ma rassicurante e qualitativamente appagante: la risultante dello scontro tra questi due estremi di potenzialità è ordinariamente la **bottega**, l'artigianalità più o meno elevata di prodotti artistici che potremmo anche definire **di massa**, se, applicato al Medioevo e al Rinascimento, un tale concetto potesse vantare valenze euristiche.

Se il mezzo è il messaggio, allora, dobbiamo concludere che, più che l'**artisticità**, che pure non manca, dobbiamo seguire il racconto dell'**artigianalità** della scultura lignea.

Maniera e committenza privata.

Una delle conseguenze della costrizione della materia legno sull'espressività dell'artista è che **il prodotto mal sopporta gli stili**: non è facile attribuire l'aggettivo *“romanico”* o *“gotico”* a una scultura lignea. O, per meglio dire, non è affatto facile **datare** una scultura lignea, anche se mostra dei tratti che rimandano a un preciso stile. E non perché l'artista non si sarebbe lasciato influenzare volentieri dallo stile della sua epoca, o perché le logiche della bottega lo abbiano costretto a riprodurre stilemi altrove ormai desueti, ma *in primis* sempre per quell'impalpabile coazione della materia prima. Per non parlare del **“cambio di mano”** dovuto ai ritocchi, ai restauri, alle ridipinture che una statua lignea ha subito nel corso del tempo.

Dal che discende che una gran parte della produzione minore, ma non minima, ci appare **senza tempo**, in una **koiné stilistica** che non possiamo chiamare **Kitsch** perché il concetto ancora una volta non si ataglia alle epoche antiche.

Forse è anche per questo che Géza De Francovich nota come l'iconografia lignea medievale sia **“limitata a pochi soggetti: il Crocifisso, la Madonna col Bambino, gruppi di Crocifissioni e**

⁴ Si veda in Appendice la Mostra di Vigo e Campitello di Fassa dedicata alle “Faceres” le maschere lignee di Carnevale, tipiche della valle, ma non esclusive.

⁵ Géza De Francovich, parlando della Madonna di Spello, la dice “inceppata nel greve blocco ligneo, con le braccia mosse meccanicamente, da manichino”, confrontandola con la plasticità di altri manufatti. Cfr. «Scultura medioevale in legno» / Géza de Francovich. – Roma : Tumminelli, 1943. (8, Quaderni d'arte, a cura di Emilio Cecchi). – *Scilicet*, p. 6.

Deposizioni, qualche rara figura di santo.”⁶ La maniera infatti tende a restringere il campo dei soggetti possibili a quelli che la committenza ritiene **consoni**, ossia “**classici**” nell’accezione moderna. Almeno finché non perviene a tutti gli attori coinvolti un input radicalmente diverso, come poi vedremo.

Ma non mi pare lecito restringere a sua volta la maniera, il mestiere, in una sorta di **impermeabilità locale** “*ad ogni nuovo suggerimento che poteva giungere da centri e regioni artisticamente più progredite.*”⁷ Deve esserci qualche altra ragione, ma vorrei arrivarci progressivamente.

Chiarendo, in primo luogo, un altro aspetto di sociologia dell’arte, certamente connesso con le precedenti considerazioni, ma senza potersi individuare quale ne sia il vettore causale: è di tutta evidenza che la scultura lignea acquista, nel passaggio dal Medioevo al Rinascimento, ma forse anche prima se potessimo averne testimonianza, una tendenza a rappresentarsi sempre più ed essere percepita come **arte privata**. Se escludiamo importanti sculture di notevoli proporzioni nelle chiese, il resto appartiene al mercato delle case patrizie e grandi borghesi, specialmente oltre Alpe. Scultura privata, e aggiungerei anche, **di fruizione privata**: nei tabernacoli, nelle maestà di strada, negli angoli dei canti, che pure in gran parte sono voluti dai privati, non troviamo che gessi, terrecotte invetriate e affreschi, **mai** sculture lignee, per la loro evidente potenzialità ad esser sottratte da un luogo aperto al pubblico, per il loro patire delle escursioni termiche o forse anche perché proprio la dimensione privata assorbiva la massima parte della produzione. Anche in questo caso la portabilità ne fa prima di tutto una **suppellettile**, un soprammobile, spostabile in altra stanza, a seconda delle necessità, come una cassapanca o un mobile.

Géza De Francovich, che imposta la sua pur fondamentale analisi con una filosofia ancora sostanzialmente **idealistica**,⁸ non può concepire che questa *koiné* diffusa non sia imputabile a fenomeni di impermeabilità locale delle botteghe d’arte al nuovo che avanza. Oggi, che la sociologia dell’arte è diventata premessa indispensabile per la riflessione su fenomeni che hanno una dimensione spazialmente e temporalmente vasta, abbiamo gli strumenti per chiamare in causa un terzo incomodo tra artista e bottega: il **mercato**.

Complessità del mercato dell’arte lignea.

Le testimonianze dirette di acquisti o incarichi di produzione non sono in numero tale da garantirci una proiezione attendibile sulle dimensioni, le mode, l’*appeal* del mercato dell’arte lignea, anche se qualche indicazione la danno. Semmai, quel che più conta per capire il mercato dell’arte lignea sono i **soggetti prescelti**: il Cristo crocifisso, la *Mater dolorosa*, i santi presenti sul Golgota, in particolare San Giovanni Evangelista piangente e le Pie Donne. Si può considerare questa componente come elementi di una **sacra rappresentazione figurale della Passione**, parti di una raffigurazione in cui i singoli elementi, ora staccati e magari anche separati, facevano in origine parte di un gruppo complesso di figure.

Altra componente è quella delle **Madonne col Bambino**. Possiamo leggerle come elemento di intercessione: una preghiera che si è concretata in un’offerta della statua alla chiesa che la ospita.

Una terza componente è quella dei **santi cittadini**: Santa Caterina, Sant’Ansano, San Crescenzo, San Vittore, San Savino e San Bernardino a Siena o dei santi con un culto settoriale come Sant’Antonio abate, per chi alleva o commercia bestiame, o San Nicola di Bari, per chi commercia per mare; santi per intercedere su problematiche precise, come Santa Lucia, e ancora dei santi da coro ligneo che fanno *pendent* con le diverse sensibilità dei canonici o dei monaci loro sottostanti.

⁶ Cfr. «Scultura medioevale in legno» / Géza de Francovich. – Cit. – *Scilicet*, p. 3.

⁷ *Ibidem*, p.7

⁸ “*anche la storia dell’arte medievale, come le manifestazioni di una qualunque altra epoca, si svolge e si articola per via dell’operare delle grandi personalità...*” *Ibidem*, p. 9.

Tutti questi tipi ideali, quale che sia la committenza, hanno un preciso aggancio con i bisogni e le speranze di precise categorie economiche e sociali e si apparentano agli **ex voto**.

L'ultima componente è quella degli **Angeli annunzianti** che si prestano bene a far da riempitivo plastico davanti a un altare, a una cappella o a una nicchia ricavata in una colonna. Possiamo leggerli come la reazione all'*horror vacui* del titolare della chiesa che li ospita.

Stagionalità dell'arte lignea?

Perché poi non dovremmo indulgere anche a credere in una certa quale **stagionalità** della produzione artistica lignea, prima ch'essa diventi tecnica specialistica: il marmo schizza, impolvera, obbliga lo scultore a lavarsi e tutto ciò, d'inverno, non è quasi mai piacevole; mentre il legno non fredda le mani e i trucioli serviranno ad alimentare il focolare.⁹

Dopo tutto, "*porte, soffitti, infissi, stalli, amboni, altari, iconostasi*" che il De Francovich rimpiangeva,¹⁰ sono produzioni d'uso e quotidianamente usate nelle chiese: era molto meglio sedere in uno stallo ligneo che in uno di pietra, vista l'assenza di riscaldamento in interni non domestici. Per il legno, l'usura del tempo è ovvia, ma l'usura da parte dell'uomo è sicuramente maggiore, anche se meno ovvia.

L'unica componente che sembra contraddire le logiche del mercato è quella dei **Crocifissi** monumentali, dei **Cristi tunicati**, i **Volti Santi** che restano icone di venerazione pubblica e cittadina: il mercato predilige piccoli Cristini seminudi, sofferenti, nell'atto dell'abbandono della vita, non del trionfo sulla morte.

Inquadramento sociologico dei Crocifissi lignei monumentali.

Il Crocifisso di Certaldo, col nome di Crocifisso di Petrognano, compare nella quarta di copertina del libro di Géza De Francovich (1902-1997), edito da Tumminelli nel 1943,¹¹ che segna la consacrazione definitiva da parte degli studiosi della scultura lignea medievale tra le forme d'arte accettate...

Che sia stato scelto dall'illustre studioso come emblema di una **riscoperta**, a tutti gli effetti, dell'arte lignea, dovrebbe illuminarci sull'eccezionalità del manufatto che non dovrebbe essere stato prodotto molto distante dal luogo dove è stato ritrovato: la chiesetta di Petrognano, chiesa di collina, certamente circondata da boschi.

La sociologia dell'arte, o anche il solo buon senso, ci vorrebbero obbligare a pensare la scultura lignea come **arte della montagna**, e ciò non è affatto vero, né per il Medioevo né per il Rinascimento, come Pisa e le sue colonie in Sardegna stanno a dimostrarci: perché gli artisti si misurano anche con un mezzo povero e restio alle loro brame espressive e ne fanno capolavori doppiamente forieri di stupita ammirazione.

A Petrognano però non siamo sul mare. Fossimo a Genova, dove in Santa Maria di Castello si conserva la scultura lignea, assai provata dal tempo, del **Cristo Moro**, molto venerata dai cittadini; fossimo a Bocca di Magra (La Spezia) dove si trova dalla metà del XII secolo il **Volto Santo**, icona lignea fatta a incastri di pioppo, salice e noce; fossimo a Luni, dove il **Volto Santo** detto poi di Lucca è approdato, dopo lunghe e comunque ipotetiche peripezie, e quindi a Lucca, dove è giunto dopo altre peripezie sempre ipotetiche, ma stavolta terrestri, potremmo anche provare a ipotizzare per le culture marinare o comunque legate al mare, una **funzione apotropaica** della statuaria lignea religiosa, partendo dall'originaria funzione delle **polene** sulle navi, a quella tipicamente cristiana, che però non nega affatto la galleggiabilità della materia prima, anzi ne fa

⁹ Se l'ignoto autore della Madonna col Bambino di Borgo San Sepolcro, ora a Berlino, ha ritenuto di aggiungere alla data di composizione della scultura – 1199 – anche "**nel mese di gennaio**", forse una qualche ragione sostanziale ci sarà stata.

¹⁰ *Ibidem*, p.3.

¹¹ Cfr. «Scultura medioevale in legno» / Géza de Francovich. – cit.

base per racconti avventurosi ed edificanti a un tempo, dei manufatti che diventeranno più preziosi e venerati. Nelle città di mare un Cristo ligneo avrebbe così lo specifico compito di salvare dalle acque chi a lui si appella. Ma non è il nostro caso.

Potremmo anche ipotizzare una “venuta dal mare” dei Crocifissi monumentali, magari risalendo i fiumi e approdando a Santa Croce sull’Arno, dove esiste un altro Volto Santo, anche se di qualità non elevata, per poi diffondersi anche nell’entroterra toscano.

Ma poi c’è stato il caso del **Volto Santo di Sansepolcro**, con tutto il lavoro critico e scientifico che ne ha accompagnato l’accurato restauro.¹² E la datazione al radiocarbonio del nucleo antico dell’opera, che spinge a datarla tra VIII e IX secolo, accompagnata dall’evidente matrice stilemica orientale, ci spinge a pensare che la **scelta iconoclasta**¹³ dell’impero d’Oriente abbia spinto non solo alla fuga dei monaci siriani e orientali verso Roma, ma anche di quelle immagini venerate che potevano essere trasportate, magari anche soltanto legate di notte a una gomera e trascinate in alto mare per evitare i controlli degli ufficiali di dogana dell’imperatore iconoclasta. Il resto lo avrebbero fatto i monaci stessi, inviati a ondate successive dalla Roma dei papi per lunga sequenza orientali a convertire i longobardi ariani, commissionando copie ad artisti locali.¹⁴

Non siamo però neppure sulle Alpi. Fossimo in Tirolo, a Brunico, dove nella seconda metà del XV secolo la casa-bottega di Hans Pacher brulicava di vita per l’enorme giro d’affari che spaziava dalla valle dell’Adige a Salisburgo. Qui non si costruivano singole statue lignee, ma si allestivano strutture complesse con armadi e casse a loro volta pieni di statue lignee policrome e bassorilievi; le ante degli armadi avevano formelle istoriate e sopra svettavano pinnacoli a loro volta istoriati e sovrastati da statue di santi. Il tutto, smontato, su carri trainati da bestie da soma, viaggiava attraverso tutte le Alpi per arricchire abbazie come **Sankt Wolfgang am Abendsee** presso Salisburgo o l’**Abbazia di Novacella**. Neanche questo è il nostro caso.

Ma anche questo richiamo all’uso montanaro della scultura lignea ci dà la possibilità di riflettere sul fatto che molto spesso singoli manufatti lignei facevano **parte di composizioni più complesse** e articolate, e che in epoche più recenti possono essere state smembrate e disperse nel vasto mondo.

Chi ci dice infatti che il Cristo di Certaldo non avesse sotto di sé, prima di essere costretto a reggere il soffitto cadente della chiesetta di Petrognano, proprio come un “**cristo**”¹⁵ da muratori, una Vergine affranta e le pie donne, e fors’anche un San Giovanni? L’esempio protorinascimentale della composizione, ora a Cracovia, intitolata alla morte della Vergine del tedesco Veit Stoss,¹⁶ in cui quasi tutte tra le molte figure potrebbero avere una dignità e una collocazione autonoma, ci fa capire

¹² Il Volto Santo di Sansepolcro / Anna Maria Maetzke (ed.). – Cinisello Balsamo, 1994.

Vedi anche “Il Volto Santo di San Sepolcro” della stessa A. nel volume degli Atti del Convegno internazionale di Engelberg (13-16 settembre 2000) «Il Volto Santo in Europa : culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo» / a cura di Michele Camillo Ferrari e Andreas Meyer. – Lucca : Istituto Storico Lucchese, 2005.

¹³ Cenni, ma non discussioni accurate, sull’ipotesi di un legame tra **iconoclastia** e avvento nell’Occidente cristiano dei **Cristi tunicati di matrice orientale** si trovano in Raffaele Savigni (cfr. “Lucca e il Volto Santo nell’XI e XII secolo”, *scilicet*, p. 424 e p. 447), mentre è meno esplicita Anna Maria Maetzke (cfr. “Il Volto Santo di Sansepolcro”, *scilicet*, p. 203) forse perché tesa a dimostrare l’archetipicità di quel manufatto. Entrambi i saggi compaiono negli Atti del Convegno di Engelberg «Il Volto Santo in Europa», già citato. In realtà le immagini “**acheropite**”, non compiute da mano umana, dallo stesso fatto di usare un aggettivo greco per definirle, dovrebbero farci propendere **quanto meno** per una matrice orientale della moda, dell’uso e della dotazione di senso, anche se poi, come il Savigni brillantemente dimostra, quello stesso senso può modificarsi radicalmente nel corso del tempo per esigenze cittadine e religiose. Rileggere in questa chiave la cosiddetta “Leggenda leobiniana” sul Volto Santo di Lucca potrebbe essere il primo passo per un tentativo di dimostrazione di tale tesi. Il secondo sarebbe quello di accertare il grado di veridicità dell’affermazione del De Francovich sull’esistenza nell’Oriente altomedievale di Crocifissi monumentali.

¹⁴ Ricerche sulle correnti missionarie nella Lunigiana e nella Tuscia nei secoli VII e VIII / Pier Maria Conti. - Da : «Archivio storico per le province parmensi» 1966 n. 18. - [*Scilicet*, pp. 37-120].

¹⁵ Nella Toscana centrale contadina “**cristo**” è detto il sostegno, ora metallico, una volta ligneo, a forma di tau rinforzata, per tenere un solaio in costruzione, prima che la gettata del calcestruzzo si rassodi o per reggere provvisoriamente un terrazzo pericolante. Il Nostro è stato usato, *nomen omen*, anche per questo scopo.

che questa intuizione non è peregrina: presi individualmente, i figuranti lignei di un *retable*, di un *Flügelaltar*, hanno o potrebbero avere già la collocazione plastica di un **presepe**. Perché comparire in una sorta di presepe è il loro destino, se collocati in una casa privata, e al presepe, e al guadagno derivante dall'immissione sul mercato privato di singole figurine, si sono ispirati tutti coloro che nei secoli successivi alle composizioni hanno scomposto e dissolto, per venderle singolarmente, non poche di queste opere. E perfino il sentimento puramente estetico del Longhi, che avrebbe voluto "*estrarre*" da quello stesso altare di Cracovia dello Stoss giusto solo la testa della Maddalena o quella del San Giovanni, onde fregiarne la parte per il tutto del crisma dell'artisticità, chissà che non sia solo il risvolto nobile di quella ignobile moda di fare a pezzi complesse e articolate opere lignee...¹⁷

Il marzocco garfagnino.

L'erede illuminista di questa produzione seriale, destinata a ridursi a pezzi scomposti di *puzzle*, sarà il "**marzocco**" garfagnino, la statuina prima di gesso, poi di carta pressata, e infine – Dio ci liberi - di plastica, per il presepe domestico, che avrà, sì, illustri capostipiti laici nel Faust ritornato giovane, che si appresta a sedurre Margherita, in grandezza 1:3, da esporre in un boudoir, ma che rappresenta comunque pur sempre la tensione seriale di un'aspirazione kitsch al possesso privato di una figurazione "bella" ed evocativa di sentimenti intensi.¹⁸

Perché è risaputo, e costantemente sottolineato dalla critica, che il **sentimento** è alla base della cultura lignea. Al di là dello stile, della forma, del colore – perché il legno è solitamente dipinto, e non soltanto per attutire le malformazioni e le pieghe della materia prima – la **colorazione** è la forma del sentimento che la committenza pretende da una scultura di legno.

Il presepe, antagonista del pellegrinaggio.

La mia analisi di sociologia dell'arte lignea se ne stava scorrendo tranquilla in binari da me faticosamente ma saldamente predisposti, quando un evento fortuito ha provocato il "deragliamento".

Su una bancarella di libri di Firenze ho trovato il fascicolo della vecchia collana "Le cento città d'Italia" dedicato a **Varallo** e ai Sacri Monti. Tra le immagini in bianco e nero, un po' sbiadite dal tempo, ma ancora fascinosi, c'erano almeno tre pagine che mi hanno fatto sobbalzare. Erano le raffigurazioni dei *tableaux vivants* delle cappelle del Sacro Monte di Varallo con la Strage degli innocenti, Gesù mostrato al popolo, Gesù condannato a morte, la Salita al Calvario, ecc. ecc.

Confesso che, per ragioni ideologiche – considero il pellegrinaggio medievale **ascetico**, quello post medievale **mistico**¹⁹ – mi sono sempre tenuto lontano da Sacri Monti e da Gerusalemme valdelsane.

Però queste immagini sbiadite mi hanno fatto cambiare idea sul ruolo della scultura lignea in una dimensione sociologica.

Se il *medium* è il messaggio, allora vi sono messaggi che necessitano di un **medium apposito** per potersi esprimere adeguatamente. In attesa che questo medium sia inventato – e mi riferisco alla cartapesta mischiata al gesso dei marzocchi garfagnini – il legno è lo strumento che più si avvicina a coprire la funzione di elemento per componenti di sacre rappresentazioni.

Ma veniamo al Presepe.

¹⁶ Cfr. «Scultori in legno del Rinascimento tedesco» / Michael Baxandall. – Cit. - *Scilicet*, tavola 35 e scheda sull'autore a p. 305. L'opera in questione è adesso nella chiesa di Santa Maria a Cracovia.

¹⁷ Géza De Francovich, op. cit., introduzione, p. XXV.

¹⁸ Per chi non conosce questa tipica produzione di massa, che nasce prima della nascita delle masse, consiglio una visita al Museo della figurina di gesso di Coreglia Antelminelli (Lucca), patria dei figurinai lucchesi, che l'hanno esportata in tutta Europa, e dalla fine del XIX secolo anche nelle Americhe.

¹⁹ Sono costretto a rinviare al mio "Pilgerfahrt gegen Wallfahrt" : pellegrinaggio medievale e controriformato alla luce dell'ultimo lavoro di Renato Stopani / Fabrizio Vanni. - In : «De strata francigena» 2000 n. VIII/1.

La *pietas* popolare e i sussidiari di terza elementare, se esistono ancora, ci raccontano che l'invenzione del Presepe è da attribuire a San Francesco in quel di Greccio (nel giorno di Natale del 1223), attraverso personaggi viventi, a cui si chiedeva di interpretare l'evento topico del cristianesimo, l'**Incarnazione redentrice** della divinità.

Sembrerebbe essere di per sé un evento che si autogiustifica. Né mai mi era passato per il cervello di **apparentare il presepe al pellegrinaggio**, perché nessuna delle fonti francescane lega i due concetti.

Francesco d'Assisi muore nel 1226, sessantacinque anni prima della caduta di Acri (**1291**). Ma Francesco era stato in Oriente (**1219**) e aveva maturato piena consapevolezza delle difficoltà, dei rischi - anche dottrinali - di un pellegrinaggio compiuto da persone non saldamente motivate al martirio e alla propagazione della fede. Era consapevole che ormai era quasi finita l'epoca del pellegrinaggio ascetico verso i luoghi santi dell'Incarnazione.

E quand'anche in lui non fossero del tutto mature le esigenze di farsi carico dell'ansia di pellegrinaggio dei fedeli, queste lo sarebbero state ai suoi successori e all'intero corpo della Chiesa nel momento in cui si decise di creare **i luoghi alternativi del pellegrinaggio**: i Sacri Monti e le varie Gerusalemme fuori porta, una delle quali, da molti considerata lo stipite, è molto vicina a noi, a San Vivaldo.

E' in tali contesti che esplode la sacra rappresentazione delle scene della Passione e dei Vangeli con una cura al dettaglio e alla completezza realistica del quadro rappresentato che il legno, e in seguito anche gli altri materiali poveri della plasticità popolare, diventano mezzi sovrani.

E' così che il presepe diventa **sostituto e antagonista del pellegrinaggio diretto**; e questo suo compito, nella consapevolezza di essere un surrogato, rasenta la "perfezione", quale si può attendere la sensibilità popolare, attenta più alla complessità e al realismo dell'insieme che ad altri fattori più mediati e più "estetici".

Ecco perché il presepe e la sacra rappresentazione in genere diventano la base, il **canovaccio espressivo** per la voglia di esprimersi della cultura popolare. Ma, a quel punto, l'arte lignea ha trovato dei sostituti più pratici e riproducibili.

Fabrizio Vanni
Centro Studi Romei

.....
Appendice

LE MOSTRE DEDICATE ALLA SCULTURA LIGNEA DALLA META' DEL XX SECOLO A OGGI

In grassetto le mostre di prevalente scultura lignea, le altre hanno solo sezioni notevoli con sculture lignee. L'elenco, senza eccessive pretese e sicuramente incompleto, vuole solo essere indicativo di un crescente apprezzamento della materia sia da parte di esperti che dal grande pubblico. E spero utile per approfondimenti mirati.

1949 – Siena – Mostra dell'antica scultura lignea senese, curata da Enzo Carli. - Catalogo Edizioni Electa.

1950 – Napoli, Palazzo Reale – Sculture lignee nella Campania dal 12. al 18. secolo. - Catalogo del Comitato cittadino per l'anno giubilare a cura di Ferdinando Bologna.

1952 – Genova – Mostra sulla scultura lignea in Liguria, curata da Pasquale Rotondi.

1957 – Milano, Museo Poldi Pezzoli - Mostra di sculture lignee medievali. - Catalogo dell'Ente manifestazioni milanesi a cura di Géza De Francovich.

1962 – Udine – Mostra delle restaurate ancone lignee del Friuli di Domenico da Tolmezzo. - Catalogo della Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie del Friuli.

1971 – Milano, Centro culturale Pirelli – Tre secoli di sculture lignee, 1200-1400 – Catalogo del Centro culturale Pirelli.

1971 – Milano, Castello Sforzesco – Sculture lignee, mobili, suppellettili, arredi e paramenti sacri : già nei depositi e recentemente restaurati. – Catalogo a cura di Clelia Alberici.

1982 – Campione d'Italia, Galleria civica – Sculture lignee dal 14. al 16. secolo. – Catalogo a cura di Enzo Carli.

1984 – Pisa – Restauri di sculture lignee nel Museo di San Matteo. - Catalogo Bandecchi & Vivaldi.

1984 – Novara, Biblioteca civica – L'immagine sacra nelle sculture lignee presenti in alcuni oratori della terra di Alagna. – Catalogo a cura di Roberto Moroni per la Biblioteca Comunale Carlo Negrone.

1987 – Siena – Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450. - Catalogo Edizioni Centro Di.

1988 – Vigo e Campitello di Fassa – Faceres : maschere lignee del carnevale di Fassa. – Catalogo a cura di Fabio Chiocchetti.

1989 – Maddaloni, Museo civico – Statue lignee in Maddaloni : congrega di Santa Maria del Soccorso : giugno 1989. – Catalogo a cura del Comune di Maddaloni.

1994 – Genova, Museo di Sant'Agostino – Museo di sant'Agostino : sculture lignee e dipinti su tavola. Catalogo a cura di Ida Maria Botto.

1995 – Firenze, Museo Nazionale del Bargello. - Mostra dedicata al Cavaliere di San Cassiano e alle sculture lignee del Bargello. - Catalogo SPES.

1995-1996 – Lucca – Scultura lignea a Lucca (1200-1425)

1998 – Abbazia di Novacella (Bressanone)

1998 – Piacenza, Palazzo Gotico. - Catalogo Skira.

1999 – Matelica (Macerata) – La cultura lignea. - Catalogo Federico Motta per Fondazione Cassa di Risparmio di Macerata.

2000 – Pisa – Sacre passioni, mostra di sculture policrome del medioevo.

2000 – Nuoro – Tesori d'arte a Galtelli : argenti, tessuti, sculture lignee, secc. XIV-XX. - Catalogo Solinas.

2002 – Oulx – Sculture lignee intorno all’arco alpino : 13. – 16. secolo. – Catalogo a cura di Vittorio Natale. (*La scheda in SNB reca la data del 2006; qui si segue la scheda BNCF*)

2002 – Brescia, Museo diocesano – Sculture lignee, bellezze ignote : maternità del Rinascimento. - Catalogo a cura di Ivo Panteghini, Giuseppe Fusari e Massimo Rossi.

2002-2003 – Albenga – Angeli : sculture lignee dal 15. al 19. secolo della Diocesi di Albenga, Imperia. Catalogo di Gianfranco Ravasi, Franco Roggero, Massimo Bartoletti e Antonio Rolando Ricci.

2004-2005 - Belluno, Palazzo Crepadona – Catalogo Silvana Editoriale.

2005 – Genova, Chiesa di sant’Agostino -

2006 – Vicenza, Gallerie di palazzo Leoni Montanari; Roma, Musei capitolini – Scultura lignea dalle terre russe: dall’antichità al XIX secolo. - Catalogo Electa.

2007 – Milano – Sacre visioni : raffigurazioni della Natività.

2009 – Perugia, Museo del Capitolo di San Lorenzo – All’ombra di Sant’Ercolano : sculture lignee tra Medioevo e Rinascimento nella diocesi di Perugia – Catalogo Futura, a cura di Corrado Fratini.

2010 – Torino – Venaria Reale – *Gesù il corpo, il volto nell’arte.* – Catalogo Silvana editoriale, a cura di Timothy Verdon (collana: le grandi mostre della Venaria reale).