

LONGIANO'S CROSS: NOTES AND CONSIDERATIONS FOR THE HISTORY OF CONSERVATION

Franco Faranda

Soprintendenza al Patrimonio Storico, Artistico e Etnoantropologico
per le Province di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena, Ravenna e Rimini

1. Introduction

The fascinating “story” that goes together with every studied and restored masterpiece and that makes it unique, presents miscellaneous intellectual aspects: from stylistic to iconographical problems. A further significant importance derives from the constituent materials that often stand as memories of successive human interventions, sometimes led by religion or else by a conservation spirit. The intervention always induces a transformation of the matter that constitutes the work of art. Sometimes it may be interesting – when possible – to resume the history of interventions. Almost always interventions are denigrated because of the alteration it produced and it should actually be reminded that the work of art would not have survived without that “alteration”. The transformation belongs to the life of the art work and its image allows us today to highlight conservation techniques and empirical methodologies that are relevant even though not accepted.

That history was recently observed on the cross painted in the 13th century (fig. 1), kept in the Sanctuary of Saint Crucifix in Longiano¹. It is a painting that remains today object of true veneration to such an extent that modern restoration had to consider the requirement of religion. It was an important exercise, it respected the rules of modern restoration and the requirements of faith were taken into great consideration.

After restoration the cross was first subject of a first critical intervention that highlighted iconographical aspects² and a monographic study is in course to try to settle the masterpiece in an extraordinary artistic movement that shall characterise many Italian territories in the XIIIth century.

Some comments on constructive techniques are however possible on used materials and on the history of the masterpiece. The review that welcomes those considerations is,

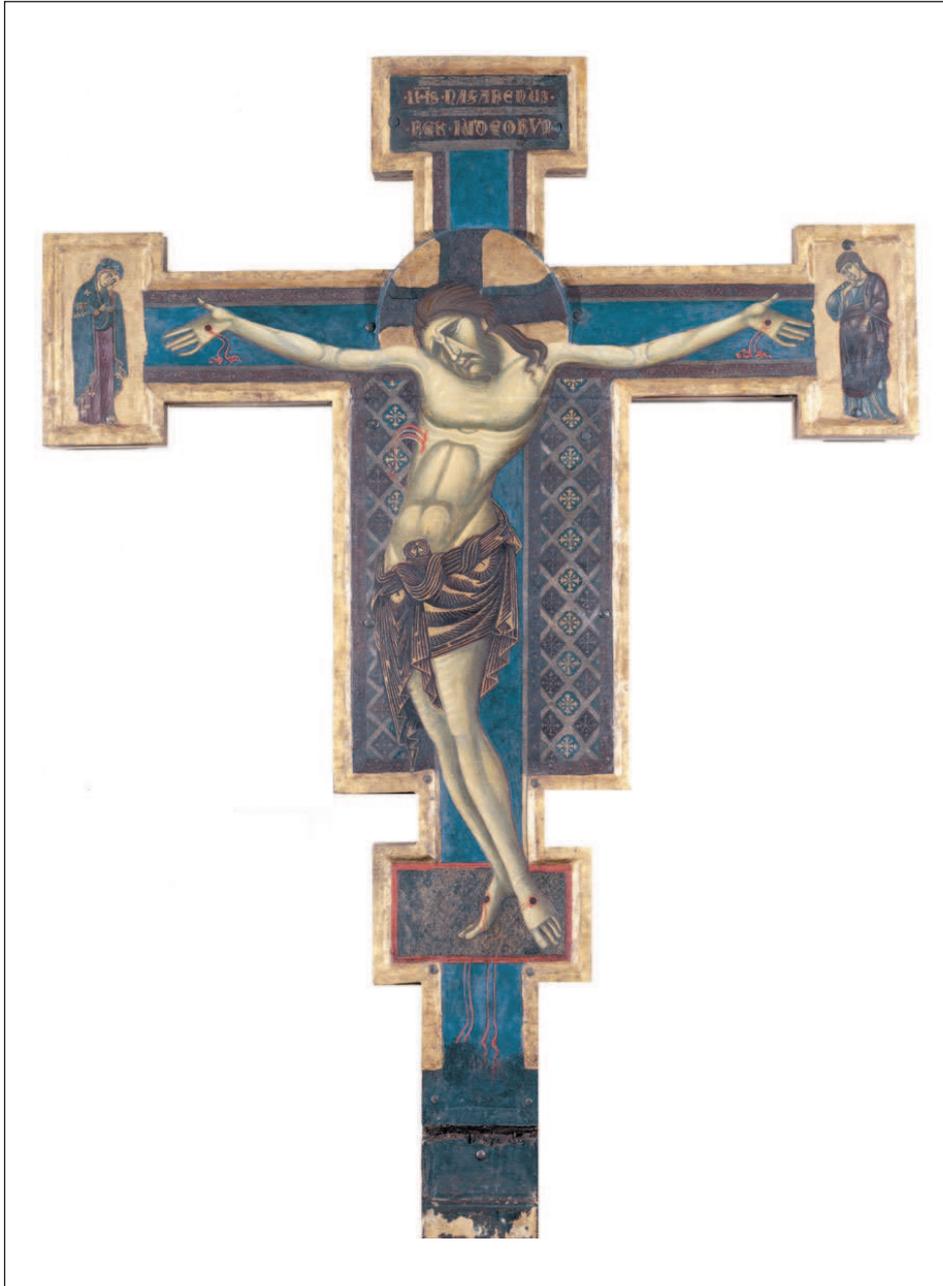


Figure 1. Crucifix, entire.

I think, particularly adapted to go thorough into those aspects that don't seem linked at first sight to art history.

2. Previous interventions

The most recent maintenance and restoration intervention that has left some visible signs was carried out in Bologna by Enrico Podio in 1941. In the archives of the Office of Historical, artistic and ethnographic Heritage of Bologna, we can find the correspondence that goes from the first attentions given to the work of art by Doctor Corsara in 1940 to the preventive assessment of the restorer Enrico Podio of September 12th 1941. The demand from the supervisor at the Ministry for "National Education", Sorrentino, follows on September 14th of the same year, then the answer by the Ministry on September the 26th, a new essay by the restorer on October the 6th and finally the test certificate of the same October the 6th and the contemporary sending of the invoice to the Ministry for its payment. On October the 23rd the answer by the Ministry arrives with the emission of the order of payment made in chapter 151 for the restorer for a total amount of £. 1500 while the same amount will be paid by the Franciscans that guard the convent.

My intent was to summarize this correspondence because the restorer's report will be useful and also because I was pleased to see how quick the ministerial practices were carried out. It happened in a period of war and it is already quite uplifting to see people acting in favour of the safeguard of the cultural heritage in spite of the war. It also seems incredible to consider the quickness of the Royal Mail and the zeal of the Ministry. The Supervisor writes on September the 14th and asks for the financing and the Ministry answers positively on September the 26th. Between the 14th and the 26th, the letter was sent from Bologna, it got to Roma, the request was discussed and approved, then it left from Rome on September the 26th and reached Bologna on September the 27th. On the same day it was recorded! In the following month the maintenance intervention was done. It might be that the intervention had already begun before, probably awaiting some contribution by the brotherhood that met half of the overall expenses. In any cases the procedure course from the financial request to the allocation of the necessary funds was established in 12 days. This is maybe an exception, maybe a different conception of work and procedure that would be today unthinkable in Public Administration, but it is indeed possible when we deal with benefactors. Logistic impediments must be taken into consideration to see the masterpiece. Doctor Corbara, who drew attention onto the masterpiece the previous year, prepares the Supervisor's "trip" to Longiano and suggests that he «*join by train the train station of Savio (Ravenna-Rimini) where I could meet you and*

from there drive you to the church. There is also the coach from Ravenna to Cesena that runs twice a day from S. Martino, but the timetable is not very good-morning at 7.30 a.m. (from Cesena), at noon (from Ravenna), at 1.30 p.m. (from Ravenna). Let me possibly know and I will be a pleasure for me to meet you»³. What remains most useful to us through the reading of the correspondence are the restorer's considerations and the Supervisor's clear note who, in his request for financing, refers to Brandi's essay in 1936 that illustrates the Crucifix of Giunta Pisano in san Domenico in Bologna and who quotes Longiano's masterpiece⁴.

This intervention only regarded the pictorial part of the masterpiece, sticking the cloth on the wooden board and the colours where they were about to get detached from the cloth and intervening on the outside frame. The lacks of colour on the figures were reworked with neutral hues. No intervention is talked about regarding the wooden part that resulted «*embedded into a protective case and fixed with iron bolts which sometimes touch the image and spoil it*». That case was still present and was partially removed on the occasion of the recent restoration that regarded both the wooden board and the pictorial content. The case fixed to the art work through studs inserted from the back side onto the pictorial surface, probably goes back as early as a maintenance intervention realized in the 18th century. It was probably at that time that a monumental base was constructed and on which the cross was to be stuck with the board that was not fixed yet. The intervention might have been necessary because of the precariousness of the wooden board. The introduction of large rays at the crossroad of the limbs probably came later on in the years. In the many incisions that are portrayed in Longiano's crucifix, the latter never appear, nor is it the case in the votive depictions that are today kept in the local museum of sacred art. We shall find it in the following century, reproduced in the Sanctuary bulletin⁵.

That intervention proved useful to the stabilization of the board, even if it caused the destruction of the ancient structure on which we can find many documents, with the studs that are still visible on the board.

3. The wooden structure

The unexpected breaking of the one of the bars used to carry the art work during processions has highlighted the extreme bad conditions of the wood which appeared completely worm-eaten. After a first sample it was decided on the examinations of the masterpiece thanks to radiographic survey so as to avoid disassembling the board and taking it off the case to which it was previously fixed in the 18th century.

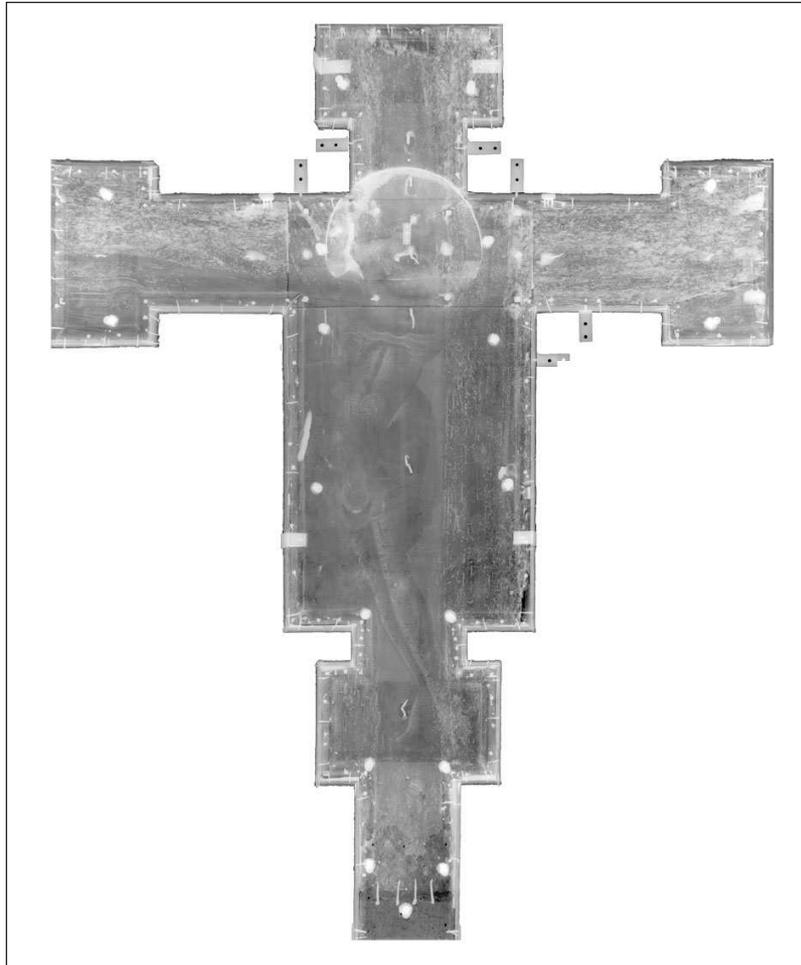


Figure 2. Radiographic image.

That was how we discovered that the genuine board was imbedded with a radiopaque substance that penetrated thoroughly into wood fibers, especially in some parts (fig. 2). The most relevant problematic for the safeguard of the masterpiece were thus linked to the saving of the wood that appeared in real bad conditions. It was decided to open the case to check the real extent of the problem after carrying out a gasification against woodworms in airtight closure.

The original structural work appeared to be constituted of a large vertical board from

a unique poplar piece, crossed by a second board that was from a unique poplar piece too (fig. 3). The joint between the two boards is the result of the cutting both boards' thickness in half, joining them with animal glue and studsvi.

Small pins pioli a contrasto were useful to sustain the oscillatory movement between the two woods. The joint point between the two boards appeared in time the most fragile in that the boards – half reduced in thickness – were more easily worm-eaten (fig. 4). The action of the woodworm should have already been obvious in the restoration intervention executed in the 18th century and the ancient restorer thought of smothering the board with plaster. The radiopaque material observed through X-rays was just plaster that pen-

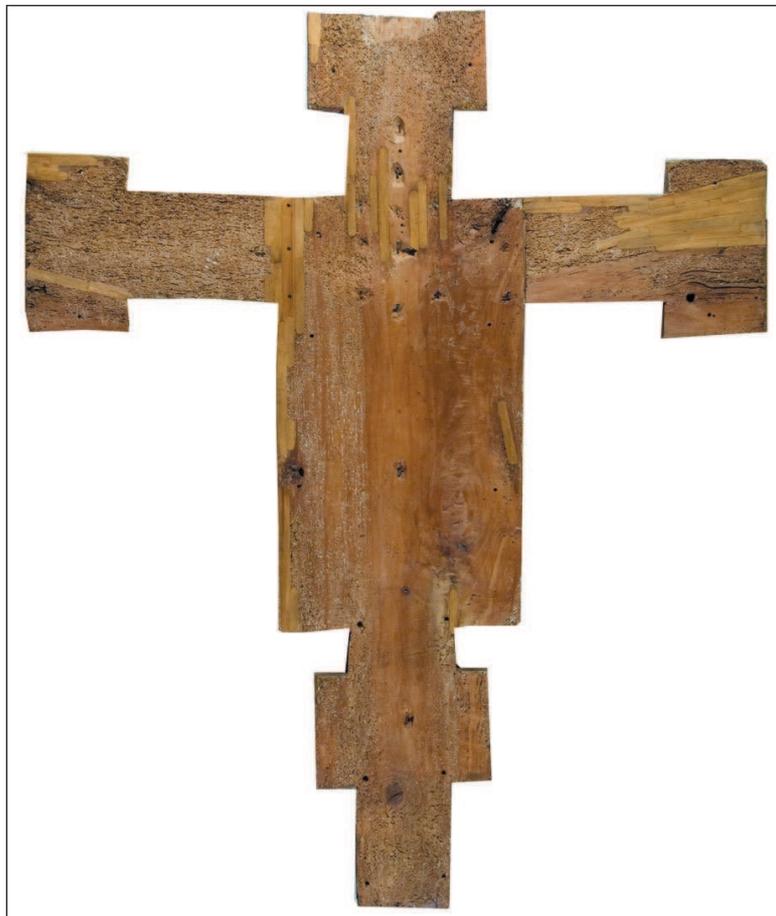


Figure 3. The cross's back after the restoration.



Figure 4. The cross's back where the boards meet.



Figure 5. Back. woodworms' effects.

etrated into the woodworm's holes – as showed by the intervention that consisted in “somehow” consolidating the destructed board drowning the woodworm with plaster – and that, however, still resulted active as showed by the heap of sawdust found at the opening of the case (fig. 5).

The wood appeared very deteriorated. The right part of the vertical limb of the cross presented two large knots while the left part showed fibers on the outside and younger part of the board that were reduced by thickness and hardness and thus formed an easy nest for woodworms.

The case of walnut tree wood in which the genuine board had been located also aimed at resisting the inevitable distortions that influenced the two boards constituting the cross. Before that action was possible thanks to a hard sustaining framework made of

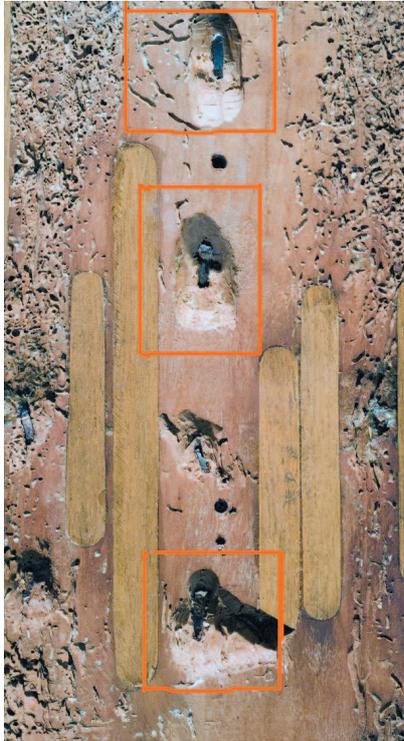


Figure 6. The studs originally used for sustaining crossbars that are now lacking.

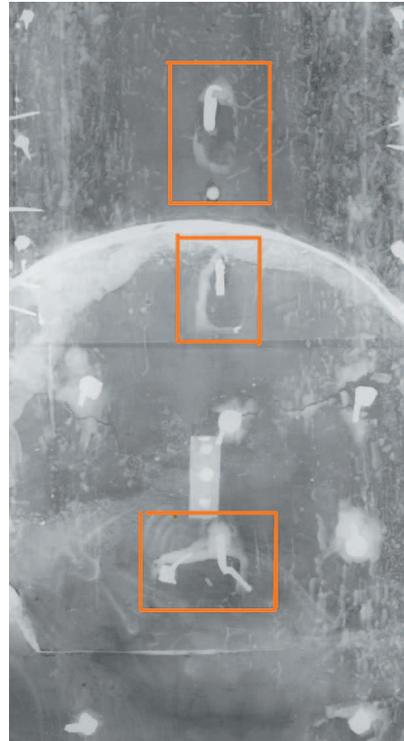


Figure 7. The same studs as in figure 6 displayed in X-rays.

two boards put on the side and probably replaced as soon as the board was placed in the new wooden structure.

We can deduce it from the presence of some studs inserted from the back side and now cut and clinched between the hollows of the wood. The radiography clearly shows those studs on a unique vertical line, now clinched on the front and proves that in those points a beam was anchored to as to maintain the vertical bond (fig. 6-7). A necessary support realized in the medieval shop and that skilful cabinet-makers had substituted with the new walnut tree wood board thick enough to resist distortions. Unfortunately the efficiency of that new anchorage was due to a series of iron studs that radiography shows well but that remain visible, they pierced the board from the back side creating significant blemishes, especially on the extremities of the cross. The intervention led to consider it useful to have a support from the shaped walnut tree board that has been consolidated

with the same studs eliminating at the same time the protection glass to be found on the front side of the painting and the wooden frame. Some attention was paid to keep the lateral space visible between the boards of the cross and the walnut tree support board that were both, in the past, hidden from a lateral frame that prevented it from an eye-inspection of the genuine board.

Despite the bad conditions of the wooden support, the intent has been that of “safeguarding” as most as possible the original material so as to avoid the hypothesis of an important and strong reconstruction of the worm-eaten wood. To reach such an aim, the removal of filling plaster led to the consolidation of the wood through the impregnation of natural mixed resin with virgin wax, according to the famous custom.

The parts that were so degraded that they can't resist the forces of distortions – that of deformation often called “warping” – had been restored with the successive insertion of poplar tree plugs tied up with animal glue with the aim of strengthening the wooden support (fig. 8).



Figure 8. Back. Detail of restoration.

4. The painting

The bad conditions of the wood was probably the most complex and most important problem to be solved for the art work's stability, but the observation of the painted surface altered by inevitable processes of ageing rather than wrong restoration interventions was also quite stimulating. 1941 restoration, as described in the report of the Bolognese Supervision office, had merely stopped colour ruin and had only led to the retouching with neutral hue – according to what usually done at that time – of the innumerable lacks. That was a quite positive behaviour that allowed to an easy removal of all that repainting without altering the art work and without operating difficulties.

The painting was not spread directly on the board, but on a cotton cloth stuck onto the board. This artifice allowed to go beyond specific difficulties triggered by the different levels of the wooden surfaces, so as not to put interruption forward between the flat board



Figure 9. Detail of blue colour on the cross and emphasis on the obvious alterations due to filth and varnish.

deterioration of colours was even most serious, especially on the blues of the cross (fig. 9) and on the background board (fig. 10). The decorative design had become brown because of the alteration of the silvering meccata, the blackening of which was not acknowledged by an ancient restorer. The latter became nervous and tried to solve the problem scraping with a razor the surface and the marks of which are still visible on the remaining layer. And it must be reminded that this type of blackening had been known from the end of Antiquity, as described by Cennino Cennini: «Now that I've showed you how to work in fresco, in dry and in oil, I want to prove you how to adorn the wall with tin white gilded and with fine gold. It is well-

and the wooden reliefs, like the gilded frames; or plaster and wood, like the Christ's halo. In our case, the cloth has protected the painting from the degradation of the wooden part. The problem deriving from natural ageing of original parts of the painting seemed to have no solution. The marks were obvious, like for instance on many parts of the gilded surfaces reduced to transparency. From a chromatic point of view, the



Figure 10. Background board. Decoration design before intervention.

known that above all less airoto must be used because it lasts little and becomes black on the wall or wood»⁷.

The silver decoration can be seen either on the board or along the wonderful lateral frame delimited by the limbs of the cross. On the lateral board it constituted the background of two decorative designs: a lozenge in red graffito lake and a blue quatre-foiled design with at the centre a stylized décor in gold delimited by a silver leaf worked upon with a tiny egg-shaped piercing punch (fig. 11).

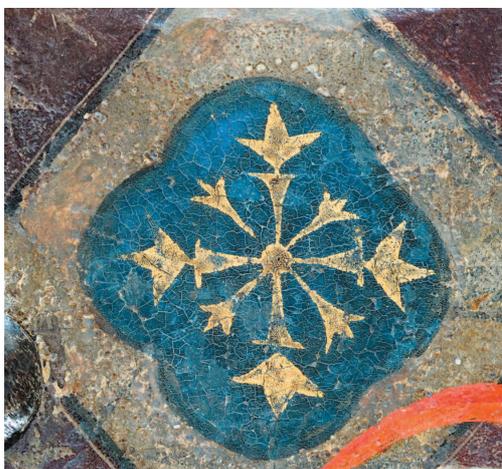


Figure 11. Background board. Detail of decoration design.



Figure 12. Decoration design on the lateral framework.

At that point, through the attempt to bring light again to the painting layer, a mechanic cleaning produced its reduction to such an extent that the underlying preparation disappeared. The decorative design of the lateral frame was also very refined, where the silver leaf is covered with a thin red lake incised in the fresh ground up to highlight the underlying silver layer (fig. 12). The first layer made of silver, the second one made of lake red through the operation of scraping off as though it were graffito, which constitutes an artifice of high value that Cennini shall describe as follows: «*design on the gold layer what you want to do, with silver style and fall green*» or else «*once having sprinkled your cloth (having realized the preparatory design with the pouncing), have a stiletto or else a wooden or bone stiletto; (sharpened)*

nuncio as design stiletto, from one of the sides; have a scraping pat. And with the extremity of the latter, that stiletto allows to design and highlight your cloths; the other side of the stiletto is to scrap off and throwing down the colour so that it doesn't alter the gold».

Such a surface, in which the original colour effect was obtained through the scraping off and through the plays on relief, the incisions, the superimpositions and the scratches, could not perfectly resist the rubbing of past cleaning attempts, so the present intervention had to merely have the aim of bettering conservation conditions due to inappropriate interventions, but also to time. We refer to this, especially to try to figure out the original chromatic influences of that marvelous medieval icon that had to glow like a small art work or a gold masterpiece. Let's imagine the silver layer on the edges of the limbs that contributed to having the lake – that had been incised – luminous up to having the layer clearer in the straight hollow left by the stiletto.

We can observe that effect in laboratory from the microscope photography of the lake and of the underlying layer. Among that blaze of precious transparencies in the blue mystical background of the cross, the Christ figure appears with the precious loincloth and testifies the Christian mystery: Body and Christ's blood. A preciousity also obtained through the skilful use of the materials that make the medieval workshop a mine of knowledge in which the final effect derives from the whole of the goldsmith's, the painter's or the foundry man's techniques. For instance, the blue of the background of the cross is a precious pattern composed of the skilful drafting of different precious colours: at first the precious blue colour and over it a thin layer of mixed white lead lapis lazuli. The effect is an intense blue that is then altered by an oxidized varnish which the restoration allowed to remove and partly reach the original luminous chromatic.

On the flesh depictions, the original framework of the surface was still noticeable even though it were under degradation because of abrasion and a series of innumerable small and large falls. Obtained with a background greenish colour and white lead, the disposition of colours is faithful to the rules that Cennini refers to and is a method that has acquired importance in time and literature⁸. To report Cennini's writings would not be a pedantic exercise. We refer to it because we are convinced that a careful reading of the texts may provide clearer explanation on medieval paintings than any learned essay, and may explain how it developed through oral transmission of secrets of the lab and afterwards – much afterwards if we consider that the notions here acknowledged were well-known to Marco Polo's contemporaries and also to the painter of Longiano's crucifix – through written transcription. And it is obvious that only we can't just consider writings in the field of arts, but it has to be thought together with knowledge and history of art culture.

5. The “recovery” of paintings

With the aim of recovering many a lack, restoration adapted the current requirements of religion that saw the depiction with a particular sense of worship, as the reference cult point of the entire city. Therefore the reasons for worship can become a priority in comparison with the abstract conservative philology. In constant relationship with the Franciscan community and with the restoration lab⁹, we tried to have the art work more readable choosing to “close” all the small lacks that let the painting appear



Figure 13. Bust after restoration.



Figure 14. Bust before restoration.

with many holes, but we tried to have it reconstructed because we had to do with a myriad of microscopic colour falls regarding the bust, the legs, the face (fig. 13-14). We actually stopped when we were about to invent missing pieces. Thus the hands that Jean and Maria have on their face on the lateral boards have been missing (fig. 15-16).

The reconstruction only apparently presents a renewed masterpiece. Small lacks were filled, the gilded lines of the loincloth were integrated, but it was not possible to recreate the same colour after abrasion, neither was it for the silver layer used by time and stained. But the intervention was useful to

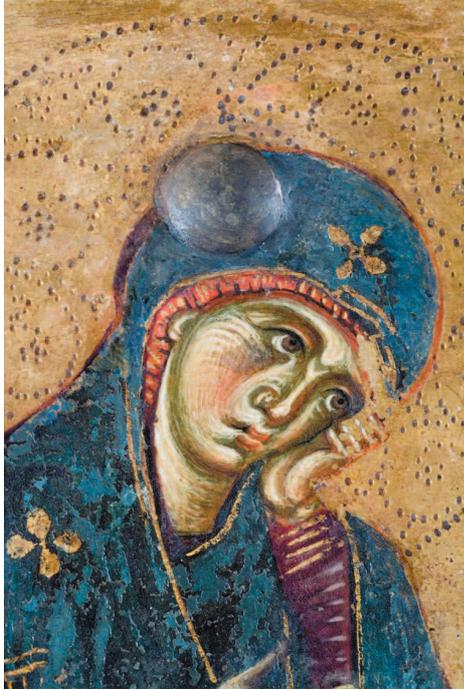


Figure 15. Detail of the Virgin's face.

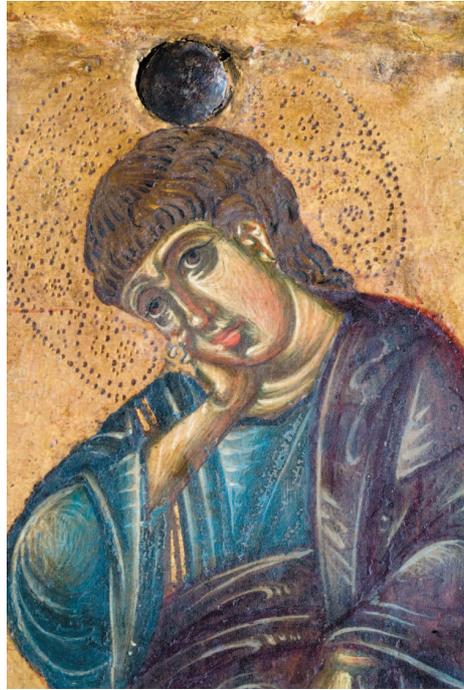


Figure 16. Detail of John's face.

seize that constructive preciousness and to safeguard an art work considered as a painting of poor interest in a time when Giunta Pisano and Cimabue came out, together with powerful lab of the Master of Franciscan Crucifixes. A convenient name to which we hope to refer soon and where the anonymous painter of Longiano's crucifix operated.

THE ANALYSIS OF LONGIANO'S CRUCIFIX

Diego Cauzzi

Laboratorio di Analisi della Soprintendenza ai Beni Storici, Artistici e Etnoantropologici di Bologna

On the occasion of the restoration aiming at studying the painting technique used by the artist, at acquiring useful information so as to define the conservation processes of the art works, and at defining the methodology for restoration, some samples were submitted to the following analyses (fig. 17-18):

- Observation of the sample through stereomicroscopy,
- Observation of the stratigraphic section with optical microscope in reflected light,
- Microanalysis in X fluorescence together with the electronic microscope, for the identification of pigments (SEM-sEDS),
- Analysis through infrared micro-spectroscopy in transformed Fourier FTIR.

The stratigraphies are described from the down side, most inside layer, towards the upper side; the thickness of layers is expressed in micrometers (1 mm = 0.001 mm).

N. sample	Point of sampling
1	Blue background (fig. 17)
2	Red frame with graffito decoration (fig. 18)



Figure 17. Before restoration. The arrow shows the sample point for diagnostic examination.



Figure 18. Before restoration. The arrow shows the sample point for diagnostic examination.

Sample 1 (fig. 19-20)

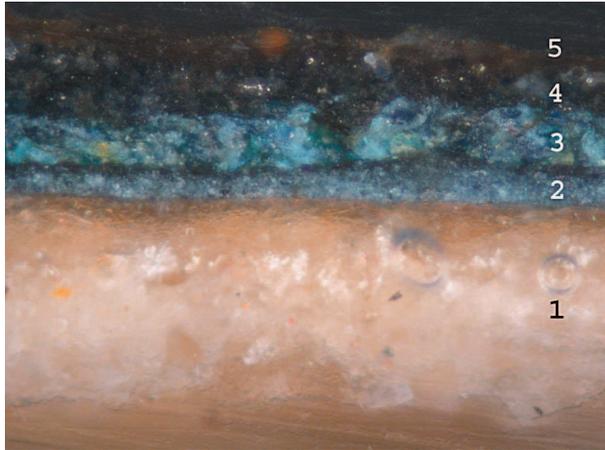


Figure 19. Stratigraphic section of the sample.

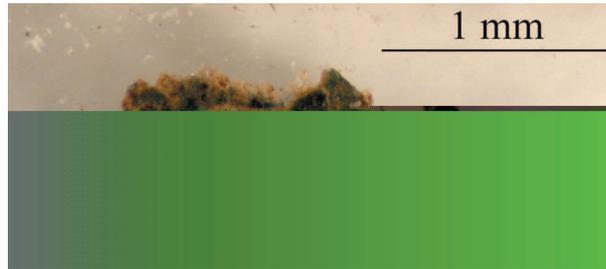
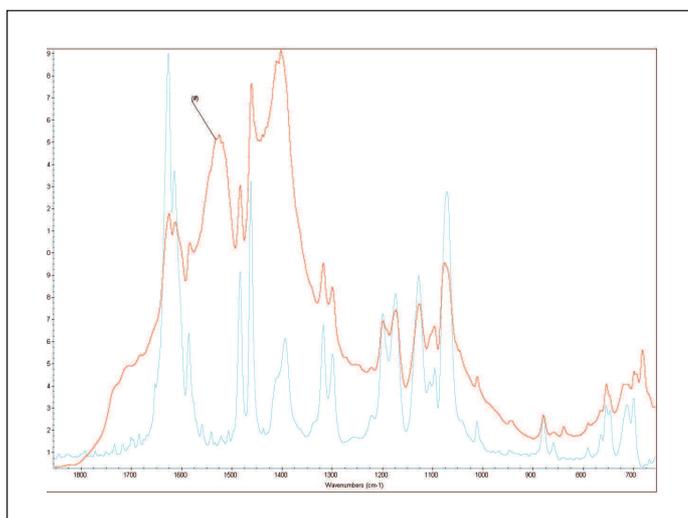
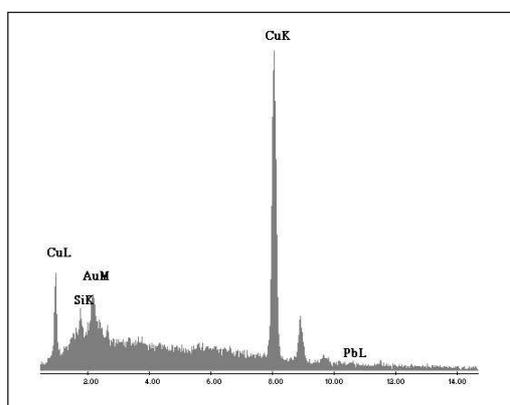


Figure 20. Photograph by stereomicroscopy of the sampled fragment before its incorporation into resin.

1. Preparation layer with *plaster* and *glue*.
2. Layer of blue color composed of *white lead*, *black coal* and a blue pigment, with very thin granulometry; the micro-FTIR analysis carried out on a pigment ounce (fig. 20) has allowed to identify the blue pigment as *indigo*; the spectrum obtained (spectrum 1) shows the characteristic pattern of absorption. The peak indicated in the figure with (#) allows to suppose the use of a proteic tempera for the spreading of the color. The layer that is quite regular, is about 40 μm .
3. Layer of blue color mainly composed of *azurite*. The analysis SEM-EDS has revealed the presence of a high level of copper (spectrum 2). The layer, that is quite regular, is about 30 μm .

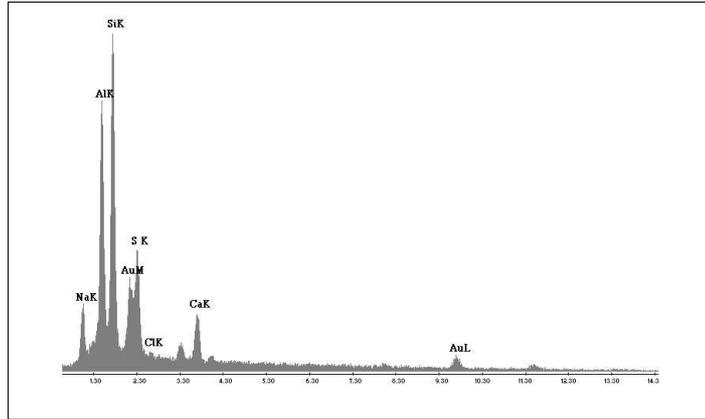


Spectrum 1. Superimposition of FTIR spectra obtained from the sample and from a HVE of indigo.



Spectrum 2. Spectrum obtained from an azurite ounce, presence of copper.

4. Layer of dark blue color with white lead and rare ounces of ultramarine blue pigments (lapislazuli). The layer that is quite regular, is about 30 μm .
The pigment has been characterized through the analysis SEM-EDS (spectrum 3).
5. Layer of superficial varnish, quite obvious in fig. 23, in UV fluorescence, the oxidation of which derives from the superficial chromatic alteration. The thickness that is very irregular goes from few μm up to 40 μm .



Spectrum 3. Spectrum obtained from an ultramarine blue ounce, characteristic peaks can be noticed regarding the presence of: salt, aluminium, silicon and sulphur (Na, Al, Si, S).

Sample 2 (fig. 21-23)

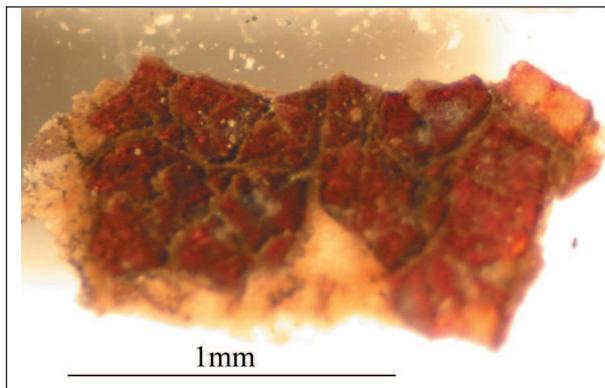


Figure 21. Photograph by stereomicroscopy of the sampled fragment before its incorporation into resin.

STRATIGRAPHIC SECTION

5 stratigraphic layers can be seen.

1. Preparation layer with *plaster* and *glue*.
2. *Silver* layer of a thickness of few μm .
3. Layer composed of *red varnish*.
4. Layer of superficial varnish, quite obvious in fig. 23, in UV fluorescence, the oxidiza-

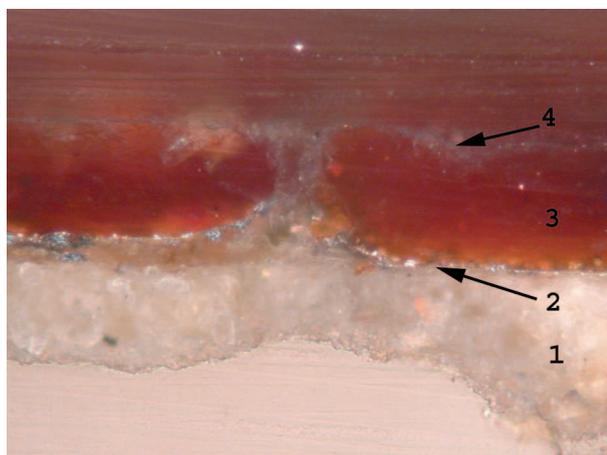


Figure 22. Stratigraphic section of the sample.

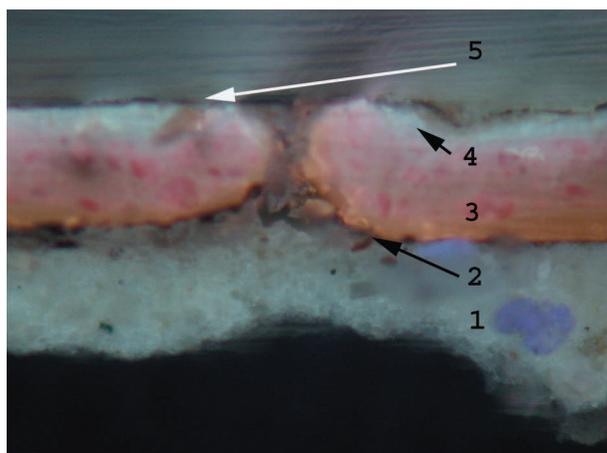


Figure 23. Same sample photographed in fluorescence generated by UV-rays.

tion of which derives from the superficial chromatic alteration. The thickness that is very irregular, varies from few μm to 40 μm .

5. Superficial till, better underlined in fig. 23, in UV fluorescence.

Conclusions

The chromatic alteration present on the surface of the art work is due to the presence of non homogeneous layer of oxidized varnish and to a superficial till of environmental particles.

The blue colour of the background has been obtained through an accurate spreading of three successive layers of colours. The first layer, the most inside one composed of *indigo*, a blue pigment, organic, of natural origin, extracted from plants belonging to the family of indigo-plants, also used for clothes' dyeing.

The pigment used for the second layer is *azurite*; in the last layer, the most superficial one, the presence of *ultramarine blue*, the blue pigment that is most precious and expensive, has been identified. As far as the decoration of the red-coloured frame is concerned, it was obtained through the *graffito* technique. A thin *silver* layer was put on the preparation layer with *plaster* and *glue*; then a layer of *red varnish* was spread afterwards, the accurate incision of that layer with a thin tip, allowed to remove the varnish and the exposition of the silver layer to define the decorative pattern.

Notes

- ¹ The townhall of Longiano is located in the region of Romagna, in the Italian province of Forlì-Cesena.
- ² F. Faranda, *Variazione iconografica dell'icona della croce dipinta nel corso del XIII secolo*, in: "Commentari d'Arte", anno XIII nn. 36-37, anno 2007.
- ³ For that quoted documents and for the other ones, see "Archivio Storico della Soprintendenza", book entitled "Longiano". The letter is registered on arrival on the 10th November 1940 and bears the date of the 8th of November.
- ⁴ C. Brandi, *Il Crocifisso di Giunta Pisano in san Domenico a Bologna*, in: "L'Arte" XXXIX pp. 71-91.
- ⁵ Reproduction in: *Il Crocifisso di Longiano. Fulcro di Fede e di Arte*, a cura di Claudio Riva, Cesena 1992 p. 343.
- ⁶ Iron studs with extended pyramid form, re-wrought.
- ⁷ Cennino Cennini, *Il libro dell'Arte* a cura di Franco Brunello, Vicenza 1982 cap. XCV, p. 103.
- ⁸ Cennino Cennini, op. cit. cap. CXLVII «*abbi un poco di verdeterra con un poco di biacca ben temperata, e a distesa danne due volte sopra il viso, sopra le mani, sopra i pie' e sopra i gnudi. Ma questo cotal letto vuole essere a' visi di giovani con fresca incarnazione, temperato il letto e le incarnazioni co rossume d'uovo di gallina della ciptà, perché sono più bianchi rossumi che quelli che fanno le galline di contado o ville, che sono buoni per la loro grossezza a temperare incarnazioni di vecchi e bruni. ...secondo che lavori e colorisci in muro, per quel medesimo modo fatte tre maniere d'incarnazioni, più chiara l'una dell'altra, mettendo ciascuna incarnazion nel suo luogo degli spazii del viso: non però appressandoti tanto all'ombre del verdaccio, che in tutto le ricopra; ma a darle con la carnazion più scura, allequidandole e ammorbidendole sì come fummo. E abbi,*

che la tavola richiede essere più volte campeggiata che in muro; ma non per tanto, ch'io non voglia che il verde che è sotto le incarnazioni sempre un poco traspaia. Quando hai ridotto le tue incarnazioni, che 'l viso stia appresso di bene, fa' una incarnazione più chiara e va' ricercando su per li dossi del viso, biancheggiando a poco a poco con dilicato modo, per fino a tanto che pervenga con biacca pura a toccare sopra alcun rilieuvuzzo più in fuori che gli altri, come sarebbe sopra le ciglie o sopra la punta del naso. Poi profila gli occhi di sopra un profiluzzo di negro, con alcun peluzzo (come istà l'occhio), e le nare del naso. Poi toglì un poca di sinopia scura con un piccino di nero, e profila ogni estremità di naso, d'occhi, di ciglia, di capellature, di mani, di pie', e generalmente d'ogni cosa, come in muro ti mostrai; sempre con la detta tempera di rosso d'uovo».

- ⁹ The restoration was carried out by Camillo Tarozzi with whom it was possible to study each single conservation and historic artistic aspects during the different meetings we had during the restoration of the masterpiece.

La Croce di Longiano: appunti e considerazioni per la storia della manutenzione

1. Premessa

L'affascinante "storia" che accompagna e rende unica ogni opera d'arte oggetto di studio e di intervento di restauro, presenta molteplici aspetti conoscitivi: dai problemi stilistici a quelli iconografici. Un ulteriore significativo capitolo è costituito dai materiali di cui è costituita, spesso testimoni dei successivi interventi dell'uomo ora dettati da motivi di culto, tal'altra da esigenze conservative. Sempre comunque l'intervento comporta una trasformazione anche della materia di cui è costituita l'opera. Alle volte può essere interessante – quando è possibile – ripercorrere anche questa storia della manutenzione. Quasi sempre si grida al danno che l'intervento ha prodotto e si dimentica che senza quel "danno" probabilmente l'opera non sarebbe sopravvissuta. La trasformazione insomma fa parte della vita del manufatto e la sua indagine consente oggi di far luce anche su tecniche di conservazione e metodologie empiriche, rilevanti anche se non ortodosse.

Questa storia è stata recentemente osservata su una croce dipinta del XIII secolo (fig. 1), custodita nel Santuario del Santissimo Crocifisso di Longiano¹. Si tratta di un dipinto ancora oggi oggetto di grande venerazione al punto che il moderno restauro ha dovuto considerare anche le esigenze di culto. È stato un esercizio importante e, pur non venendo meno ai dettami del moderno restauro, si sono tenute in gran conto le istanze della devozione.

Dopo il restauro la croce è stata oggetto di un primo intervento critico che ne ha evidenziato gli aspetti iconografici ed è in corso uno studio monografico che cercherà di inquadrare il manufatto all'interno dello straordinario movimento artistico che contraddistinguerà molti territori italiani nel corso del XIII secolo.

C'è però spazio per alcune osservazioni sulle tecniche costruttive, sui materiali impiegati e sulla storia materiale dell'opera. La rivista che ospita queste considerazioni credo sia particolarmente adatta per approfondire questi aspetti, solo apparentemente ai margini della storia dell'arte.

2. Gli interventi precedenti

Il più recente intervento di manutenzione e restauro di cui è rimasta traccia è stato effettuato a Bologna da Enrico Podio nel 1941. Nell'archivio della Soprintendenza al Patrimonio storico, artistico e etnoantropologico di Bologna si conserva il carteggio che va dalla prima segnalazione dell'opera da parte del dott. Corbara, nel 1940 al preventivo del restauratore Enrico Podio del 12 settembre 1941. Segue la richiesta del Soprintendente Sorrentino al Ministero per "l'Educazione Nazionale" del 14 settembre dello stesso anno, la risposta del Ministero del 26 settembre, una nuova relazione del restauratore del 6 ottobre e infine il certificato di collaudo dello stesso 6 ottobre e il contemporaneo invio della fattura al Ministero per la sua liquidazione. Il 23 ottobre giunge la risposta del Ministero con l'emissione del mandato di pagamento disposto sul capitolo 151 a favore del restauratore, per un importo di £. 1500 mentre altrettanti saranno pagati dai francescani custodi del convento.

Ho voluto sintetizzare questo carteggio intanto perché tornerà utile per la relazione del restauratore e poi perché sono rimasto piacevolmente sorpreso dalla celerità con cui si è svolta la "pratica" ministeriale. Il tutto avviene in un momento di guerra ed è già edificante vedere delle persone che, malgrado la guerra, operano per la salvaguardia del patrimonio. Poi sembra addirittura incredibile la celerità delle "poste" e la solerzia del Ministero. Il Soprintendente scrive il 14 settembre chiedendo il finanziamento e il Ministero risponde accogliendo la richiesta il 26 settembre dello stesso mese. Tra il 14 e il 26 settembre la lettera è partita da Bologna, ha raggiunto Roma, è stata discussa e approvata la richiesta che riparte da Roma il 26 settembre e giunge nella città felsinea il 27 settembre. Nello stesso giorno viene protocollata! Praticamente il mese successivo l'intervento di manutenzione è concluso. Può anche essere, per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, che l'intervento fosse già cominciato, magari contando sul contributo dei frati che copriva metà della spesa. In ogni caso l'iter procedurale, dalla richiesta di finanziamento allo stanziamento della somma necessaria, si conclude in 12 giorni. Forse solo un'eccezione, forse una diversa concezione del lavoro e procedure oggi impensabili nella Pubblica Amministrazione, ma di fatto ancora possibili quando il finanziamento proviene da un mecenate. E non sono poi da sottovalutare le difficoltà logistiche per andare a visionare l'opera. Il dott. Corbara – che segnala l'opera nel mese di novembre dell'anno precedente – con minuta grafia prepara il "viaggio" del Soprintendente a Longiano suggerendo di «raggiungere per ferrovia la stazione di Savio (Ravenna-Rimini) donde vi potrei incontrare io in auto e condurvi sino alla chiesa. Vi è anche la corriera Ravenna Cesena che passa due volte al giorno presso S. Martino, ma in orario inadatto e cioè al mattino alle 7,30 (da Cesena), alle 12 (da Ravenna), alle 13,30 (da Cesena) e alle 17,30 (da Ravenna). Eventualmente vogliate preavvisarmi ed io sarò lietissimo di potervi conoscere»³.

Ma ciò che più torna utile dalla lettura del carteggio sono le considerazioni del restauratore e la lucida nota del Soprintendente che, nella sua richiesta di finanziamento, fa riferimento al saggio di Brandi del 1936 che, illustrando il Crocifisso di Giunta Pisano in san Domenico a Bologna, cita anche l'opera di Longiano⁴.

Questo intervento ha interessato esclusivamente la parte pittorica ricolando la tela al supporto ligneo, fermando il colore nei punti in cui minacciava il distacco dalla tela, e intervenendo sulla cornice esterna. Le mancanze di colore sulle figure sono state riprese con tinte neutre. Non è citato alcun intervento sulla parte lignea che risultava «incassata entro una cassetta protettiva e fermata con bulloni di ferro, che in certi punti tocca l'immagine e la deturpa». Questa custodia era presente ancora oggi ed è stata parzialmente rimossa in occasione del recente restauro che ha interessato tanto la parte lignea che il supporto pittorico.

La cassetta, fissata all'opera attraverso chiodi passanti inseriti dal recto

sulla superficie pittorica, risale probabilmente ad un intervento di manutenzione del XVIII secolo. È in questo momento infatti che si costruisce un monumento basamento sul quale inserire la croce con il supporto a cui era ancorata. È probabile che l'intervento si sia reso necessario per la precarietà del supporto ligneo. L'inserimento di una grande raggiera all'incrocio dei bracci è probabilmente ancora più tarda. Nelle tante incisioni che raffigurano il crocifisso di Longiano essa non appare mai né è presente nei dipinti votivi oggi custoditi nel locale museo d'arte sacra. La ritroveremo solo nel nostro secolo, riprodotta nel bollettino del Santuario⁵.

Questo intervento si è rilevato utile per la stabilizzazione del supporto anche se ha provocato la distruzione dell'antica impalcatura la cui esistenza è documentata dai chiodi ancora visibili nella tavola.

3. La struttura lignea

L'improvvisa rottura di una delle stanghe usate per portare l'opera in processione, ha evidenziato l'estremo degrado del legno che appariva del tutto tarlato. Dopo un primo sopralluogo si è deciso di esaminare l'opera con l'ausilio di un'indagine radiografica anche per evitare di smontare la tavola dalla "cassa" a cui era stata stabilmente legata nel XVIII secolo.

Si scoprì così che la tavola originaria risultava impregnata di una sostanza radioopaca che penetrava abbondantemente nelle fibre del legno, soprattutto in alcune parti (fig. 2). Le problematiche più rilevanti per la salvaguardia dell'opera erano pertanto collegate al risanamento del legno che appariva estremamente degradato. Si decise così di aprire la cassa per verificare la reale consistenza del danno dopo aver preventivamente praticato una gassificazione contro i tarli, in camera stagna.

La carpenteria originale appariva costituita da una grande tavola verticale sezionata da un unico asse di pioppo, incrociata con una seconda tavola, anch'essa ricavata da un solo legno (fig. 3). L'incastro tra le due assi è ottenuto sezionando a metà le due tavole nel loro spessore, saldandole quindi con colla animale e ferle⁶. A sostenere il movimento oscillatorio fra i due legni provvedevano piccoli pioli a contrasto. Il punto di incastro tra le due tavole si è rivelato, nel tempo, il più fragile dal momento che le tavole, ridotte alla metà nel loro spessore, sono state più facilmente intaccate dai tarli (fig. 4). L'azione del tarlo doveva già essere evidente nell'intervento di restauro che supponiamo eseguito nel XVIII secolo e l'antico operatore pensò di affogare letteralmente la tavola in un letto di gesso. Il materiale radio opaco osservato ai raggi x altro non era che gesso penetrato nei fori lasciati dal tarlo – a testimonianza che con il gesso si è voluto in qualche modo "consolidare" la tavola già deteriorata e affogare il tarlo – e che tuttavia risultava ancora attivo come documentavano i mucchi di segatura ritrovati all'apertura della cassa (fig. 5).

Il legno appariva molto degradato. La parte destra del braccio verticale della croce era interessata dalla presenza di due grandi nodi, mentre sulla parte sinistra le fibre disposte nella parte esterna e più giovane della tavola, erano diradate per spessore e durezza, così da formare un comodo nido ad eserciti di tarli.

La cassa in legno di noce entro cui era stata allocata la tavola originaria aveva anche il compito di contrastare le immane distorsioni a cui erano sottoposte le due tavole che costituivano la croce. In origine questa azione era affidata ad una solida impalcatura di sostegno formata da due assi disposti in costa sostituiti probabilmente nel momento in cui la tavola è stata allocata entro la nuova struttura lignea. I segni della loro presenza sono testimoniati da alcuni chiodi inseriti dal recto e adesso tagliati e ribattuti entro gli incavi rimasti nel legno. La radiografia mostra con chiarezza questi chiodi su un'unica linea verticale, adesso ribattuti sul verso, e provano che in quei punti era ancorata una trave adatta a mantenere l'assetto verticale (fig. 6-7): un necessario sostegno realizzato nella bottega medievale e che altrettanto bravi ebanisti hanno sostituito con la nuova tavola di noce abbastanza spessa da opporsi alle distorsio-

ni. Purtroppo l'efficacia di questo nuovo ancoraggio è dovuto ad una serie di chiodi di ferro, ben evidenziati in radiografia, ma visibili anche ad occhio nudo, che hanno trapassato la tavola dal recto determinando anche degli inestetismi significativi, soprattutto sui terminali della croce.

Nella sistemazione progettata con l'attuale intervento si è considerato assai utile il sostegno offerto dalla tavola di noce sagomata che è stata rinsaldata con gli stessi chiodi eliminando al contempo il vetro di protezione posto sul davanti della pittura e la relativa cornicetta lignea. Si è badato a lasciare a vista lo spazio laterale tra le assi della croce e la tavola di noce di supporto, che precedentemente venivano nascoste da una cornice laterale che impediva l'ispezione a vista della tavola originaria.

Malgrado il grave degrado del supporto ligneo l'obiettivo del restauro è stato quello di "conservare" il più possibile l'originaria materia così da respingere l'ipotesi di una ricostruzione ampia e forte della parte del legno consumata ed indebolita dall'attacco xilofago. A tal fine, asportato il gesso di riempimento si è consolidato il legno con una impregnazione di resina naturale mista a cera vergine, secondo una pratica nota da secoli.

Le parti degradate al punto da non potersi opporre alle forze che spingevano verso la distorsione – quella deformazione che comunemente chiamiamo "imbarcatura" – sono state risanate con l'innesto, eseguito a più riprese, di alcuni tasselli di legno di pioppo saldati con colla animale con lo scopo di ridare solidità e consistenza al supporto ligneo (fig. 8).

4. La pittura

Il degrado del legno era certamente il problema più complesso e più importante da risolvere per la stabilità dell'opera, ma non meno stimolante è stata l'osservazione della superficie dipinta alterata da inevitabili processi di invecchiamento più che da sconsiderati interventi di restauro.

Il restauro del 1941, così come riportato nella relazione custodita presso la Soprintendenza bolognese, si era limitato a fermare le cadute di colore e ritoccare con una tinta neutra – secondo i canoni del tempo – le innumerevoli lacune. Un atteggiamento assai positivo che ha permesso una facile asportazione di tutta questa ridipintura senza alcun danno né difficoltà operativa.

La pittura non era stesa direttamente sulla tavola, ma su un tessuto di cotone incollato al supporto. Questo artificio consentiva di superare le difficoltà determinate dai diversi livelli della superficie lignea, così da non frapporre soluzioni di continuità fra la tavola piatta ed i rilievi in legno, come le cornici dorate; o stucco e legno, come l'aureola del Cristo. Nel nostro caso la tela ha protetto la pittura dal degrado della parte lignea.

Irrisolvibile appariva il problema determinato dal naturale invecchiamento di parti originali della pittura. I suoi segni erano evidenti, ad esempio, su molte parti della doratura ormai ridotte a trasparenza. Ancora più grave, dal punto di vista dell'effetto cromatico, il deterioramento dei colori particolarmente evidente tanto sull'azzurro della croce (fig. 9) che sul tabellone di fondo (fig. 10). Qui il motivo decorativo appariva del tutto scurito a causa dell'alterazione dell'argentatura meccata il cui annerimento non è stato riconosciuto da un antico restauratore. Egli si spazientì e tentò di risolvere il problema sgraffiando con un rasoio la superficie i cui segni sono ancora visibili sulla restante lamina. Eppure il tema di questo genere di annerimento era conosciuto fin dall'antichità e così veniva descritto da Cennino Cennini: «Ora, poi che dimostrato t'ho del modo di lavorare in fresco, in secco e ad olio, ti voglio dimostrare a che modo deì adornare il muro con istagno dorato in bianco, e con oro fine. E nota, che sopra tutto fa' con meno airento che puoi, perché on dura e vien negro in muro e in legni»⁷.

La decorazione argentata è presente tanto sul tabellone che lungo una stipenda cornice laterale che delimita i bracci della croce. Nel tabellone laterale costituiva il fondo dei due motivi decorativi: una losanga in lacca rossa graffita e un motivo quadrilobo in azzurro con al centro un decoro stilizzato in oro deli-

mitato esternamente dalla foglia d'argento lavorata con un piccolissimo punzone ovoidale (fig. 11). Ed è qui che una pulitura meccanica, nel tentativo di ridare luce alla lamina, ha prodotto il suo assottigliamento fino a far trasparire la sottostante preparazione. Altrettanto raffinato il motivo decorativo della cornice laterale ove la foglia d'argento è ricoperta da una sottile lacca rossa a sua volta incisa nell'imprimitura fresca fino a riportare in luce la sottostante lamina d'argento (fig. 12).

Argento il primo strato, rosso di lacca il secondo con una operazione in levare a graffito che costituisce un artificio di grande scuola che più tardi Cennini descriverà così: «disegna in sul campo dell'oro quello che tu vuoi fare, con stile d'argento e ver d'ottone» e ancora «Avendo spolverizzato il tuo drappo (avendo fatto il disegno preparatorio con lo spolvero) abbi uno stiletto di scopa, o di legno forte, o d'osso; nunzio (appuntito), come stile proprio da disegnare, dall'un dei lati; dall'altro panetto da grattare. E colla punta di questo cotale stile va' disegnando e ritrovando tutti i tuoi drappi; e coll'altro lato dello stile va' grattando, e gittandone giù il colore bellamente, che non vada sfregando l'oro».

Una siffatta superficie, nella quale l'effetto coloristico originale era ottenuto in levare e col gioco dei rilievi, le incisioni, le sovrapposizioni e le sgraffiature non poteva reggere in modo perfetto allo strofinamento dei tentativi di pulitura del passato, così che l'attuale intervento ha dovuto limitarsi ad ottenere il meglio da condizioni di conservazione scombinata dovute ad interventi non del tutto corretti, ma anche alla naturale azione del tempo. Ne parliamo soprattutto per provare ad immaginare l'originario rapporto cromatico di questa stupenda icona medievale che doveva rifulgere come una miniatura o un'oreficeria. Immaginiamo la lamina d'argento sul bordo dei bracci che rendeva luminosa la lacca a sua volta incisa, fino a fare riemergere la lamina nel sottile incavo lasciato dallo stilo. Un effetto che in qualche modo ci viene restituito in laboratorio dalla foto al microscopio della lacca e della sottostante lamina. In questo tripudio di preziose trasparenze, sul mistico fondo azzurro della croce appare il Cristo con il suo perizoma prezioso, testimoniando il mistero cristiano: Corpo e Sangue di Cristo.

Una preziosità ottenuta anche con il sapiente uso dei materiali utilizzati che fanno dell'officina medievale una fucina di conoscenze in cui l'effetto finale è il frutto di un insieme di tecniche che sono dell'orafo, del pittore, del fonditore. L'azzurro del fondo della croce, ad esempio, è un prezioso tappeto costruito con la sapiente stesura di più strati di preziosi colori: dapprima la pregiata azzurrite e a questa è sovrapposto un sottile strato di lapislazzuli misti a biacca. L'effetto è un azzurro intenso poi alterato da una vernice ossidata che il restauro ha potuto rimuovere recuperando parte dell'originaria luminosa cromia.

Negli incarnati la superficie pittorica era assai ben comprensibile nella sua forma originaria benché degradata da spellature e da una serie innumerevole di piccole e grandi cadute. Ottenuta con un verdaccio di fondo e biacca, il modo della disposizione dei colori è assolutamente in linea con i precetti che Cennini trascrive con fedeltà ed è un metodo decisamente affermato nel tempo e nella letteratura⁸. Riportare in nota per intero il testo di Cennini non è arido esercizio di pedanteria. Lo facciamo perché convinti che una attenta lettura del testo spieghi più di ogni erudita dissertazione come la pittura medievale si sia sviluppata innanzitutto con la trasmissione orale dei segreti della bottega e solo in seguito – molto in seguito se si considera che le nozioni qui affermate erano conosciute dai coetanei di Marco Polo oltre che dal maestro del crocifisso di Longiano – attraverso la trascrizione manualistica. Ed è evidente che la manualistica non può vivere da sola nel campo delle arti, ma si intreccia felicemente e confonde con la conoscenza e la storia della cultura materiale.

5. Il "risanamento" pittorico

Nel risanare le tante lacune il restauro si è calato anche nelle esigenze del culto dal momento che il dipinto è oggetto di particolare venerazione, punto di

riferimento culturale per l'intera città. In queste condizioni le ragioni del culto possono diventare anche prioritarie rispetto a quelle dell'astratta filologia conservativa. In costante dialogo con la comunità francescana e il laboratorio di restauro⁹ abbiamo cercato di restituire un'opera del tutto leggibile scegliendo pertanto di "chiudere" le tante piccole lacune che rendevano il dipinto simile ad una gruviere, ma del tutto ricostruibile dal momento che si trattava di una miriade di microscopiche cadute di colore che interessavano il busto, le gambe, il volto (fig. 13-14).

Ci siamo fermati solo quando saremmo stati chiamati ad inventare delle parti mancanti. Sono pertanto rimaste mancanti le mani che Giovanni e Maria, sui tabelloni laterali, portano al volto (fig. 15-16).

Certo la ricostruzione solo apparentemente riconsegna un'opera integra. Si sono chiuse le piccole lacune, integrate le linee dorate del perizoma, ma non è stato certo possibile restituire consistenza al colore abraso, alla lamina d'argento violentata dalla sgorbia e ossidata dal tempo. Ma l'intervento è servito anche a cogliere queste preziosità costruttive e recuperare così un'opera che la critica aveva posto tra i prodotti minori di quella stagione che vede operosi Giunta Pisano e Cimabue e accanto ad essi la poderosa bottega del Maestro dei Crocifissi francescani. Un nome di comodo sul quale speriamo di poter tornare presto e nel cui ambito opera l'anonimo pittore che esegue il crocifisso di Longiano.

Le analisi sul crocifisso di Longiano

In occasione del restauro al fine di studiare la tecnica pittorica utilizzata dall'artista, acquisire informazioni utili a definire le vicende conservative delle opere e quindi individuare la metodologia per l'intervento di restauro, alcuni campioni sono stati sottoposti alle seguenti analisi (fig. 17-18):

- osservazione del campione tal quale allo stereomicroscopio,
- osservazione della sezione stratigrafica al microscopio ottico in luce riflessa,
- microanalisi in fluorescenza X accoppiata al microscopio elettronico, per l'identificazione dei pigmenti (SEM - EDS),
- analisi mediante microspettroscopia infrarossa in trasformata di Fourier FTIR.

Le stratigrafie sono descritte dal basso, strato più interno, verso l'alto; lo spessore degli strati è espresso in micrometri (1 mm = 0.001 mm).

Campione 1 (fig. 19-20).

1. Strato di preparazione a gesso e colla.
2. Strato di colore azzurro costituito da biacca, nero carbone ed un pigmento azzurro, avente granulometria molto fine; l'analisi micro-FTIR eseguita su un grano di pigmento (fig. 20), ha permesso di identificare inequivocabilmente il pigmento blu come indaco; lo spettro ottenuto (spettro 1) mostra il caratteristico pattern di assorbimento. Il picco indicato in figura con (#) permette di ipotizzare l'uso di una tempera proteica per la stesura del colore. Lo strato, abbastanza regolare, di circa 40 µm.
3. Strato di colore azzurro costituito principalmente da azzurrite. L'analisi SEM-EDS ha rivelato la presenza di un alto contenuto di rame (spettro 2). Lo strato, abbastanza regolare, misura circa 30 µm.
4. Strato di colore blu scuro, contenente biacca e rari grani di pigmento blu oltremare (lapislazzuli). Lo strato, abbastanza regolare, è di circa 30 µm.
Il pigmento è stato caratterizzato mediante analisi al SEM-EDS (spettro 3).
5. Strato di vernice superficiale, ben evidente in fig. 23, in fluorescenza UV, l'ossidazione della quale è causa dell'alterazione cromatica superficiale. Lo spessore, alquanto irregolare vari da pochi µm a 40 µm.

Campione 2 (fig. 21-23).

Sezione stratigrafica

In stratigrafia s'individuano 5 strati.

1. Strato di preparazione a gesso e colla.
2. Lamina di argento avente spessore di pochi μm .
3. Strato costituito da Lacca rossa.
4. Strato di vernice superficiale, ben evidente in fig. 23, in fluorescenza UV, l'ossidazione della quale è causa del alterazione cromatica superficiale. Lo spessore, alquanto irregolare vari da pochi μm a 40 μm .
5. Deposito superficiale, meglio evidenziato in fig. 23, in fluorescenza UV.

Conclusioni

L'alterazione cromatica presente sulla superficie dell'opera è dovuta alla presenza di uno strato disomogeneo di vernice ossidata e da un deposito superficiale di particellato ambientale.

Il colore blu del fondo è stato ottenuto mediante minuziosa stesura di tre strati successivi di colore. Il primo strato, il più interno a base di indaco, un pigmento blu, organico, di origine naturale, estratto da piante della famiglia delle indigofere, utilizzato anche per la tintura dei tessuti. Il pigmento utilizzato per il secondo strato è azzurrite; nell'ultimo strato, il più superficiale, è stata rilevata la presenza di blu oltremare, il pigmento blu più pregiato e costoso.

Per quanto riguarda la decorazione del bordo, di colore rosso, essa è stata ottenuta mediante una tecnica a graffito. Sullo strato di preparazione a gesso e colla è stata applicata a missione una sottile lamina di argento; successivamente è stato steso uno strato di lacca rossa, l'attenta incisione di questo strato con una sottile punta, permetteva la rimozione della lacca e l'esposizione dello strato di argento a definizione del motivo decorativo.

Note

- ¹ Il Comune di Longiano è ubicato in Romagna, in provincia di Forlì-Cesena.
- ² F. Faranda, Variazione iconografica dell'icona della croce dipinta nel corso del XIII secolo, in: "Commentari d'Arte", anno XIII nn. 36-37, anno 2007.
- ³ Per questo e gli altri documenti citati cfr. "Archivio Storico della Soprintendenza", fascicolo segnato "Longiano". La lettera è protocollata in arrivo 10 novembre 1940 ed è datata 8 novembre.
- ⁴ C. Brandi, Il Crocifisso di Giunta Pisano in san Domenico a Bologna, in: "L'Arte" XXXIX pp. 71 - 91
- ⁵ Riproduzione in: Il Crocifisso di Longiano. Fulcro di Fede e di Arte, a cura di Claudio Riva, Cesena 1992 p. 343.
- ⁶ Chiodi i ferro a forma piramidale allungata, ribattuti.
- ⁷ Cennino Cennini, Il libro dell'Arte a cura di Franco Brunello, Vicenza 1982, cap. XCV, p. 103.
- ⁸ Cennino Cennini, op. cit. cap. CXLVII «abbi un poco di verdeterra con un poco di biacca ben temprata, e a distesa danne due volte sopra il viso, sopra le mani, sopra i pie' e sopra i gnudi. Ma questo cotal letto vuole essere a' visi di giovani con fresca incarnazione, temperato il letto e le incarnazioni co rosse d'uovo di gallina della ciptà, perché sono più bianchi rossumi che quelli che fanno le galline di contado o ville, che sono buoni per la loro grossezza a temperare incarnazioni di vecchi e bruni. ...secondo che lavori e colorisci in muro, per quel medesimo modo fatte tre maniere d'incarnazioni, più chiara l'una dell'altra, mettendo ciascuna incarnazione nel suo luogo degli spazii del viso: non però appressandoti tanto all'ombre del verdaccio, che in tutto le ricopra; ma a darle con la carnazione più scura, allequidandole e ammorbidendole sì come fummo. E abbi, che la tavola richiede essere più

volte campeggiata che in muro; ma non per tanto, ch'io non volgia che il verde che è sotto le incarnazioni sempre un poco traspaia. Quando hai ridotto le tue incarnazioni, che 'l viso stia appresso di bene, fa' una incarnazione più chiara e va' ricercando su per li dossi del viso, biancheggiando a poco a poco con dilicato modo, per fino a tanto che pervenga con biacca pura a toccare sopra alcun rilieuvuzzo più in fuori che gli altri, come sarebbe sopra le ciglie o sopra la punta del naso. Poi profila gli occhi di sopra un profiluzzo di negro, con alcun peluzzo (come istà l'occhio), e le nare del naso. Poi toglì un poca di sinopia scura con un piccino di nero, e profila ogni estremità di naso, d'occhi, di ciglia, di capellature, di mani, di pie', e generalmente d'ogni cosa, come in muro ti mostrai; sempre con la detta tempera di rosse d'uovo».

⁹ Il restauro è stato eseguito da Camillo Tarozzi con il quale abbiamo avuto modo di approfondire ogni singolo aspetto conservativo e storico artistico nei lunghi e ripetuti incontri accanto all'opera durante il restauro.

Summary

The restoration of the antique worshiped Longiano's Crucifix was the opportunity to examine in detail a board and a painting that has undergone in time numerous maintenance interventions.

Describing the executive technique, it was possible to highlight a work methodology which definitely respected the secular traditions as we can see it in the very quality and universality of workshop techniques that did not change in time, at least in some specific geographic areas.

The restoration has also allowed to delete severe judgments often expressed, emphasizing a masterpiece of high interest realized around the sixth or seventh decade of the thirteenth century.

Riassunto

Il restauro dell'antico, venerato crocifisso di Longiano, è stata l'occasione per esaminare nei particolari una tavola e una pittura che, nel corso del tempo, ha subito numerosi interventi di manutenzione. Relazionando sulla tecnica esecutiva abbiamo avuto modo di evidenziare una metodologia di lavoro del tutto in linea con quanto i coevi trattati tramandano, a riprova della qualità dell'opera e dell'universalità di tecniche di bottega, tramandate inalterate, almeno in alcune aree geografiche.

Il restauro ha permesso altresì di sciogliere quelle riserve espresse in più occasioni, mostrando un'opera di sicuro interesse, eseguita intorno al sesto settimo decennio del XIII secolo.

Résumé

La restauration de l'antique et très vénérée Croix de Longiano fut l'occasion d'examiner en détails une planche et une peinture qui a subi au fil du temps de nombreuses interventions de maintenance.

Décrivant la technique d'exécution, il fut possible de mettre en exergue une méthodologie de travail qui respecta entièrement les traditions séculières, comme le montrent la qualité et l'universalité des techniques artisanales qui ne subirent aucun changement, du moins dans certaines zones géographiques.

La restauration a également permis d'effacer les jugements de réserve souvent exprimés, en soulignant une œuvre de grand intérêt réalisé autour de la sixième ou septième décennie du treizième siècle.

Zusammenfassung

Die Restaurierung des alten, verehrten Longianos Kruzifix, war die Gelegenheit, um ein Bild und ein Gemälde in die Einzelheiten zu untersuchen, das in Laufe der Zeit vielen Instandhaltungsmaßnahmen unterzogen worden ist.

Beim Berichten über die exekutiven Technik, konnten wir eine Arbeitmethodologie bemerken, die in Leitung mit dem ist, was die gleichzeitigen Abhandlungen überliefern. Das ist ein Beweis der Qualität des Werkes und der Universalität der Werkstatttechniken, die zumindest in einigen Geographischen Räumen unverändert geliefert worden sind. Die Restaurierung auch erlaubt die mehrmals ausgedrückten Zweifeln aufzulösen, beim Zeigen ein sicher interessantes Werk das um das sechsten siebten Jahrzehnt des XIII Jahrhunderts durchgeführt worden ist.

Resumen

Gracias a la restauración del antiguo y sagrado crucifijo de Longiano se ha podido examinar en detalle una tabla y una pintura que, en el tiempo, ha sufrido numerosas intervenciones de manutención.

En el informe sobre la técnica de ejecución hemos podido poner de manifiesto la metodología de trabajo, totalmente en línea con lo que legan los tratados coevos, a confirmación de la calidad de la obra y de la universalidad de técnicas de taller, transmitidas sin alteraciones, por lo menos en algunas zonas geográficas.

La restauración también ha permitido de acabar con las dudas expresadas en ocasiones, mostrando una obra de seguro interés, realizada hacia los años sesenta o setenta del siglo XIII.

Резюме

Реставрация старинного и почитаемого распятия Лонджиано послужила поводом для тщательного исследования доски и росписи, подвергшейся многочисленным реставрационным работам. Говоря о технике исполнения, мы смогли выявить методы работы, описанные и в трактатах тех времен, в доказательство качества произведения и универсальности техник мастерской, передаваемых в неизменном виде, по крайней мере, в некоторых географических регионах. Реставрация позволили также рассеять возникавшие в разных ситуациях сомнения, доказывая, что произведение имеет несомненную культурную ценность, и выполнено в 60-70 гг. XIII в.