

# ICONICA

SECOLI XIII-XVII



**GALLERIA FORNARO GAGGIOLI**  
**ANTICHITÀ ALL'ORATORIO**  
**BOLOGNA**

# ICONICA





# ICONICA

SECOLI XIII - XVII

**Catalogo a cura di**

FRANCESCA GUALANDI  
GIAMPIERO SGALLARI

**Contributi critici di**

SERENELLA CASTRI  
ALESSANDRO DELPRIORI  
GIANCARLO GENTILINI  
DAVID LUCIDI

**GALLERIA FORNARO GAGGIOLI**  
**ANTICHITÀ ALL'ORATORIO**  
**BOLOGNA**

*Iconica. Secoli XIII-XVII*

Bologna, 7 - 21 ottobre 2023

ANTICHITÀ ALL'ORATORIO

Via de' Giudei, 3/d

40126 Bologna

Tel/Fax +39 051 227370

Portatile +39 339 6660306

[www.antichitaoratorio.com](http://www.antichitaoratorio.com)

✉ [antichitaoratorio@virgilio.it](mailto:antichitaoratorio@virgilio.it)

Restauri: Fedeli Restauri S. r. l. s. (Firenze)

*Un ringraziamento particolare a Cecilia Brillì e Tommaso Fedeli.*

*Si ringrazia il Prof. Gabriele Fattorini per la cortese disponibilità.*

Foto: Claudio Giusti

In copertina: **Antonio Federighi**

*Testa virile con elmo a 'barbuta'*

# Sommario

1 - Pisside .....	pag. 2
2 - Vergine col Bambino .....	pag. 6
3 - Croce .....	pag. 10
4 - Cassa reliquiario .....	pag. 14
5 - Teste di uomini maturi .....	pag. 18
6 - Copertura libro .....	pag. 24
7 - Cofanetto .....	pag. 28
8 - Madonna col Bambino .....	pag. 32
9 - Pace con Pietà .....	pag. 36
10 - Testa virile con elmo a 'barbuta' .....	pag. 38
11 - Cofanetto .....	Pag. 48
12 - Vierge de Pitié .....	Pag. 52
13 - Noli me tangere .....	pag. 60
14 - Madonna col Bambino benedicente .....	pag. 68
15 - Reliquiario .....	pag. 76



# Catalogo



## 1 - Pisside

Limoges

Sec. XIII

Rame sbalzato, inciso e smalti *champlevé*

11 x 6,6 cm

L'elaborato appartiene a quella vasta produzione di piccoli contenitori con precisi scopi liturgici ben documentata nel corso del XIII secolo, prodotti nella città francese di Limoges. La pisside (usata per custodire le ostie) risulta composta da tre parti distinte poi assemblate: il fondo, leggermente convesso, il corpo cilindrico ed il coperchio di forma conica, raccordato con una cerniera alla parte sottostante. Quest'ultima mostra una interessante decorazione incentrata su due riserve circolari ospitanti cadauna la figura di un angelo a mezzo busto risparmiata sul fondo azzurro lavanda e dorata, poggiante su di una base smaltata in rosso e bianco. Altre due zone, sempre racchiuse in un cerchio, sono centrate rispettivamente da un fiore polilobato volto verso il basso in parte dorato e smaltato nei colori rosso, azzurro e bianco sul fondo azzurro chiaro. Le quattro riserve sono unite fra loro da decorazioni fitomorfe e racemi sinuosi risparmiati e dorati. Il coperchio è di bella e slanciata forma conica, con la cima dorata e divisa in campi lanceolati che si rastremano verso l'alto, delimitati da linee puntinate e terminanti in una sferula leggermente schiacciata ai poli sulla quale si innesta la crocetta apicale ora mancante ad eccezione di parte del braccio inferiore del montante. La decorazione del coperchio ripete quella del corpo cilindrico, incentrandosi anch'essa sulle quattro riserve, due con gli angeli, due con le influorescenze stilizzate polilobate, collegate dagli stessi tralci vegetali. La *palette* degli smalti è formata da rosso, bianco, azzurro e azzurro lavanda. Il manufatto in esame si caratterizza per la bella qualità delle paste vitree, l'accuratezza della realizzazione delle decorazioni all'interno delle riserve circolari e per la non comune presenza della figura umana, anche se in forma di angeli. Per le caratteristiche costruttive ed estetiche mostrate, l'opera può essere inserita in una serie particolarmente omogenea di pissidi limosine compresa fra l'esemplare del Duomo di Esztergom databile verso il 1250 e quello del Museo del Louvre (1280 ca.).





**BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:**

- *Medioevo e produzione artistica di serie. Smalti di Limoges e avori gotici in Campania*, a cura di P. Giusti e P. L. de Castris, ed. Centro Di, Firenze, 1981;
- *Musei e Gallerie di Milano, Museo d'Arti Applicate, Smalti*, a cura di O. Zastrow, Electa Editrice, 1986, Milano;
- *L'oeuvre de Limoges. Emaux Limousins du Moyen Age*, Paris, Musée du Louvre, 23 ottobre 1995-22 gennaio 1996/New York, The Metropolitan Museum of Art, 4 marzo-16 giugno 1996, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1995;
- *The Keir Collection of Medieval Works of art*, catalogo della vendita Sotheby's del 20 novembre 1997;
- *Thermes et hotel de Cluny. Musée du Moyen Age. Oeuvres nouvelles. 1995-2005*, Edition des Réunion des Musées Nationaux, Paris 2006;
- *Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Smalti di Limoges del XIII secolo*, a cura di S. Castronovo, ed. L'Artistica Savignano (CN), 2014.



*Pisside*, Limoges, 1270-1280 ca. Rame inciso, dorato e smaltato *champlevé*. Museo e galleria nazionali di Capodimonte, Napoli.



*Pisside*, Limoges, inizio secolo XIII. Rame inciso, dorato e smaltato *champlevé*. Museo d'arti applicate, Castello Sforzesco, Milano.



## 2. Vergine col Bambino

Spagna (Catalogna?)

Sec. XIII

Legno scolpito e dipinto

53 x 16 x 15 cm

L'immagine della Vergine con il Figlio sulle proprie ginocchia è sicuramente una delle più venerate in ambito cristiano e raggiunge il suo apogeo trascendentale nel periodo romanico in tutta Europa. Maria non è madre ma regina, è assisa in trono, immagine della Chiesa stessa, è *Sedes Sapientiae* e diventa Ella stessa trono per il Figlio.

La nostra scultura è pienamente calata nell'ambito culturale e spirituale di tale epoca. Sul capo ipertrofico e leggermente piegato in avanti, Maria reca un corto velo che mostra una serie di increspature "a pacchetto"; un pesante mantello Le copre le spalle e si arriccia con pieghe curvilinee parallele attorno alle braccia per scendere poi con rigide increspature triangolari lungo i fianchi della Vergine; i grandi occhi sbarrati dovevano servire ad incutere soggezione e timore reverenziale nei fedeli.

Gesù è collocato al centro, seduto sulle gambe materne, mostra capelli lisci e occhi allungati verso l'esterno. Indossa una tunica lunga sino ai piedi che mostra belle pieghe ad imbuto lungo il busto, appoggia la mano destra su quella della Madre e regge il globo con la sinistra.

I due Personaggi, che mostrano lo stesso volto allungato, i medesimi tratti somatici e la stessa espressione grave e distante dai fedeli, vivono di vita autonoma, ciascuno calato nella propria funzione, senza rapporti affettivi fra di loro.

Le condizioni economiche più floride, un rafforzato spirito religioso e l'accresciuta potenza degli ordini monastici portarono, a partire dal secolo XI, alla costruzione di nuovi santuari (fra i più famosi citiamo quello spagnolo di Santiago di Compostela) ed a maggiori flussi di pellegrini, con conseguente aumento, lungo le maggiori strade di percorrenza, di chiese e conventi; stante la necessità da parte dei fedeli di poter contare su immagini che rendessero più concreta la loro fede, anche tali nuovi edifici richiesero di essere dotati di nuove sculture e pitture, contribuendo così ad una maggiore diffusione di tali rappresentazioni e tra le più richieste, per il loro alto valore trascendentale, figuravano quelle della Maternità di Maria ed i Crocifissi.

La tipologia delle Vergini *Sedes Sapientiae* romaniche, pur rifacendosi a prototipi bizantini, ha origine in Alvernia e si diffonde poi in tutta Europa con una certa uniformità che lascia tuttavia spazio anche a stilemi culturali locali.

I caratteri estetici e costruttivi dell'opera in esame la fanno rientrare in ambito spagnolo, probabilmente catalano, con una collocazione temporale entro il XIII secolo.



**BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:**

- J. H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of Madonna in Romanesque Frame*, Princeton University Press, Princeton 1927;
- J. Liéveaux Boccador, E. Bresset, *Statuaire Médiévale de collection, les Clefs du temps*, Milano 1972.
- *Custode dell'immagine. Scultura lignea europea. XII - XV secolo*, a cura di J. Lorenzelli, P. Lorenzelli, A. Veca, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1987;
- *Vierges Romanes: Auvergne, Velay, Bourbonnais*, a cura di F. Graveline, Ed. Debaisieux, Beaumont 1999;
- *Bagliori del Medioevo. Arte romana e gotica dal Museu National d'Art de Catalunya*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, 30 ottobre 1999 - 28 febbraio 2000) a cura di M. R. Manote i Clivilles, Leonardo Arte, Milano 1999;
- *La Vierge dans l'art et la tradition populaire des Pyrénées*, Chateau-Fort de Lourdes, cat. 9 e 10.



*Madonna di Ger, Catalogna, sec. XII.*



*Sedes Sapientiae, Pirenei orientali, sec. XIII.*



### 3. Croce

Limoges

Sec. XIII-XIV

Lastra di rame inciso e Cristo smaltato e dorato.

38 x 20,5 cm

Nel campo dell'arte applicata medievale gli oggetti in smalto *champlevé* (tecnica consistente nell'asportazione di parte della superficie metallica e del riempimento dei vuoti con le paste vitree seguendo un disegno preordinato, poi cuocendo il tutto), rappresentano una delle tipologie più rilevanti.

Dopo l'affermazione di tali opere in area mosana, a partire dagli anni '70 del XII secolo, fu la città francese di Limoges a raggiungere una posizione di primo piano in tale settore, grazie anche al ricorso ad efficaci procedimenti di divisione del lavoro e di standardizzazione dei prodotti posti in essere dagli smaltatori limosini. Oltre a soddisfare la domanda proveniente dal mercato interno, gli *ateliers* di Limoges alimentarono anche una notevole corrente d'esportazione in tutta Europa, dalla penisola scandinava all'Inghilterra a nord, all'Italia ed alla Spagna a sud, favorendo talvolta l'insorgere di laboratori locali. I manufatti riguardavano sia il campo laico che quello religioso, quest'ultimo soprattutto dopo che nel 1229 il sinodo di Winchester proclamò i prodotti in *opus lemovicense* idonei al culto come quelli in oro ed argento. Fra le opere culturali un ruolo importante lo occuparono le croci.

L'elaborato in esame è formato da una lastra di rame con terminali polilobati, varie corniciature incise che seguono tutto il profilo esterno della croce ed un rinforzo circolare nel punto di intersezione dei bracci.

Il montante mostra nel *recto* una *poupée* nell'estremità superiore ed una in quella inferiore, due formelle ovali poste in senso orizzontale centrate da due grossi chiodi dalla testa tronco-conica sfaccettata ed una tabella con le lettere "I" e "H" posta diagonalmente nel braccio più alto.

Il *verso* del montante mostra tre angeli incisi (uno per ciascun terminale ed uno al centro) e decori di tipo fitomorfo lungo i bracci.

Nella parte frontale è affisso il Cristo d'*applique* in lamina di rame che mostra ancora tracce della doratura originale. Il Redentore reca sul capo la corona a tre punte, barba e capelli sono resi con una fitta puntinatura, gli occhi formati da due sferette di smalto blu, l'anatomia è ben descritta nei muscoli pettorali ed addominali, nel diaframma e nella cassa toracica, ottenuta con incisioni parallele. Indossa un lungo perizoma smaltato che gli lascia scoperto un ginocchio ed i piedi poggiano appaiati sul suppedaneo. Le braccia appaiono pressoché parallele come nella tipologia del Cristo *triumphans* ma la leggera flessione del capo verso la spalla destra indica un Cristo più sofferente, in linea con il "sentire" religioso contemporaneo che, grazie anche alle prediche degli ordini mendicanti, rivalutava la parte umana della natura del Redentore, dando vita alla figura del Cristo *patiens*. Sul *recto* della traversa figurano due grossi chiodi dalla testa tronco-conica sfaccettata al centro dei terminali (che mostrano le stesse cornici modanate incise del montante), due formelle poste alla metà dei bracci cui sono applicate due *poupées* raffiguranti i due Dolenti, Maria a destra e Giovanni Evangelista a sinistra del Crocifisso. Nel *verso* è ripetuta la stessa decorazione: due angeli, uno per terminale e decoro a motivi vegetali nei bracci. Alla traversa è applicata una serie di tre pendenti (quello centrale più lungo) per ciascun braccio, in cristallo di rocca, tutti sfaccettati.

Le belle proporzioni, il decoro inciso e la doratura che originariamente ricopriva tutta la croce (come testimoniato i lacerti ancora visibili), ne denunciano l'origine limosina e la collocazione temporale tra la fine



del XIII e l'inizio del XIV secolo.

A differenza di tutte le altre suppellettili sacre che hanno un uso specifico nei riti liturgici ed a volte anche una funzione pratica (calici, pissidi, reliquiari, ecc. usati come contenitori), la croce non viene realizzata per uno scopo preciso, ma è essenzialmente un simbolo, anzi il simbolo sublime dell'attestazione della fede cristiana, che si esplicita nel sacrificio supremo, la Crocifissione.

L'essenzialità della nostra croce, i pendenti in cristallo di rocca, simbolo della purezza del Cristo, che una mano devota appese ai bracci orizzontali, rendono intatte, a distanza di secoli, l'emozione e la trascendenza che l'opera in esame è ancora in grado di trasmettere.

#### **BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:**

- M. M. Gauthier, *Emaux du moyen age occidental*, ed. Office du Livre, Fribourg, 1972;
- Medioevo e produzione artistica di serie: smalti di Limoges e avori gotici in Campania*, a cura di P. Giusti e P. Leone de Castris, ed. Centro Di, Firenze, 1981;
- Musei e Gallerie di Milano, Museo d'Arti Applicate, Smalti*, a cura di O. Zastrow, ed. Electa Editrice, 1986, Milano;
- L'oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age*, Paris, Musée du Louvre, 23ottobre 1995 - 22 gennaio 1996/New York, *The Metropolitan Museum of Art* 4 marzo - 16 giugno 1996, Edition Réunion des Musées Nationaux, Paris 1995;
- The Keir Collection of Medieval Works of art*, catalogo della vendita Sotheby's del 20 novembre 1997;
- Thermes and hotel de Cluny. Musée du Moyen Age. Oeuvres nouvelles. 1995-2005*, Edition Réunion des Musées Nationaux, Paris 2006;
- O. Zastrow, *Croci e Crocifissi*, ed. Continental Edition, 2009;
- Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Smalti di Limoges del XIII secolo*, a cura di S. Castronovo, ed. l'Artistica Savigliano (CN) 2014.



*Croce, Limoges, sec. XII.*



## 4. Cassa reliquiario

Spagna

Sec. XIII-XIV

Legno, lamine in rame smaltate

14 x 22,2 x 8,2 cm

Fra il XII ed il XIII secolo si assiste in Europa ad un netto miglioramento delle condizioni economiche, unitamente ad una vigorosa ripresa del sentimento religioso con l'apparire di nuovi ordini monastici ed il conseguente aumento di edifici culturali (chiese, abbazie, ecc.). I maggiori mezzi ed una aumentata sicurezza lungo le grandi vie di comunicazione portarono ad un maggior flusso di pellegrini diretti principalmente verso il santuario di Santiago di Compostela nel nord della Spagna e verso l'Italia e la Terrasanta a sud.

I nuovi edifici religiosi dovevano essere dotati di suppellettili preziose e fra queste ebbero preminenza le opere di oreficeria con smalti. Laboratori atti allo scopo sorsero in Francia (Conques), nella regione mosana (Liegi, Stavelot e Namur), in Germania e Spagna, in pratica lungo le principali vie che conducevano verso Santiago di Compostela. A partire dall'ultimo quarto del XII secolo inizia a Limoges una produzione di smalti *champlevé* con caratteri specifici ben riconoscibili; l'uso pressochè esclusivo del più economico rame per il supporto metallico, una suddivisione del lavoro nell'ambito delle botteghe quasi "proto-industriale" e gli ottimi rapporti che gli smaltatori limosini riuscirono ad instaurare con conventi o singoli prelati importanti, consentirono alla città di Limoges di raggiungere, principalmente nel corso del XIII secolo, una posizione di primo piano nella produzione e commercio di opere smaltate, soprattutto dopo che il sinodo di Winchester nel 1229 proclamò i prodotti in *opus lemovicense* idonei al culto come quelli in oro e argento. Le opere limosine, oltre a servire il mercato interno, vennero esportate in molti paesi europei, contribuendo a stimolare la nascita di laboratori locali.

La nostra cassetta, di bella struttura architettonica, mostra una base a forma di parallelepipedo ed un coperchio a spioventi, uniti fra loro da due cerniere a cappio, ed è composta da un'anima di legno con affisse lamine di rame smaltate, tutte contornate da cornicette ad archetti; colonnette con lo stesso decoro dividono la superficie sia della base, sia del tetto, in tre riserve. In ciascuna di esse, nella parete frontale della parte sottostante, è posta la figura di un santo aureolato mentre sullo spiovente figurano rispettivamente, da sinistra a destra, un profeta, caratterizzato dal rotolo, un personaggio coronato al centro ed un angelo con un'ala che sovrasta la spalla. Tutte le figure sono ottenute a risparmio sul fondo, con panneggi formati da incisione e le teste ricavate da *appliques*. Ai fianchi di ciascun personaggio appaiono, in ogni lato, fiori stilizzati concentrici che alternano parti smaltate in bianco, azzurro e rosso ad altre dorate, disposti a tre a tre in senso verticale. Uno dei fianchi riporta in basso l'immagine di un Vescovo risparmiato ed affiancato dai soliti decori fitomorfi e nella parte cuspidata un santo a mezzobusto con la testa *d'applique* aureolata e due fiori. L'altro fianco mostra nella base la Vergine col Bambino sempre a risparmio e con le teste *d'applique* affiancate dai soliti elementi decorativi floreali disposti verticalmente a tre a tre e, nella parte triangolare, una figura femminile con il capo in rilievo e due fiori. Il retro della cassetta è suddiviso in spazi come la faccia anteriore: nella base appaiono, sempre affiancate dalle due file di fiori poste in verticale, due santi ed un angelo; sul coperchio è raffigurata la Crocifissione con il Cristo appeso al sacro legno nella riserva centrale ed i due Dolenti in quelle laterali.

La tecnica costruttiva, l'impostazione architettonica e le testine *d'applique* sono caratteristiche ricorrenti in analoghi oggetti di produzione limosina soprattutto del XIII secolo; dove il manufatto in esame differisce



dai prodotti della città francese è nella decorazione e nel colore degli smalti, leggermente diverso. Le figure appaiono piuttosto bozzettate, spontanee ed arcaiche, la suddivisione degli spazi molto simmetrica, come la decorazione floreale, limitata a cerchi concentrici. Tali considerazioni fanno ritenere che la cassetina in esame, le cui decorazioni a carattere religioso ne fanno un contenitore ad uso cultuale, sia stata prodotta in Spagna nel corso del XIII secolo in un laboratorio di un monastero posto sulla strada verso Santiago di Compostela, dimensionato su di una produzione più ridotta, pertanto molto rara, destinata ad un uso prettamente locale.

*La cassetta è corredata dal rapporto d'analisi effettuato da "Re.S.Artes" su smalti e metalli che ne conferma l'autenticità.*

#### **BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:**

- *Medioevo e produzione artistica di serie. Smalti di Limoges e avori gotici in Campania*, a cura di P. Giusti e P. L. de Castris, ed. Centro Di, Firenze, 1981;
- *Musei e Gallerie di Milano, Museo d'Arti Applicate, Smalti*, a cura di O. Zastrow, Electa Editrice, 1986, Milano;
- *L'oeuvre de Limoges. Emaux Limousins du Moyen Age*, Paris, Musée du Louvre, 23 ottobre 1995-22 gennaio 1996/New York, The Metropolitan Museum of Art, 4 marzo-16 giugno 1996, Edition des Réunion des Musées Nationaux, Paris 1995;
- *The Keir Collection of Medieval Works of art*, catalogo della vendita Sotheby's del 20 novembre 1997;
- *Thermes et hotel de Cluny. Musée du Moyen Age. Oeuvres nouvelles. 1995-2005*, Edition des Réunion des Musées Nationaux, Paris 2006;
- *Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Smalti di Limoges del XIII secolo*, a cura di S. Castronovo, l'Artistica Savignano (CN) 2014.





## 5. Teste di uomini maturi

**Gano di Fazio** (attivo fra il 1290 e il 1317) e bottega

1315 ca.

Marmo

27,5 x 38 x 15 cm

Il frammento è un'opera di grandissimo fascino e rappresenta le teste di due uomini maturi, intagliate su un blocco di marmo unico e legate insieme dalle capigliature fluenti che si intrecciano sulle nuche. Probabilmente si tratta di un frammento di un capitello figurato, infatti, è scolpito solo sul fronte e il retro presenta i segni obliqui dello scalpello usato per spezzare la pietra.

La base, invece, ha una sorta di modanatura interna a chiudere la figurazione dei due colli, in modo che sembra plausibile l'utilizzo di questo pezzo in cima ad una colonna.

Lo stato di conservazione è molto buono, infatti non si notano traumi o danni di rilievo e pure la patina della materia appare lucida e integra, segno che l'opera non ha subito né puliture energiche, né dilavamenti da esposizione all'esterno.

Il fatto che si tratti di un frammento, anche se di dimensioni ragguardevoli, non facilita l'analisi stilistica che non si può basare su altro che sull'osservazione di questi volti, mancando per esempio panneggi o altri elementi anatomici.

La qualità dell'opera è però così alta che si possono proporre ragionamenti e confronti che aiutano a trovare una strada per l'ambito culturale e una possibile attribuzione.

Le teste vivono di un classicismo palese e ostentato che si percepisce non solo dall'uso del trapano sulla barba e sui capelli, ma anche dalle fisionomie con gli zigomi sporgenti, le rughe sulla fronte e i capelli striati come con lo strigile e le barbe che si arricciano alla base. Sono tutti elementi che parlano una lingua senese e che hanno i contatti più forti con la tradizione della scultura del post Giovanni Pisano, in un momento in cui in città, ma in realtà ovunque in Toscana, spadroneggiava lo stile di quella scultura, che non si era ancora schiusa al gotico eroico di Tino di Camaino. Per riprendere le parole di Luciano Bellosi, che intervenne su questi argomenti "Il punto di partenza è una cultura affine a quella di Arnolfo, che si pone con mille riserve mentali e non solo di fronte a Giovanni Pisano, ma perfino di fronte al pulpito di Nicola per il Duomo di Siena"(L. Bellosi, *Gano a Massa Marittima*, in *I vivi parean vivi. Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Firenze 2006, pp. 220-222, già pubblicato in "Prospettiva", 37, aprile 1984, pp. 19-22). Lo studioso definiva la cultura di Gano di Fazio, uno scultore che incarna perfettamente questo mondo e che sembra un candidato plausibile anche per il pezzo che qui si presenta.

In effetti lo stile delle teste ha un punto di partenza che è vicino alle prove più all'antica di Arnolfo e in particolare si può confrontare, con debita distanza cronologica, la forza espressiva di questi due uomini con il volto del mago più maturo nell'Adorazione arnolfiana in Santa Maria Maggiore a Roma, in cui si vede la carica leonina del personaggio, innervata dall'uso del trapano e dall'acconciatura di ciocche striate e fluenti. Se i modelli per i nostri due uomini possono risalire per li rami a quelle esperienze, in realtà si vede che si tratti di un'opera un po' più matura, dove le incisioni così forti e in effetti la vitalità degli sguardi deve aver visto, almeno, le novità di Giotto e forse le superfici più scalfite di Marco Romano.

Gano di Fazio, in effetti, sembra essere il riferimento culturale più probabile per questa scultura, perché la sua prima opera, il monumento sepolcrale del Vescovo Tommaso d'Andrea a Casole Val d'Elsa, ha dei pas-



saggi ancora pienamente alla Arnolfo di Cambio ma con una modernità ormai già schiusa. Come ha ben definito Gianna Bardotti (G. Bardotti Bison, *Gano di Fazio e la tomba-altare di Santa Margherita da Cortona*, in "Prospettiva", 37, aprile 1984, pp. 2-29. L'articolo è fondamentale anche per la bibliografia sullo scultore e sull'identificazione di Gano di Fazio con quel Gano da Siena firmatario dell'opera citata), quella sembra essere la prima tomba pensile con il *gisant* completo e col defunto con le braccia conserte, ancora una volta, quindi, un pensiero nuovo che modernizzava già le soluzioni di Arnolfo per le tombe romane e per quella del Cardinal de Bray in San Domenico a Orvieto.

La sua opera più complessa e forse più dibattuta è la stupenda tomba di santa Margherita a Cortona scolpita verosimilmente tra il 1308 e il 1311. Il volto del profeta che si affaccia da sotto il capitello della doppia arcata pensile e che sembra guardare verso il corpo della santa ha un'espressività che si legge in parallelo puntuale con quella della nostra testa di sinistra e non sfugga, anche in quella scultura, il profondo uso di trapano.

Per il nostro discorso non è secondaria anche l'idea di mettere un profeta sotto la cornice che regge le imposte degli archi del fastigio, un modo di figurare gli elementi architettonici che risponde anche all'idea del nostro capitello.

Certo è che le sculture di Santa Margherita hanno una qualità e una forza gotica altissima che il nostro frammento non riesce a raggiungere, ma questo dipende anche dal fatto che le due teste che si studiano erano destinate ad essere viste da lontano, forse in cima ad una colonna o un pilastro di una chiesa.

Un altro confronto intelligente, che mi pare si possa proporre, è quello con la testa di una scultura stupenda in collezione privata resa nota da Gert Kreytemberg non più tardi del 2019. Si tratta di una mezza figura di uomo barbuto già di Botticelli a Firenze che probabilmente era un *mago Baldassare* di un'Adorazione ben più complessa, che ha i capelli strigliati nello stesso modo dei nostri e la barba crivellata di buchi di trapano così come si vedono anche nel caso di questi due uomini.

Il parallelo più impressionante, però, è con il san Giovanni Battista del Duomo di Massa Marittima (R. Bartolini, in *Duccio, Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli, R. Bartolini, L. Bellosi, M. Lacleto, Cinisello Balsamo 2003, pp. 518-520, per un profilo biografico dello scultore si veda anche S. Colucci, *ibidem*, pp. 512-513), una scultura che faceva parte di un complesso che Luciano Bellosi ha attribuito a Gano, ma che secondo altri erano di Goro di Gregorio (A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, Milano 1906, pp. 362-366; E. Carli, *Goro di Gregorio*, Firenze 1946, pp. 45-53, come pure P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 294 che invece li allontanano da quello scultore) e che per Francesca Baldelli (F. Baldelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore 2007, p. 47) sono attribuibili a Camaino di Crescentino.

A me sembra ancora vincente l'idea di Bellosi, proprio per quel sottile gioco culturale che queste statue impongono, tra la tradizione arnolfiana (e forse anche ducedesca) e quel classicismo ormai già forte che risponde a Tino ma che, in fondo, se ne distanzia come non farebbe mai Camaino, che in fondo era il padre.

La testa del santo Precursore ha gli zigomi poderosi da cui si muovono delle rughe sul lato, esattamente come nelle nostre teste; la bocca è piccola, socchiusa come se Giovanni stesse parlando e con le labbra che scendono sui lati, ed è un dettaglio che troviamo anche nel capitello figurato che si studia. La fronte aggrottata da profonde rughe di espressione orizzontali si leggono in parallelo tra le tre figure e le sopracciglia sono incise in tutti i casi, anche se nel santo sono oggettivamente un po' diverse.

Dallo stesso complesso si può proporre a confronto anche il san Pietro, che forse è più alta per qualità, ma che, messo di tre quarti come nella testa di sinistra, ha la medesima espressione.

S'è già detto come l'opera in questione probabilmente era un capitello di chissà quale complesso architettonico e alcune lievi sgrammaticature che si vedono soprattutto sulla testa di destra, dipendono senz'altro dal-



la fruizione dell'opera che era da molto più in basso e quindi il lavoro poteva essere affidato dal maestro a qualche collaboratore di bottega, anche se la forza espressiva e la qualità generale dipendono senz'altro dall'intervento del maestro stesso. Il confronto con le sculture di Massa Marittima mi pare possano suggerire anche una simile datazione alla metà del secondo decennio.

Alessandro Delpriori

**BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:**

- L. Bellosi, *Gano a Massa Marittima*, in *I vivi parean vivi. Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Firenze 2006, pp. 220-222;
- G. Bardotti Bison, *Gano di Fazio e la tomba-altare di Santa Margherita da Cortona*, in "Prospettiva", 37, aprile 1984, pp. 2-29;
- R. Bartalini, in *Duccio, Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsamo 2003, pp. 518-520;
- A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, Milano 1906, pp. 362-366;
- E. Carli, *Goro di Gregorio*, Firenze 1946, pp. 45-53;
- P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951;
- F. Baldelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore 2007;
- G. Kreytemberg, *Due frammenti di statue e un'Adorazione dei Re Magi di Gano di Fazio*, in "Studi di Storia dell'Arte", n. 30, 2019, pp. 33-38;
- G. Tigler, *La tomba di Papa Gregorio X ad Arezzo, da Gano di Fazio a Camaino di Crescentino*, in "Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", vol 76, 2014, pp. 205-254;
- G. Kreytemberg, *Gano di Fazio, Goro di Gregorio, Giovanni d'Agostino: Bemerkungen zur Sieneser Skulptur des Trecento*, in "Studi di Storia dell'Arte", a. 17, 2006, pp. 23-36.



Gano di Fazio, *Tomba di Santa Margherita*, Cortona, Chiesa di Santa Margherita.



Gano di Fazio, *San Giovanni Battista*, Massa Marittima, Museo del Duomo.



Gano di Fazio, *San Pietro*, Massa Marittima, Museo del Duomo.



Gano di Fazio, *Tomba di Santa Margherita*, Cortona, Chiesa di Santa Margherita, particolare.

## 6 - Copertura libro

Firenze

Sec. XV

Placchette d'osso su supporto ligneo

31,6 x 20,2 cm

Entro una tripla incorniciatura (la prima molto semplice, decorata solo a motivi vegetali incisi, la seconda tornita e quella più interna sottile e bombata) è racchiuso uno spazio in forma di triangolo rovesciato (probabile allusione alla Trinità). Ciascun lato è sovrastato da un semicerchio nella parte centrale riccamente modanato. L'interno della riserva è occupato dall'episodio della Visitazione, con Elisabetta che abbraccia Maria con il braccio sinistro e le stringe affettuosamente la mano con la destra. Gli spazi laterali che circondano il campo centrale sono occupati dalle immagini di San Giovanni Battista e di tre santi monaci; il libro che stringono fra le mani, simboleggiante il loro alto grado culturale, li indica come appartenenti all'ordine dei Domenicani; in particolare, il religioso ritratto in alto a destra con la palma del martirio, dovrebbe identificarsi con San Pietro Martire, presbitero e predicatore domenicano, nato nel 1205 e martirizzato nel 1252. Il suo volto è reso con grande cura, nei capelli a caschetto, negli occhi allungati verso l'esterno, nella barba e nei baffi che circondano la bocca; il panneggio delle vesti si dipana in pieghe parallele e tubolari. Le altre tre figure, seppur redatte sulla stessa falsariga, mostrano una realizzazione più convenzionale. Le due Sante Donne al centro della composizione si caratterizzano per una maggior espressività dei volti ed una più ampia gamma di forme nella resa del panneggio, con increspature ad imbuto ed altre appaiate e rigonfie.

Nella seconda metà del XIV secolo il controllo dell'impero ottomano sui porti dell'Africa del nord, punti di raccolta ed invio in Europa di zanne di elefante provenienti dalle zone interne africane, si fece più intenso e, fra l'altro, limitò il flusso dell'avorio verso i paesi europei, rendendolo più raro e costoso, facendo così diminuire sensibilmente la produzione di oggetti eburnei francesi. Ne approfittarono artisti italiani che, usando il più comune ed economico osso, dettero vita alla creazione di cofanetti, cornici per specchi, altari (anche di grandi dimensioni) ed altri prodotti. Fu probabilmente a Firenze che tutto ciò ebbe inizio, con l'attività di *ateliers* attualmente conosciuti con varie denominazioni ("bottega delle figure inchiodate" attiva probabilmente già verso il 1370, delle "storie di Susanna", "delle figure a tratteggi", ecc.); sul finire del '300 si afferma nella città toscana la "bottega degli Embriachi", in grado di gareggiare, con la sua vasta produzione di oggetti di lusso, con quella eburnea francese pur non usando l'avorio e di poter contare su di una clientela internazionale. Non si sa se il capostipite, Baldassarre degli Embriachi, fosse anche scultore, sicuramente fu un imprenditore capace, avveduto e con relazioni importanti anche fuori d'Italia; sappiamo peraltro che dal 1395, quando la celebre bottega era già stata spostata a Venezia, della parte tecnica si occupava Giovanni di Jacopo, fiorentino, maestro nell'intaglio delle lamelle ossee. La rara ed importante opera in esame, costituita da diverse placchette attualmente fissate su di un'antica tavola ligneo, doveva in origine essere la preziosa copertura di un volume conser-



vato nella biblioteca di un convento domenicano. Il manufatto affida le proprie qualità estetiche sia all'intaglio delle figure, sia alla composizione geometrica del disegno, incentrata sull'elaborata composizione a triangolo trilobato della riserva centrale. L'origine dell'opera va situata nell'ambito della produzione di oggetti in osso delle botteghe operanti a Firenze (come parrebbe confermare anche l'immagine di San Giovanni Battista patrono della città del Fiore) e va datata verso l'inizio del '400.

**BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:**

- *Museo di Arte Applicata del Castello Sforzesco, Gli oggetti d'avorio e di osso occidentali*, catalogo a cura di O. Zastrow, ed. Electa, 1978;
- *Medioevo e produzione artistica di serie. Smalti di Limoges e avori gotici in Campania*, a cura di P. Giusti e P. L. de Castris, ed. Centro Di, 1981;
- *Avori medievali. Collezioni del Museo d'Arte Antica di Torino*, catalogo a cura di S. Castronovo, F. Crivello, M. Tomasi, ed. l'Artistica Savigliano, 2016;
- *Gli avori del Museo Nazionale del Bargello*, catalogo a cura di I. Ciseri, Petrucci Stampa, 2018.





## 7. Cofanetto

Venezia  
Sec. XV (seconda metà)  
Legno e pastiglia  
40 x 30 x 27 cm

Durante il regno di Carlo VI (1380-1422), nonostante i guasti provocati dalla guerra dei cent'anni, la corte reale a Parigi è più fastosa che mai, eguagliata dallo sfarzo di cui si circondano i consanguinei del re: suo fratello Luigi d'Orleans, i cugini Luigi II d'Angiò e Giovanni Senza Paura, duca di Borgogna e gli zii Luigi d'Angiò e Filippo l'Ardito di Borgogna. Si viene a creare una nuova società fortemente ispirata dagli ideali cavallereschi, desiderosa di opere, soprattutto in campo laico, di raffinata eleganza formale e ricchezza, che spinge gli artisti a percorrere nuove strade e con nuovi virtuosismi. Gli stilemi un po' cristallizzati dei decenni precedenti vengono abbandonati ed il gotico acquista un respiro più ampio. Grazie soprattutto alla politica dei matrimoni, ai viaggi, alle relazioni dei principi committenti ed agli spostamenti degli artisti stessi, si crea in Europa quell'unità culturale che verrà denominata *gotico cortese*, che si protrarrà anche per buona parte del XV secolo (in taluni paesi nordici anche nel XVI).

In tale contesto culturale fiorì la produzione dei cofanetti, raffinati contenitori destinati non più ad ospitare messali ma lettere d'amore, contratti di matrimonio, anelli nuziali, ecc., quindi destinati ad un pubblico femminile raffinato, colto ed esigente. Anche artisti importanti si dedicarono all'esecuzione di tali manufatti che si differenziavano però a seconda della zona di produzione. A differenza dei manufatti embriaceschi, alla corte ferrarese ed anche in area veneta si preferì decorare i cofanetti con preziosi rilievi in pastiglia dorata che quasi sempre raffiguravano "imprese romane", affidandosi non più agli intarsi ed alla applicazione di formelle in osso ma al disegno ed al contrasto cromatico tra l'oro di fondo ed il colore chiaro della pastiglia. L'opera in esame presenta una struttura architettonica piuttosto elaborata: è di forma esagonale nella parte sottostante e si rastrema nel coperchio che acquista slancio e respiro piramidale. Dalla base modanata si innalzano sei riserve rettangolari, cadauna decorata con motivi floreali in rilievo dorati realizzati in pastiglia e delimitata da cornicette lignee nere mostranti un finissimo disegno fitomorfo in oro. Due cornici, la prima con incisa una serie di cerchietti tangenti e l'altra piatta concludono il corpo di base, unito al coperchio da due cerniere a cappio. Quest'ultimo mostra una composizione strutturale più complessa: su di una base piatta lievemente aggettante sono poste sei riserve rettangolari leggermente bombate, incorniciate e decorate in pastiglia come quelle del corpo sottostante, sormontate da una cornicetta su cui poggiano ulteriori sei facce di forma triangolare, analogamente decorate che, rastremandosi, confluiscono in un colletto tronco piramidale, base a sua volta del pomello apicale costituito da due elementi contrapposti sempre di forma tronco piramidale.

La sua impostazione strutturale deriva dai cofanetti ottagonali ed esagonali prodotti nell'*atelier* degli Embriachi, che iniziò la propria attività a Firenze nell'ultima parte del XIV secolo. Impiegando soprattutto l'osso più economico rispetto al più costoso e più difficilmente reperibile avorio, la bottega embriacesca dette vita alla produzione di oggetti devozionali e profani, caratterizzati dall'unione di formelle scolpite con cornici alla "certosina", legature lignee decorate con tarsie di vari materiali (legno, corno, osso, ecc.), che gareggiavano per qualità con l'industria francese degli avori. Il fondatore, Baldassarre degli Embriachi, era



uomo facoltoso e legato da rapporti politici e commerciali ad importanti personaggi del tempo, quali, tra gli altri, Gian Galeazzo Visconti duca di Milano, Filippo di Borgogna, Filippo l'Ardito e Giovanni di Berry, che gli commissionarono importanti dossali d'altare ed altre opere. Nel 1395 l'attività venne trasferita da Firenze a Venezia.

L'eleganza della decorazione fitomorfa, l'accostamento sapiente del nero e dell'oro nelle cornicette e l'uso della pastiglia dorata riportano il nostro cofanetto, in ottimo stato conservativo, in area veneziana con una collocazione temporale attorno alla seconda metà del XV secolo.

**BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:**

- G. Bordenache Battaglia, *Nascita dell'arte senese*, Siena 1982;
- TRA/E. *Teche, pissidi, cofani e forzieri dall'alto Medioevo al Barocco*, a cura di P. Lorenzelli e A. Veca, Galleria Lorenzelli, Bergamo, ottobre 1984;
- A. Chatelet, R. Recht, *L'autunno del Gotico.1380-1500*, Ed. RCS Rizzoli libri Spa, Milano 1989;
- E. Berger, *Prunk-Kassetten. Ornamental Caskets*, Hans Schell Collections, Graz, Arnoldsche Art Publishers 1998;
- *Paris 1400. Les Arts sous Charles VI*, catalogo della mostra, Parigi, Museo del Louvre, 22 marzo - 12 luglio 2004, a cura di E. Taburet-Delahaye, editions de la Réunion des Musées Nationaux, Fayard 2004;
- *Cofanetti in pastiglia del rinascimento italiano*, a cura di L. Martini e L. Foi, Gruppo Editoriale Delfo, Brescia, 2005.



*Cofanetto esagonale, scuola degli Embriachi, sec. XV, collezione privata.*



## 8. Madonna col Bambino

Austria (Salisburgo)

Sec. XV (seconda metà)

Legno scolpito, dipinto e dorato.

65 x 25 cm

Durante il regno di Carlo VI (1380-1422) la corte parigina, nonostante prosegua stancamente la guerra dei cent'anni contro l'Inghilterra, è più fastosa che mai, eguagliata inoltre dallo sfarzo di cui si circondano i consanguinei del re: gli zii Luigi d'Angiò, Filippo l'Ardito di Borgogna, Giovanni di Berry e Luigi II di Borbone, il fratello Luigi d'Orleans ed i cugini Luigi II d'Angiò e Giovanni senza Paura di Borgogna via via imitati dagli appartenenti alle classi più abbienti.

L'arte riceve nuovi stimoli, le opere si caratterizzano per la raffinata eleganza dell'esecuzione e la ricchezza dei materiali impiegati e gli artisti gareggiano fra loro sforzandosi di sedurre la propria clientela percorrendo nuove strade e con nuovi virtuosismi. Gli stilemi un po' cristallizzati dei decenni precedenti vengono abbandonati, il gotico acquista nuova linfa; grazie ai viaggi ed alle relazioni dei principi committenti, alla pratica dei matrimoni ed agli spostamenti degli stessi artisti si viene a creare in Europa quell'unità culturale che Louis Courajod chiamerà *gotico internazionale*, detto poi anche *cortese*, che porterà fra l'altro alla ribalta europea anche regioni più periferiche, come la Boemia. Neppure le immagini di culto sfuggono a tale rinnovamento avvertibile soprattutto nella rappresentazione della Vergine, che passa dalla bellezza algida, trascendentale ed un poco distante del gotico tradizionale ad una bellezza più umanizzata, avvolta in una cascata di panneggi ricchissimi, ricavandone un aspetto più accattivante e mondano. Tale mutamento inizia in pratica alla corte di Praga e si diffonde rapidamente in Austria, Germania, Ungheria, Slovenia, Francia ed Italia settentrionale (soprattutto intorno all'arco alpino), dando vita al cosiddetto *stile dolce* o delle *Schone Madonnen*, ed è all'interno di tale corrente artistica che va riportata la nostra scultura.

Maria è raffigurata in piedi; sul corto velo che le copre il capo e prosegue sul collo e sugli omeri lasciandole scoperte ciocche di capelli, è posta una pesante corona con decori floreali, simbolo della Sua regalità; il volto dall'ovale perfetto, si caratterizza per l'ampia fronte senza increspature, bocca, naso ed occhi regolari e ben disegnati. Un pesante mantello le scende dalle spalle diviso in due lembi: quello di destra le gira intorno al corpo, scendendo con belle pieghe laterali ad imbuto nella parte centrale ed a falde rigonfie sul lato sinistro, dove appare trattenuto dal braccio della Vergine all'altezza del Bambinello, mentre una bella serie di increspature a cascata sono formate dal mantello che si arrotola attorno al braccio destro della Vergine, leggermente sollevato. Gesù è sostenuto dalla mano sinistra di Maria e poggia parzialmente sull'anca materna, notevolmente in fuori. Il capo con la pesante corona lievemente volto a sinistra contrapposto al movimento delle spalle ribassate a destra ed il fianco sinistro fortemente esposto, donano alla figura di Maria un elegante andamento sinuoso. Il Bambinello è praticamente nudo, a parte un leggero velo, ha il visetto rotondo, capelli castani e lineamenti regolari simili a quelli materni; il capo lievemente volto a sinistra e con la destra pare indicare il globo che regge nell'altra mano. Le gambe incrociate, i suoi movimenti e la sua precaria stabilità sono mezzi usati dallo scultore per attirare l'attenzione dei fedeli su di Lui, che a quel tempo era la figura più importante del gruppo.

La Madonna poggia i piedi coperti dal panneggio delle vesti su di un quarto di luna, umanizzata da un volto maschile al di sotto dell'arco.



I caratteri fisiognomici dei Personaggi (fronte molto spaziosa, bocca minuta, mento piccolo e sporgente), l'*hanchement* pronunciato ed il modo ridondante di panneggiare fanno attribuire la nostra bella scultura ad artefice operante in Austria (Salisburgo fu un centro importante di diffusione del nuovo stile) entro la prima metà del XV secolo.

**BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:**

- A. Chatelet, R. Recht *l'Autunno del Gotico, 1380-1500*, ed. RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano, 1989;
- *Il Gotico nelle Alpi. 1350 – 1450*, catalogo della mostra a Trento, Castello del Buonconsiglio, a cura di E. Castelnuovo, F. de Gramatica, Litografica Editrice Saturnia, 2002;
- *Maria Licht in Mittelalter*, catalogo della mostra presso il Bergbaumuseum Leogang, 18 giugno – 31 ottobre 2003, a cura di A. Miller, A. Hahnl, Eigenverlag der Gemeinde, Leogang, 2003;
- *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra, Belluno 30 ottobre 2004 – 22 febbraio 2005, a cura di A. M. Spiazzi, G. Galasso, R. Bernini, L. Majoli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2004.



*Madonna col Bambino*, Innsbruck, 1430 ca,  
Tiroler Landes Museum Ferdinandeum.



*Madonna in Trono col Bambino*, Hallein,  
Kelten Museum Allein, 1450-1460 ca,  
Tiroler Landes Museum Ferdinandeum.



## 9. Pace con Pietà

**Pseudo Monvaerni**

1450 - 1480

Smalto dipinto e metallo dorato.

9,5 x 7,5 cm (con cornice 10,5 x 8,5 cm)

Il corpo senza vita del Cristo, bianco e luminoso, attraversa diagonalmente tutto lo spazio della rappresentazione; i lunghi capelli mossi mostrano ancora una corona intrecciata ormai priva di spine, devotamente tolta da San Giovanni, occhi aperti, barba scura; l'anatomia è descritta con accuratezza nei muscoli pettorali ed addominali, nel diaframma e nel ventre dalla leggera prominente. Indossa un corto perizoma macchiato dal sangue sgorgato dalla ferita aperta sul costato che prosegue poi lungo la gamba destra piegata. Il corpo inanimato poggia sulle gambe divaricate della Madre che sostiene con un braccio il capo del Figlio ed appoggia con delicatezza ed affetto la mano sinistra sul ventre del Redentore.

Maria indossa un corto velo bianco sul capo, una veste marrone chiaro ed un pesante mantello azzurro che scende a terra con ampie pieghe ricurve. Alla destra della Vergine è posto San Giovanni, che regge le spine appena tolte dalla fronte di Gesù. Dietro la Madonna è raffigurata la Maddalena, col capo coperto da un lungo velo bianco con due sottili righe rosse, diviso in due lembi, uno trattenuto dalla Santa con la destra (utilizzato forse per asciugarsi le lacrime) e l'altro appoggiato sulla spalla sinistra. Lo sfondo della rappresentazione mostra un prato erboso nella parte bassa, piccoli girali dorati su fondo scuro nella parte superiore e la scritta in oro S. MARIA sul fianco sinistro. L'accentuato realismo, palpabile nel muto colloquio, affidato solo agli sguardi, che intercorre fra Madre e Figlio, le loro dimensioni assai dilatate rispetto agli altri personaggi, il marcato segno nero che contorna tutte le figure, sono tratti che l'opera in esame ha in comune con quelle riunite intorno all'attività di uno smaltatore limosino operante verso la metà del XV secolo, noto con il nome convenzionale di *Pseudo Monvaerni*, derivato da un trittico formato da una Crocifissione centrale e da due sportelli, uno con San Giacomo e l'altro con la Santa Caterina d'Alessandria, sulla cui spada si trova la scritta "AVE MARI MONVAERNI", attualmente conservato presso il Taft Museum di Cincinnati (USA). Dopo i fasti duecenteschi legati allo smalto *champlevé*, gradatamente abbandonato dalla committenza in favore dei più eleganti e preziosi smalti traslucidi, gli smaltatori limosini conobbero, soprattutto nel XVI e XVII secolo, un nuovo periodo di splendore, grazie al cosiddetto *smalto dipinto*, che consisteva in pratica nella produzione di opere in smalto policromo (in un secondo tempo anche in *grisaille*) su lastre di rame ed altri oggetti, derivate, più o meno fedelmente, da stampe e dipinti, di soggetto sia laico che religioso. Tecnicamente si procedeva nel seguente modo: sulla parte anteriore di una lastrina di rame, leggermente convessa per evitare possibili spaccature soprattutto nel centro, veniva steso uno strato di smalto bianco opaco che la rinforzava e contemporaneamente consentiva sia l'apposizione del disegno in nero, sia una maggiore adesione al fondo degli smalti colorati che venivano via via applicati con varie cotture, stesi con spatole o pennelli, sino a riprodurre la scena voluta; si provvedeva infine a controsaltare in monocromo la parte posteriore della lastrina. Secondo lo studioso Alfred Darcel lo *Pseudo Monvaerni* fu tra i primi smaltatori limosini ad applicare questa nuova tecnica.

Il nostro smalto è pertanto particolarmente interessante e raro sia perché montato a Pace, sia perché attribuito ad un *atelier* che iniziò ad operare con tale metodo sin dal XV secolo.

Un insieme di dodici placchette smaltate policrome (18,5 x 21,5 cm cadauna) raffiguranti episodi tratti dalla vita di Cristo dello stesso autore è attualmente conservato presso il Museo del Louvre a Parigi.

### BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- L. Mallè, *Smalti - Avori del Museo d'Arte Antica di Torino*, Galleria Civica d'Arte Antica, Torino 1969;
- *The Frick Collection. Volume III. Enamels, rugs and silver*, Princeton University Press, New York, 1977;
- O. Zastrow, *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Smalti*, Electa Editrice, Venezia, 1985;
- S. Baratte, *Les Emaux peints de Limoges*, catalogo Museo del Louvre, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 2000.



## 10. Testa virile con elmo a 'barbuta'

Antonio Federighi (Siena 1423 ca. - 1483) e aiuti

1459/1460 ca.

Marmo bianco

32 x 20,5 x 24 cm

Questa vigorosa, suggestiva testa marmorea grande al vero, presumibilmente parte di una figura statuarica a tutto tondo - come suggerisce la lavorazione accurata e polita anche sul retro -, raffigura un uomo aitante dai tratti risoluti e l'espressione accigliata, che sembra contenere un sentimento di mestizia, col volto velato da una corta barbetta e il capo protetto da un elmo a 'barbuta', indossato sopra una cotta di maglia di ferro ad anelli e decorato da una folta ghirlanda di foglie di quercia - simbolo di forza, nobiltà e longevità - strette da un nastro avvolto a spirale. L'elmo, riprodotto con cura nella foggia, più propriamente definita 'celata alla veneziana' (Boccia 1982, pp. 25, 27, tavv. 13. 17), col coppo ansato che lascia scoperto il volto, e nei dettagli costruttivi, come i ribattini lungo la barretta d'arresto, la cresta di rinforzo sulla costola, l'attaccaglia ad anello sul lato destro, è di un tipo molto diffuso nell'armamento difensivo delle milizie italiane dalla fine del Trecento al secondo Quattrocento; ma il peculiare, insolito ornamento onorifico, posto come i 'mazzocchi' che spesso impreziosivano gli elmi da giostra, porta a identificare il personaggio effigiato in una figura cerimoniale, verosimilmente - e lo vedremo meglio - connessa a un contesto funebre, come fanno pensare l'espressione accorata e il simbolismo delle foglie di quercia.

La 'barbuta' arricchita da una ghirlanda, inconsueta per l'iconografia del tempo, specialmente in scultura, trova un riscontro assai puntuale nell'*Arco di trionfo di re Alfonso il Magnanimo* in Castel Nuovo a Napoli, in due dei numerosi militi e dignitari, catafratti in armature da guerra e da pompa con simili elmi variamente decorati, che affollano i due altorilievi speculari raffiguranti *Ferrante d'Aragona e il suo seguito* (per altri lo stesso *Alfonso d'Aragona*) nell'intradosso del fornice di accesso (oggi consunti, ma documentati da varie campagne fotografiche d'epoca: figg. 1-2), databili intorno al 1455-56 e almeno in parte (quello di sinistra) oggi concordemente attribuiti ad Andrea dall'Aquila, un "discepolo di Donatello" formatosi a Firenze frequentando la casa di Cosimo de' Medici (Caglioti 1993).

La personalità di questo versatile maestro è purtroppo tuttora sfuggente e le poche opere che gli vengono riferite, accomunate da un'abile lavorazione a 'stiacchiato' d'impronta donatelliana, non ci consentono di ricondurgli il marmo in esame, scolpito con esiti più turgidi e incisivi. Ma, in ragione della sua provenienza da una collezione privata di Siena, è opportuno ricordare che una missiva dell'umanista Niccolò Severini, ambasciatore senese presso la corte di Napoli, diretta nel giugno 1458 a Cristoforo Felici, influente rettore dell'Opera del Duomo di Siena (trascritta da Caglioti 1993, p. 5), caldeggiava il trasferimento di Andrea dall'Aquila, "singulare pictore et ancho maestro di scultura" impegnato sino ad allora nell'*Arco di Alfonso*, proprio a Siena, dove avrebbe potuto eseguire anche affreschi o dipinti su tavola, e giusto quando vi si era stabilito Donatello, chiamato in causa dal Severini come eventuale garante dell'artista. Una supplica, peraltro, che non sembra abbia avuto risultati, in quanto ad oggi non conosciamo attestazioni documentarie di un qualche suo coinvolgimento nei cantieri senesi.

L'affinità tra la *Testa virile* che qui si presenta e gli uomini d'arme dell'*Arco di Alfonso* riscontrata nella





Figg. 1-2. Andrea dall'Aquila e collaboratori, *Ferrante (o Alfonso) d'Aragona e il suo seguito* (particolari), Napoli, Arco di re Alfonso a Castel Nuovo.

singolare tipologia dell'elmo non pare dunque risolutiva ai fini attributivi, ma può comunque contribuire a orientarne la datazione verso il 1460 e far pensare a uno scultore sensibile al gusto decorativo della cerchia donatelliana, dove, come è noto, la ghirlanda fu un motivo privilegiato, onnipresente in ogni possibile declinazione e destinazione. Il che avvalora l'opinione espressa dal precedente proprietario del marmo il quale lo riteneva eseguito da uno scultore attivo a Siena nel terzo quarto del Quattrocento, tra Urbano da Cortona e Antonio Federighi. Urbano, radicatosi a Siena nel 1451 dopo aver collaborato nel 1447 con Donatello a Padova, fu certo particolarmente incline a inserire ovunque corpose ghirlande decorative, ma la tendenza a stilizzare e appiattare le forme con toni arcaizzanti e la fragile *naïveté* che ne caratterizzano la vasta produzione contraddicono il plasticismo espanso, risoluto e l'intonazione severa di questo marmo. L'opera appare invece più in sintonia con i modi di Antonio Federighi, protagonista di quella straordinaria stagione che definiamo "il tempo di Pio II" (Bartalini 1993; *Pio II e le arti* 2005), scultore in grado di declinare con spiccata originalità la lezione illustre di Jacopo della Quercia con il classicismo e le novità rinascimentali introdotte a Siena dall'eminente maestro fiorentino (Del Bravo 1970, pp. 60-89; Carli 1980, pp. 40-41; Richter 2002 Hansen 1992; Angelini 2005; Fattorini 2005; *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010; Caglioti 2010).

Nell'articolato, impegnativo e prestigioso percorso del Federighi - formatosi frequentando il cantiere della Cattedrale senese tra il 1438 e il 1446, maestro indipendente dal 1444, capomaestro del Duomo di Siena tra il 1450 e il 1481, e di Orvieto dal 1451 al 1456 (Principi 2010), privilegiato dalla committenza di Papa Pio II Piccolomini (1458-1464) anche nel ruolo di architetto (Cirfi Walton 2009) - si distinguono opere celebri di grande virtuosismo formale e sorprendente fantasia inventiva, nutrite da una profonda conoscenza dell'arte antica indagata soggiornando a Roma nel 1448 e forse nel 1450, come le statue dei *Santi Ansano*,





Fig. 3. Antonio Federighi, *San Vittore* (particolare), Siena, Loggia della Mercanzia.



Fig. 4. Antonio Federighi, *Bacco* (particolare), Siena, collezione Monte dei Paschi di Siena .

*Vittore* (fig.3) e *Savino* (1458-61) e il *Pancale con Exempla Virtutis* (1463-65) nella Loggia della Mercanzia (Hansen 1992), il *Pozzetto del Sabato Santo con Storie di Ercole* (ante 1467) e le due fantasmagoriche *Acquasantiere* (ante 1468) in Cattedrale (Angelini 2005), o il finissimo *Bacco*, coronato da una ghirlanda di pampini, oggi presso il Monte dei Paschi di Siena (fig. 4). Opere autografe che convivono con lavori scolpiti con un *ductus* più essenziale e veloce, in quanto destinati ad una visione a distanza o delegati ad una nutrita "buttigha" (o 'taglia') frequentata da maestri e scalpellini dei quali conosciamo soltanto il nome, come sono le *Storie di Sant'Ansano* (1477-1478) reimpiegate nel portale interno del Duomo e riferite un tempo al misterioso Giovanni di Meuccio di Contadino (Fattorini 2009).

Così, se i tratti fisionomici del nostro milite, caratterizzati dallo sguardo ardente dei grandi occhi dilatati sotto la fronte corruciata - con una intonazione espressiva ricorrente nel Federighi definita "terribile" - e dal naso aguzzo, leggermente accentuato da un restauro, che svetta sopra il mento sfuggente, richiamano il *San Vittore* (fig. 3) e il *Lucio Giunio Bruto* nella Loggia della Mercanzia, o persino il piccolo *Bacco* del Monte dei Paschi (fig. 4), è soprattutto con tali lavori, più concisi, asciutti e severi, che si possono istituire confronti particolarmente calzanti anche per gli aspetti esecutivi. Li riscontriamo, ad esempio, nel monumentale *San Pietro* (1457: fig. 5) e nella *Lastra tombale detta di Tommaso Pecci* (1459/1460 ca.: fig. 6) oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena o nel busto di *Pio II benedicente* nell'Abbazia di Polirone a San Benedetto Po presso Mantova (1459/1460 ca.), opere riconfermate al Federighi e aiuti (Hansen 1992, pp. 49-59; Colucci 2003, pp. 89-90, 304-306 n. 16; Richter 2002 p. 201 n. 5), e soprattutto nelle due *Effigi di Silvio Piccolomini e Vittoria Forteguerra, genitori di Pio II*, scolpite a mezza figura entro clipei a conchiglia, simbolo di resurrezione, poste nel 1695 nel coro della basilica di San Francesco (figg. 7-8), provenienti

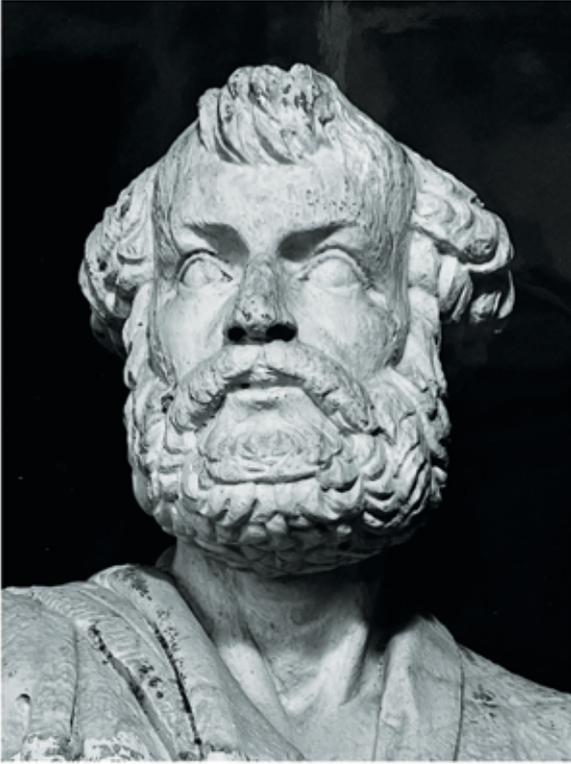


Fig. 5. Antonio Federighi, *San Pietro* (particolare), Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 6. Antonio Federighi e aiuti, *Lastra tombale detta di Tommaso Pecci*, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

da un grandioso monumento sepolcrale commissionato dal pontefice nel 1459 al Federighi - al tempo impegnato nella ristrutturazione architettonica del complesso francescano -, eretto intorno al 1460 nella cappella absidale, gravemente danneggiato nel catastrofico incendio della chiesa il 24 agosto 1655, e quindi smembrato con la conseguente dispersione di gran parte dei marmi superstiti.

Quest'opera, ricordata dal pontefice nei *Commentarii* e dalle fonti locali (Giovanni Antonio Campano 1465 ca.; il Platina 1474; Sigismondo Tizio 1506-1528; Domenico Meschini 1608; Fabio Chigi 1625-1626; Teofilo Gallaccini 1630-1631) ma a lungo trascurata dalla critica, è stata al centro di studi specifici (G. Gentilini, in Gentilini - Sisi 1989, I, pp. 69-75 n. 16; Colucci 2003, pp. 159-162, 352-354 n. 20; Alessi 2005) - cui si rimanda per una più dettagliata disamina sulla complessa vicenda - che hanno consentito di rintracciare alcuni frammenti murati nel chiostro della chiesa, tra i quali parte del grande fregio epigrafico in eleganti capitali all'antica dettato dallo stesso Pio II (fig. 9), e di formulare alcune ipotesi sulla decorazione e la struttura originaria, presumibilmente in forma di arco trionfale ad evocare le leggendarie origine romane di Siena, con quattro grandi colonne, un sarcofago finemente intagliato, pregevoli "tavole" (forse rilievi) e stemmi. Senza dilungarci sulla concezione archeologica e le implicazioni umanistiche di tale maestoso, innovativo monumento funebre, ancora in attesa di una ricostruzione esaustiva nonostante le stimolanti proposte di Cecilia Alessi (2005), è qui opportuno ricordare che doveva comprendere inoltre alcune statue grandi al vero (almeno due) raffiguranti uomini d'arme, forse santi guerrieri, come testimoniano, tra i numerosi marmi frammentari conservati nel chiostro - in parte provenienti dai vari altari della chiesa -, due gambe destre loricate 'alla romana' con calze suolate e mantello (fig. 10), una mano che impugna l'elsa di



Fig. 7. Antonio Federighi, *Effigie di Silvio Piccolomini*, padre di Pio II, Siena, San Francesco.

una spada e la nuca di una testa virile cinta da un nastro.

Frammento, quest'ultimo, palesemente federighiano nel tipico andamento 'a virgola' dei capelli, cui si collega un robusto volto d'uomo dal vivace sguardo accigliato, privo come una maschera della parte tergo (fig. 11), confluito nel 1814 nella Galleria del conte Galgano Saracini (oggi Collezione Chigi Saracini del Monte dei Paschi di Siena), già riferito alla bottega di Antonio Federighi e ricondotto al monumento per le stringenti affinità stilistiche con i ritratti dei genitori di Pio II (G. Gentilini, in Gentilini - Sisi 1989, I, pp. 69-75 n. 16). Un marmo strettamente imparentato con la testa virile di cui ci stiamo occupando, come ben si vede nei gagliardi tratti fisionomici, nell'espressione corruciata, nella turgida lavorazione compendiarica definita con immediatezza da profondi solchi, e nelle analoghe dimensioni: cosa che, insieme a quanto si è detto sui due guerrieri che dovevano animare il *Sepolcro dei genitori di Pio II*, ci induce dunque a ritenere anch'essa una reliquia di questo monumentale apparato di straordinaria importanza per la cultura e l'arte del primo Rinascimento, scampata all'incendio del 1655 - cui fa pensare la materia sfaldata lungo la bordura anteriore dell'elmo - e probabilmente già in antico riscattata da un qualche collezionista senese sensibile alle memorie della storia locale.

Giancarlo Gentilini



*Fig. 8. Antonio Federighi, Effigie di Vittoria Forteguerri, madre di Pio II, Siena, San Francesco.*



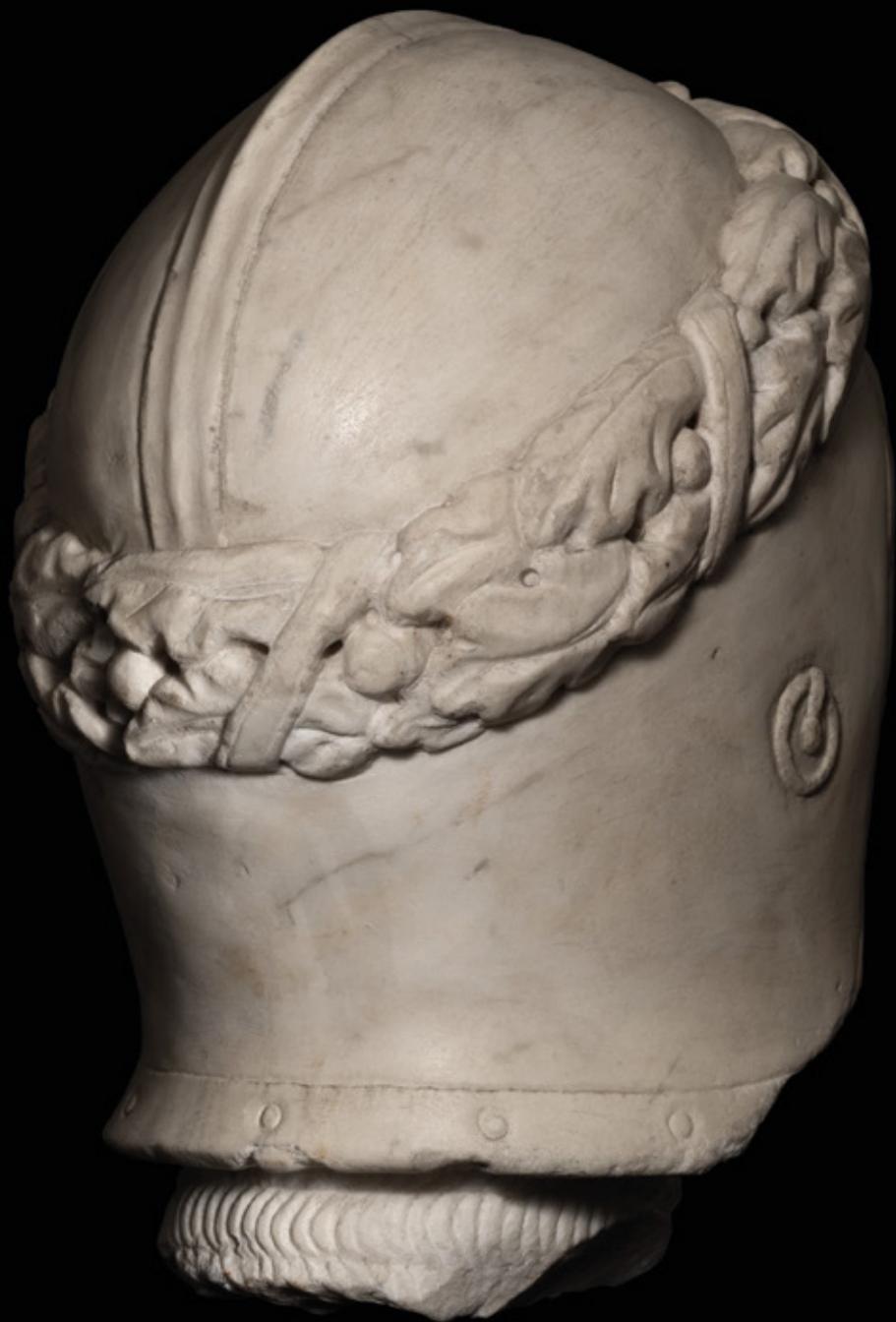
*Figg. 9-10. Antonio Federighi e aiuti, Fregio epigrafico e Gambe loriccate, frammenti del monumento sepolcrale dei genitori di Pio II, Siena, San Francesco, chiostro.*



*Fig. 11. Antonio Federighi e aiuti, Testa virile, Siena, Monte dei Paschi di Siena, Collezione Chigi Saracini.*

#### BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- C. Del Bravo, *Scultura senese del Quattrocento*, Firenze 1970;
- E. Carli, *Gli scultori senesi*, Milano 1980;
- L.G. Boccia, *Dizionari terminologici. 2. Armi difensive dal Medioevo all'Età Moderna*, Firenze 1982;
- G. Gentilini - C. Sisi, *Monte dei Paschi di Siena. Collezione Chigi Saracini. 4. La scultura Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, 2 voll., Firenze 1989;
- S. Hansen, *La Loggia della Mercanzia in Siena*, Sinalunga (Siena) 1992;
- R. Bartalini, *Il tempo di Pio II*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*, catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile - 31 luglio 1993), a cura di L. Bellosi, Milano 1993, pp. 92-105;
- F. Caglioti, *Una conferma per Andrea dall'Aquila scultore: la 'Madonna' di casa Caffarelli*, in "Prospettiva", 69, 1993, pp. 2-27;
- R. Munman, *Sienese Renaissance Tomb Monuments*, Philadelphia 1993;
- E.M. Richter, *La scultura di Antonio Federighi*, Torino 2002;
- S. Colucci, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento. Analisi storica, iconografica e artistica*, Tarnuzze (Firenze) 2003;
- *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Cinisello Balsamo (Milano) 2005;
- C. Alessi, *Le opere, gli ambienti. San Francesco a Siena, mausoleo dei Piccolomini*, in *Pio II e le arti* op. cit. 2005, pp. 280-305;
- A. Angelini, *Antonio Federighi e il mito di Ercole*, in *Pio II e le arti* op. cit. 2005, pp. 104-149;
- A. Angelini, *Il lungo percorso della decorazione all'antica tra Siena e Urbino*, in *Pio II e le arti* op. cit. pp. 306-385;
- G. Fattorini, *Donatello e il suo seguito a Siena. Dalla "historia d'attone pel Battesimo" a "le porti di bronzo del Duomo": Donatello e gli inizi della scultura senese del Rinascimento*, in *Pio II e le arti* op. cit. 2005, pp. 104-149;
- M. Cirfi Walton, *L'architettura di Antonio Federighi*, Siena 2009;
- G. Fattorini, *Quattro "Storie di sant'Ansano" del tempo di Antonio Federighi*, in *Le sculture del duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 32-35;
- F. Caglioti, *Novità di Vecchietta, di Antonio Federighi e di Matteo di Giovanni*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo - 11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010, pp. 298-303;
- L. Principi, *Antonio Federighi a Orvieto: tra l'Antico e il Maestro Sottile*, in *Storia di Orvieto. III. Quattro e Cinquecento*, a cura di C. Benocci, G.M. Della Fina, C. Fratini, 2 voll., Orvieto 2010, II, pp. 565-583.



## 11. Cofanetto

Ferrara

Sec. XV fine, XVI inizio

Legno dorato e pastiglia

12 x 21 x 13,5 cm

Fra gli oggetti particolarmente raffinati ed eleganti creati nel corso del Rinascimento per soddisfare i gusti di una clientela colta ed amante del bello, spiccano unitamente alle maioliche, ai bronzetti, alle oreficerie ed ai cofanetti intarsiati ed ornati con formelle in osso ed in avorio, le cassetine in pastiglia. Genere rinascimentale per eccellenza, nato sulla scia dell'Umanesimo e del relativo gusto antiquariale, alimentato dalle opere pittoriche del Mantegna e dei suoi seguaci, trovò fertile terreno soprattutto nell'Italia settentrionale. Il rinvenimento negli archivi ferraresi relativi al periodo 1341-1492 di pagamenti che Graziano Manni nel 1986 collegò con cofanetti in pastiglia fece supporre che gli stessi fossero prodotti solo a Ferrara, ma è probabile che altri centri di produzione fossero anche Mantova e Venezia.

Fu comunque presso la corte estense, ai tempi di Borso d'Este, che con tutta probabilità comparvero inizialmente tali cassetine ornate con pastiglia (composto di gesso, polvere di marmo, muschio e colla) applicata ad un supporto ligneo (pioppo, abete, più raramente tiglio) dorato, con un raffinato effetto di sobria e piacevole bicromia. Malgrado l'interesse per questi oggetti non sia mai venuto meno, fu solo nel 1984 che Patrick de Winter redasse un primo ampio studio sull'argomento con un esame accurato delle fonti iconografiche ispiratrici delle raffigurazioni dei cofanetti ed in base a tali immagini tentò dei raggruppamenti che denominò "Botteghe", quali: "del Cofanetto maggiore di Berlino", "del Giudizio di Salomone", "del Cofanetto Cleveland", "dei Trionfi Romani", "delle Figure Allungate", "dei Temi Amorosi e Morali" e "della scritta di Amor-Ecouen".

Il materiale iconografico dei cofanetti è riconducibile a due filoni principali: quello relativo a temi derivanti dalla storia antica (esempi virtuosi, battaglie, trionfi, ecc.) e quello tratto da miti e dalle metamorfosi ovidiane. Nel 1995 un altro studioso Johannes Pommerans pone l'accento sull'importanza della profumazione dei cofanetti e contesta la suddivisione in "Botteghe" del De Winter a causa della notevole uniformità nell'uso delle stesse decorazioni. L'ampia diffusione ed il grande successo ottenuto da tali prodotti fa supporre che accanto ai laboratori di corte operassero anche botteghe indipendenti atte a soddisfare le richieste delle classi borghesi più agiate.

Anche la nostra cassetina, le cui dimensioni la fanno rientrare nella tipologia dei cofanetti medi, appartiene a tale genere di oggetti e mostra una decorazione a pastiglia in ottime condizioni e piuttosto articolata, a partire dalla base espansa verso l'esterno ornata a fogliette, sovrastata da una cornice decorata con testine di putti alati a sua volta sormontata da una cornicetta a "cordoncino" e colonnine decorate a motivi vegetali che delimitano le varie facce negli angoli, decorate come segue:

*Recto* (partendo da sinistra): una città con palazzi, torri ed un campanile, un milite in veste di antico romano, una coppia di cavalli al galoppo, un altro soldato romano, il tutto inscritto in un paesaggio con alberi da frutta ed uccelli in volo ed un uomo assiso su di un trono in atteggiamento discorsivo con un altro personaggio, sempre abbigliato "all'antica" ai piedi del trono stesso.

*Verso*: tutto lo spazio è occupato dall'episodio di Marco Curzio. Narra la leggenda che nel 362 a.C. si aprì nel foro romano un'ampia voragine. I sacerdoti nel frattempo interpellati risposero che la stessa si sarebbe richiusa solo dopo che vi fosse stato gettato dentro ciò che i romani avevano di più prezioso. Furono buttati oro e gioielli ma inutilmente. Allora Marco Curzio, valente e coraggioso cavaliere, capì che la cosa più preziosa che avesse Roma era il valore dei propri soldati e non esitò a lanciarsi fra le fiamme della voragine che si chiuse.



*Lato destro*: un castello sulla parte sinistra e tre vascelli in un mare tempestoso fra onde rigonfie magistralmente descritte.

*Lato sinistro*: altro episodio di storia romana: Muzio Scevola lascia bruciare il proprio braccio destro su di un bracere ardente posto sopra ad un piedistallo formato da tre scalini, fra Porsenna ed un altro dignitario.

*Coperchio*: la parte piatta esterna è composta da due cornici: una a “cordoncino” e l’altra a motivi fitomorfi che a sua volta ne contiene una a rilievo decorata con motivi a festoni vegetali. Al centro del coperchio stesso è posto un pomolo sempre ornato da fiori e foglie che divide lo spazio in due riserve, cadauna occupata da due draghi fantastici dalle possenti zampe posteriori che circondano due cornicette ovali con ornati fitomorfi contenenti l’una un volto femminile e l’altra un volto maschile, entrambi di profilo.

Le caratteristiche costruttive ed estetiche del nostro cofanetto (decorazioni a “fogliette” sulla base, colonnine decorate a motivi vegetali, fondo dorato bulinato a piccole linee tratteggiate) mostrano tangenze con quelle che il De Winter, nel suo studio del 1984, considera distintive dei cofanetti riconducibili alla “Bottega del cofanetto di Amor - Ecoeuen” per cui riteniamo che anche la cassetina qui illustrata, in ottimo stato conservativo e probabilmente nata come dono di fidanzamento, visti i due ritratti, possa essere assegnata a tale Bottega e ricondotta in ambito ferrarese, con una collocazione temporale a cavallo dei secoli XV-XVI.



#### BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- *Tra/e. Teche, pissidi, cofani e forzieri dall’Alto Medioevo al Barocco*, catalogo della mostra a cura di P. Lorenzelli e A. Veca, Galleria Lorenzelli, Bergamo, ottobre 1984;
- G. Manni, *Mobili antichi in Emilia Romagna*, Ed. Poligrafico Artioli S.p.A., Modena, 1993;
- *Pastiglia Boxes*, catalogo mostra Lowe Art Museum, Miami 13/2 – 28/4/2002, a cura di M. Zaccagnini, Centro Di, Firenze, 2002;
- *Cofanetti in pastiglia del Rinascimento italiano*, catalogo Mostra Brixiantiquaria 19-27/11/2005 a cura di L. Martini e L. Foi, Gruppo Editoriale Delfo, 2005;
- *Capsellae*, catalogo della Mostra a cura di F. Gualandi, Ed. Grafiche Zanini, Bologna, 2006;
- C. Bertolotto, *Un cofanetto del Rinascimento nel castello di Adelaide di Susa*, Neos Edizioni, Rivoli (TO), 2006.



## 12. Vierge de Pitié

Francia, Occitania (Rouergue, Albi?)

bottega operante sotto la committenza di Louis I<sup>er</sup> d'Amboise

Sec. XVI, inizio

Legno policromo e dorato

45 x 45 x 27 cm, sporgenza massima 56 cm

Un lungo e complesso restauro ha restituito al mondo dell'arte questo commovente intaglio, che anticipiamo essere di produzione francese di primo Cinquecento. Dai cinque e più strati di ridipintura che ricoprivano la scultura, ottundendone completamente i valori plastici, il laboratorio Fedeli è stato in grado, con interventi calibrati e progressivi, di giungere allo strato originale della scultura, restituendoci così, se non l'intatta e smagliante veste policroma dell'opera come doveva apparire appena consegnata al suo committente, di certo la sua originaria calibratura cromatica e la qualità assai intensa del risultato formale complessivo.

L'iconografia della Pietà vuole descrivere e porre sotto gli occhi del devoto il momento drammatico in cui il corpo senza vita del Cristo viene depresso, appena staccato dai chiodi della croce, sul grembo della Madre che ne piange così la morte atroce. Il suo dolore di Madre certo raccoglie e assume su di sé iconograficamente e spiritualmente il dolore individuale di ogni madre umana che abbia dovuto sperimentare la morte precoce del figlio che ha portato in grembo, ma intende esprimere soprattutto – almeno nelle originarie intenzioni teologiche – l'angoscia dell'intera comunità dei fedeli per la perdita assoluta della presenza salvifica di Cristo sulla Terra, rendendola in questo modo palpabile e viva.

La Pietà (detta Vesperbild nell'area di lingua e cultura tedesca, dove l'iconografia ebbe origine e Vierge de Pitié in area francese) conobbe infinite declinazioni dall'epoca del suo apparire, agli inizi del XIV secolo, fino all'età tardobarocca, talché la sua iconografia segna e si carica via via del variare degli accenti semantici o devozionali, di quelli teologici o culturali propri di una certa regione. La sua presenza è inoltre non soltanto costante ma altresì diffusa in ogni angolo dell'Europa cristiana. In questa cornice generale è quasi ovvio osservare come anche le differenziazioni iconografiche diventino, se interpretate con la cautela necessaria al loro discernimento da parte dello storico d'arte, utili indizi dell'area geografica di produzione dell'opera. Fattori sia stilistici che iconografici ci conducono dunque ad escludere con buona certezza, nello studio del manufatto qui in esame, i territori più propriamente fiamminghi, poiché non adusi a raffigurare il corpo del Cristo così disteso (ma con le gambe ancora raccolte) in orizzontale sulle ginocchia di Maria, né inclini a utilizzare questa iconografia 'isolata' quanto piuttosto quella che include il Vesperbild nella scena corale della Lamentazione sul corpo di Cristo, in coerenza con i modelli dei grandi pittori neerlandesi del Quattrocento. Per motivi in parte iconografici e vieppiù stilistici di immediata evidenza e per dettagli di costume nonché a causa delle fattezze della Vergine, vanno poi escluse anche le aree italiane, spagnole, boeme e tedesche. Rimane dunque la vasta area artistica di influsso francese.

Una più attenta osservazione del manufatto ci aiuterà nel non facile compito di districarne caratteri e peculiarità e a restringere l'area di produzione ad una specifica zona della Francia storica.

Partiamo dall'iconografia, che tematizza una particolarissima posa di Maria, con le mani giunte e dunque impossibilitata a reggere in un suo qualche punto il corpo del Figlio adagiato a gambe flesse sulle sue ginocchia. Il Cristo tiene così, alquanto incongruamente, la testa in linea retta con corpo, benché nessuna mano o ginocchio la possa tenere oggettivamente in quella posizione, mentre il braccio destro cade (anch'esso tuttavia non del tutto inerte) oltre le ginocchia di Maria e quello sinistro è appoggiato sul breve perizoma che gli cinge i fianchi. Si tratta di una iconografia presente, ma non molto diffusa, sul territorio francese, di



cui Forsyth (1995) individuò il punto di irradiazione in Borgogna, nell'ultimo terzo del Quattrocento (figg. 2-3) a seguito, forse, di dipinti come la grande tavola del *Compianto sul Cristo morto* dipinta per Villeneuve-lès-Avignon (Provenza) da Enguerrand Quarton tra il 1454 e il 1457, oggi conservata al Louvre (RF 1569) in cui riconosciamo il (raro) gesto di preghiera delle mani congiunte di Maria. L'intento culturale di questa specifica versione della Pietà pare quello di voler spostare il focus semantico dallo strazio personale della Madre a quello più ampio di un qualsiasi fedele che contempi e mediti sulla Passione di Gesù, restituendo nella posa della Vergine in preghiera quella di ciascun credente di fronte al Cristo morto, così come indicato dalle componenti liturgiche collegate al nuovo culto della *Vierge de Pitié* che in questo torno di tempo conosce una crescita significativa (Forsyth, p. 37). Mi pare interessante, in questo senso, che sull'aureola che circonda il viso anziano e sofferito della Vergine, nel *Compianto* di Quarton, sia iscritto un passo delle Lamentazioni di Geremia: «Ô VOS OMNES QUI TRANSITIS PER VIAN (M) ATTENDITE ET VIDETE SI EST DOLOR SICUT DOLOR MEUS».

Va detto tuttavia che gli esempi borgognoni di tale nuova e poco "realistica" iconografia sono piuttosto rari, anche facendo la tara della stragrande maggioranza di opere medievali inghiottite dalla storia (non li elenco qui per motivi di spazio utile a commentarli in dettaglio), mentre sarà l'Occitania (uso il termine culturale e storico antico per poter così indicare una larga fascia della Francia sud-occidentale, che contenga non solo la Linguadoca, ma anche il Roussillon, l'albigese e il Rouergue) a accoglierla con più frequenza e impegno espressivo, includendovi la variante più "narrativa", anch'essa presente in Borgogna (Saffres, Côte-d'Or, Montbard, S. Pietro, fine XV sec.), che allarga il gruppo dei dolenti alle figure di Maria Maddalena e Giovanni, che si incarica così di reggere la testa del Cristo (a volte intervengono angeli). È quindi in una di queste zone che va collocata la *Pietà* Gaggioli. Le osservazioni stilistiche che seguono aiuteranno a precisare che dovrebbe trattarsi del Rouergue (oggi incluso nel département dell'Aveyron) o dell'albigese (oggi dép. Tarn), che nel basso medioevo furono culturalmente e artisticamente di fatto unitari.

La Madonna è qui ritratta come una fanciulla, con il viso afflitto ma composto, stretto dal canonico soggolo che caratterizzava le donne sposate o vedove del basso medioevo, portato su a stringere anche il mento, e poi ricoperta da un amplissimo manto bordato d'oro di color rosso acceso (un simbolo di afflizione, di passione e sangue), foderato in blu, che si distende anche sulla panca sulla quale è seduta. Ella giunge le mani in segno di accettazione di ciò che è accaduto e di preghiera, con uno sguardo che pare perduto in se stesso, mentre il corpo bianco, terreo del Figlio disteso sul suo grembo, ma con le gambe flesse, ha proporzioni maggiori delle sue, talché Maria sembra esserne in un certo senso schiacciata (emotivamente) o, meglio, sovrastata. I capelli del Cristo sono stretti sulla fronte dalla corona di spine per poi ciondolare nel vuoto, folti e scuri. La definizione anatomica del corpo di Cristo è sommaria, così come anche le sue fattezze, segnate da tratti cromatici decisi per le labbra, le sopracciglia e le zone insanguinate della fronte. Dal costato aperto escono rivoli di sangue, senza che però essi diventino orrorosi e strabordanti come in alcune tipologie di più arcaici *Vesperbild* tedeschi.

Nell'insieme il gruppo si caratterizza, in senso formale, per la sua compattezza tettonica e per la tendenza (memore di un Konrad e Hans Witz, si direbbe, e del linguaggio scultoreo irradiatosi dalla Certosa di Champmol) ad espandere la "presenza" figurale mediante un panneggio che si allarga e si infoltisce, pur mantenendo (nella produzione plastica) un fortissimo senso del contorno dinamico che richiude poi tale ricchezza di tessuti in forme salde e ferme. Se ne annotano infatti la solidità compositiva, l'ottimo bilanciamento dell'impianto volumetrico – che ha anche una sua funzione espressiva, come abbiamo rilevato sopra – e le scelte cromatiche semplici e dirette, poiché dispiegate su superfici d'intaglio che non concedono molto spazio a chiaroscuri o agli affondi di pieghe fittamente articolate. Mancano del tutto i secchi giochi angolati e articolati dei panneggi tedeschi o le fitte pieghe astratte e descrizioni dettagliate dei costumi propri della



scultura fiamminga. Al contrario, lo scultore di questo notevole gruppo ligneo, una volta definite rapidamente le masse plastiche e alcune pieghe portanti, le ha lasciate distendersi per ciò che dovevano, senza intervenire ulteriormente né sulle epidermidi, né, appunto, sull'articolazione del panneggio, che si allarga con falde decise e per piani compatti verso e lungo la base, spezzettandosi infine in numerose acciaccature nel suo bordo dorato: tutte caratteristiche che promanano da un influsso borgognone di fondo.

Il viso minuto, dal mento appuntito, della Vergine adolescente, memore dei modelli gotici internazionali delle *schöne Madonnen*, un senso sì di dolce patimento ma anche di contezza della funzione devozionale, del ruolo di memento che la piccola scultura doveva ricoprire, nonché la figura e la testa del Cristo, il modo particolare di definire la corona di spine e la massa folta dei capelli ciondolanti nel vuoto, si ritrovano spesso, certo ad un livello stilistico e qualitativo superiore e più impegnativo, trattandosi sempre di gruppi monumentali in pietra policroma, in alcuni gruppi della *Vierge de Pitié* (o di *Compianto*) del Rouergue e dell'albigese (figg. 5-7) che paiono aver preso come parziale modello guida (non per la posizione delle gambe di Cristo) opere come la possente *Pietà* borgognona in marmo policromo, a cui viene collegata la data 1554 circa, di Montluçon nel Bourgonnais (départ. Allier, fig. 4).

Il confronto con le toccanti *Vierge de Pitié* di Rodelle (Rouergue, départ. Aveyron, parrocchiale, cappella di S. Tarcisio, navata destra, POP (Base Palissy) - PM81000031, photo courtesy Gilbert Bou) o Albi (fig. 5-7) e Beaumont (fig. 8-9) mi pare in questo senso significativo. Tali gruppi in pietra sono con evidenza collegati allo stile di uno tra i migliori scultori che operarono sotto l'impulso della committenza munifica e diversificata del vescovo di Albi Louis 1<sup>er</sup> d'Amboise (dal 1474 al 1502) a favore della diocesi albigese (non tuttavia l'autore del gruppo monumentale del *Compianto* per la sua cappella privata del castello episcopale di Combeffa, oggi a Monésties e di almeno una parte del ricchissimo ciclo statuario in pietra calcarea per il coro della cattedrale di Albi, realizzato tra 1495 e 1500, che si è recentemente provato ad identificare con Antoine Le Moiturier, dapprima conosciuto come il "maitre de Biron", e/o con Michel Colombe). Senza voler qui forzare paragoni diretti e univoci tra queste sculture in pietra e la nostra *Pietà* intagliata, ne segnalo la peraltro chiara appartenenza al medesimo ambito espressivo e artistico.

Le dimensioni della preziosa *Pietà* Fornaro Gaggioli ne indicano una realizzazione per uso privato, meditativo, che rendeva possibile un approccio del fedele con l'immagine sacra ravvicinato ed esclusivo. La sua datazione dovrebbe assestarsi, come abbiamo cercato di indicare, ai primi del Cinquecento.

Serenella Castri

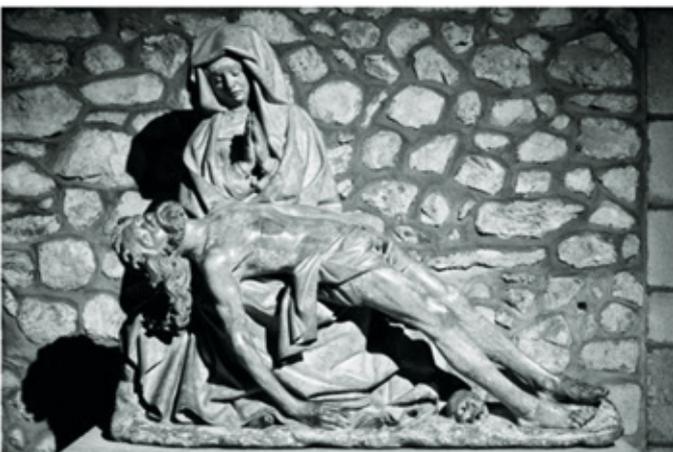
*\*questo testo è una versione completamente rivista della scheda sul medesimo oggetto da me redatta per il catalogo Ars, Bologna 2009 (n. 9, pp. 26-29)*



*Fig. 2. Vierge de Pitié, atelier dell'ambito dei seguaci di Jean de la Huerta (attr.), seconda metà XV sec., alabastro policromo, 75 cm, Epoisses (Côte-d'Or), Chateau, photo Robert David, Paris. Probabilmente dono del maresciallo Philippe de Baudeville († 1505).*



*Fig. 3. Vierge de Pitié con i santi Giacomo maggiore e Nicola, Borgogna, primo quarto XVI sec., pietra arenaria, 34 cm, New York MET, The Cloisters, 1925, no. 26.63.36.*



*Fig. 4. Vierge de Pitié, 1454 circa, marmo con tracce di policromia, 100 cm, Montluçon, Bourbonnaise (départ. Allier), église Notre-Dame, cappella navata settentrionale.*



*Fig. 5. Vierge de Pitié, 1490 circa, Albi (départ. Tarn), église Saint-Salvy, POP (base Palissy) - PM81000031, photo courtesy Gilbert Bou.*

## BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- Wilhelm Pinder, *Die Pietà*, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1922;
- *Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400*, catalogo della mostra (Salzburg, Salzburger Domkapitel, 1 giugno -15 sett. 1970) a cura di Wolfgang Beilner, Romuald Bauerreiß OSB, Dieter Grossmann, Salzburg 1970;
- Gilbert Bou, *La Sculpture en Rouergue à la fin du Gothique, XVe siècle et début du XVIe siècle*, Imprimerie Carrère, Rodez 1971;
- Jacqueline Boccador, *Statuarie médiévale de collection*, 2 voll., Clefs du Temps, Zoug 1972;
- J. E. Ziegler, *Sculpture of compassion. The Pietà and the Beguines in the Southern Low Countries, c. 1300 – c. 1600*, Brepols, Bruxelles 1992;
- William H. Forsyth, *The Pietà in French Late Gothic Sculpture, regional variations*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1995 (con ampia bibl.);
- Serenella Castri, *In virginis gremium repositus. Dall'archetipo del Vesperbild alla 'Bella Pietà': un excursus, non solo alpino*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350 - 1450*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio- 20 ottobre 2002) a cura di Enrico CASTELNUOVO, Francesca DE GRAMATICA, Temi, Trento 2002, p. 171- 186 (con bibl. precedente);
- *Les sculptures européennes du musée du Louvre*, a cura di G. Bress-Bautier, Paris, Musée du Louvre éditions, Paris 2006;
- *Vesperbild. Alle origini delle Pietà di Michelangelo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sale dell' Antico Ospedale Spagnolo, 13 ott. 2018 – 13 genn. 2019) a cura di Antonio Mazzotta e Claudio Salsi, Officina Libraria, Milano 2018 (con ampia bibliografia sul tema della Pietà, specie italiana);
- Julia Faiers, *Louis d'Amboise et la Mise au tombeau de Monestiés : un drame spirituel et temporel du Moyen Âge à nos jours*, in « Bulletin de la Société des sciences, arts et belles lettres du Tarn », LXXV, 2021.





Fig. 6. *Vierge de Pitié*, inizi XVI sec., pietra policroma, 75 cm, Labastide-Dénat (oggi incorporato nel comune di Puygouzon, diocesi di Albi, dép. Tarn), chiesa parrocchiale di Santa Caterina, cappella sett., foto Robert David, Paris, 1994 (non menzionata nel recente registro ministeriale sulla chiesa).



Fig. 7. *Vierge de Pitié*, primi XVI sec., pietra policroma, 35 cm, Castelnaud-de-Lévis (Albi, dép. Tarn), église Saint-Salvy, sagrestia, photo Caisse Nationale des Monuments Historiques, Paris (POS n. PM81000031).



Fig. 8. *Vierge de Pitié*, primi del XVI sec., pietra (policromia recente), 110 cm, con stemma e nome del donatore, G. de Laroche Beaumont, (Puy-de-Domes, Perigord), dép. Allier, antica abbazia di San Pietro, photo courtesy Jacques Baudoin, Clermont-Ferrand, POS (Base Palissy) - PM63000119.



Fig. 9. Dettaglio fig. 8.

### 13. Noli me tangere

Giovanni della Robbia (Firenze 1469 - 1529/1530) e

Girolamo della Robbia (Firenze 1488 - Parigi 1566)

1510 ca.

Rilievo centinato in terracotta invetriata, 11 x 9 x 1,5 cm

cornice ad anconetta in legno intagliato e dorato con arme araldica dipinta, 18 x 13 x 2,5 cm

Concepito come una preziosa 'pace' orafa in argento sbalzato e smalti, questo delizioso, raffinatissimo rilievo in terracotta invetriata, fino ad oggi inedito, costituisce un'eccellente testimonianza della felice vena miniaturistica che affiora nella produzione robbiana di primo Cinquecento, soprattutto nelle opere di Giovanni della Robbia, perlopiù relegata alle predelle di monumentali ancone o ad alcune statuette ambientate (Gentilini 1992, II, pp. 279-328) e peraltro assai rara in simili immagini autonome destinate alla devozione privata (A. Bellandi, in *I Della Robbia* 2009, pp. 258, 353 n. 86).

L'articolata composizione raffigura, interpretandolo con spunti originali, l'episodio del *Vangelo* di Giovanni (20.11-18) noto come "*Noli me tangere*", in cui il Cristo risorto appare a Maria Maddalena, qui contraddistinta dal consueto vasetto degli unguenti, piangente per la scomparsa del corpo di Gesù dal sepolcro, la quale, dopo averlo scambiato per l'"ortolano", ossia il custode del camposanto, come fa intendere la zappa, lo riconosce e s'inchina ai suoi piedi per abbracciarlo, mentre questi si ritrae sfiorandone il capo con un gesto di conforto e la invita a non trattenerlo dovendo ancora ascendere al Padre.

Le figure, invetriate di bianco, secondo le modalità più consolidate nell'arte dei Della Robbia, sono ravvivate da alcuni dettagli policromi negli attributi distintivi dei personaggi - il vasetto e l'aureola della Maddalena, la zappa e il nimbo crociato di Cristo riscontrabile in diversi lavori di Giovanni della Robbia -, e campeggiano davanti al suggestivo sfondo di un petroso paesaggio collinare in cui verdeggiano olivi frondosi e un filare di svettanti cipressi, allusivi al potere rigenerante del sacrificio del Redentore, rischiarato dall'azzurro intenso del cielo appena striato da qualche nuvoletta.

L'opera appare foggata per modellazione diretta, senza l'ausilio di una forma, come suggerisce la superficie piana e compatta del retro, priva delle concavità che denotano i rilievi replicati 'a calco', dove si scorgono le impronte della tavola sulla quale veniva lavorata l'argilla fresca, ed inoltre si ravvisano alcune incisioni tracciate da una punta sottile (forse 'a stecca') prima della cottura, probabilmente con un qualche significato.

Tra queste è infatti possibile distinguere una sorta di "P" simile a quella in uso nei segni brachigrafici, incisa sulla sinistra a metà altezza, e, più al centro presso il bordo inferiore, una 'croce latina', con il braccio trasversale uncinato nella terminazione destra, che inquadra una "D" (nel primo) e una "O" (nel quarto). Segni che, seppure in modo criptico, potrebbero alludere all'Ordine dei frati Predicatori di San Domenico (nello stemma dei domenicani, attestato in numerose varianti, ricorre la croce gigliata o ancorata e talora compaiono queste stesse lettere), fautori del culto della Maddalena in Occidente e custodi della grotta di Plan-d'Aups-Sainte-Baume in Provenza dove secondo la tradizione la Santa sarebbe morta (cfr. qui oltre), ai quali i Della Robbia, ferventi sostenitori del Savonarola, furono particolarmente legati lavorando assiduamente nel primo Cinquecento per i conventi della Congregazione Riformata di San Marco e per la committenza dei "Piagnoni" (Muzzi 2009). Il monogramma crociato potrebbe dunque costituire un emblema affine al cosiddetto "marchio della bottega di San Marco", costituito da una croce e due anelli, che contraddistingue alcuni dipinti realizzati intorno al 1510 da Fra' Bartolomeo, Mariotto Albertinelli e forse Fra' Paolino da Pistoia, artisti anch'essi strettamente ancorati a questo medesimo contesto domenicano di fede savonaroliana (Padovani 1996, pp. 40, 42).

Inoltre, sempre sul retro si trovano i residui di una carta incollata con un'antica iscrizione a china e tracce di altre scritte (o numeri) vergate direttamente sulla terracotta, che, seppure non più leggibili, sembrano attestare una ragguardevole vicenda collezionistica.

Contribuisce al pregio e all'interesse storico del rilievo la cornice lignea dorata che lo racchiude formando una minuta anconetta centinata, di un tipo al tempo assai diffuso in pittura per le immagini di devozione privata - in special modo proprio nella cerchia savonaroliana -, intagliata in un sol pezzo e decorata con un



motivo a ovoli e dardi ricorrente nei rilievi robbiani, e pertanto da ritenere originaria. La cornice è corredata da una mensola a goccia solidale sulla quale è dipinto uno scudo araldico a testa di cavallo, con attaccaglia e due nastri svolazzanti, recante il blasone (tagliato, nel primo d'azzurro alla rosa d'argento gambata di verde, nel secondo di rosso) di una famiglia difficilmente identificabile attraverso i consueti stemmi fiorentini, forse anche a causa di qualche lacuna nella parte di rosso.

La rappresentazione del *Noli me tangere*, che vanta una tradizione figurativa assai remota essendo ben attestata sin dal IV/V secolo (*Sarcofago di San Celso*, Milano, Santa Maria dei Miracoli presso San Celso), e cospicua, con interpretazioni celebri nella pittura gotica toscana da Giotto (Padova, Cappella degli Scrovegni, 1304-6) al Beato Angelico (Firenze, convento domenicano di San Marco, prima cella del corridoio di levante), ed anche una folta letteratura esegetica approdata di recente in eruditi contributi interdisciplinari (*"Noli me tangere"* 2016), godette di una spiccata fortuna nell'arte fiorentina del primo Cinquecento, forse sollecitata proprio dall'ammirazione del Savonarola e dei suoi devoti seguaci per la figura della Maddalena (Rafanelli 2004; Benay-Rafanelli 2016). L'attestano i ben noti dipinti di Fra' Bartolomeo (Parigi, Museo del Louvre, acquistato nel 1506 dal re di Francia Luigi XII; Pian del Mugnone, convento domenicano della Maddalena alle Caldine, cappellina dell'orto, 1517) e di Lorenzo di Credi (Parigi, Museo del Louvre, e Firenze, Galleria degli Uffizi, 1510 ca.: fig. 1), pittori entrambi di cultura savonaroliana, di Andrea del Sarto (Firenze, Museo del Cenacolo di San Salvi, dalla chiesa agostiniana di San Gallo, 1509/10: fig. 2), e del Franciabigio (Firenze, Museo del Cenacolo di San Salvi, dall'esterno di un'abitazione in via Porta Rossa, 1520 ca.), come anche svariati rilievi monumentali in terracotta invetriata realizzati nella bottega dei Della Robbia e dei Buglioni, perlopiù intorno al 1510 (Gentilini 1992), già richiamati da studi recenti per una specifica relazione con la vita religiosa delle donne nei conventi fiorentini (Benay-Rafanelli 2016, pp. 72-89; Cambareri 2023). Si tratta di una suggestiva ancona policroma attribuita a Luca della Robbia 'il giovane', oggi nel chiostro dei morti di Santa Maria Novella, proveniente dal convento delle suore domenicane di Santa Lucia di Camporeggi, di una grandiosa, animata lunetta realizzata da Marco della Robbia (ossia il domenicano Fra' Mattia), verosimilmente in collaborazione col fratello Giovanni, per la chiesa del monastero delle domenicane di San Jacopo a Ripoli a Firenze, ora nella Villa La Quiete a Quarto (fig. 3) dove si conserva anche una simile composizione eseguita per quello stesso cenobio verso il 1515 da Benedetto Buglioni (Visonà - Balleri 2016), forse con l'aiuto del nipote Santi che nei decenni successivi interpretò questo soggetto in due maestose pale policrome destinate ai conventi delle suore francescane di Sant'Orsola e di Sant'Onofrio di Fuligno, oggi entrambe nel Museo del Bargello (Paolozzi Strozzi - Ciseri 2012, pp. 200-203 n. 72, pp. 242-245 n. 88), e, sempre nel medesimo museo fiorentino, della sorprendente ancona modellata da Giovanfrancesco Rustici attorno al 1510 per le agostiniane di San Luca in via San Gallo, che il Vasari ricorda invetriata da Giovanni della Robbia, con candide immagini 'a stacciato' su uno sfondo giallo oro (T. Mozzati, in *I grandi bronzi del Battistero* 2010, pp. 322-327 nn. 26-27): senza dubbio la più straordinaria interpretazione del *Noli me tangere* nella scultura del Rinascimento.

D'altra parte l'opera in esame, che per le minute dimensioni, la destinazione devozionale e la complessa articolazione narrativa potremmo pensare desunta da un dipinto al tempo particolarmente apprezzato, come accade in molti lavori di Giovanni della Robbia che citano palesemente note composizioni del Verrocchio (fig. 6), Ghirlandaio, Filippino Lippi, Fra' Bartolomeo o persino Leonardo (De Marchi 1998; Tamborino 2009), oppure da un rilievo ben più grande o magari dal relativo modello, si distingue nettamente dalle testimonianze che abbiamo menzionato, sia pittoriche sia scultoree. L'autonomia formale e iconografica di questa immagine - memore del celebre gruppo in bronzo del Verrocchio in Orsanmichele raffigurante *l'Incredulità di San Tommaso* (1466 - 1483) - ben risalta, infatti, tanto nelle soluzioni compositive quanto nella caratterizzazione e nella gestualità dei personaggi, contraddistinta dalla figura della Maddalena, che solitamente viene rappresentata di profilo con entrambe la braccia protese, qui abilmente articolata di scorcio mentre stringe al petto l'urna degli unguenti, e soprattutto dalla solenne 'ponderatio' del Cristo, maestoso come una statua classica, che non si ritrae, come di consueto, ed anzi poggia una mano sulla testa di Maria.

E' questa una rara variante iconografica nella raffigurazione del *Noli me tangere* di grande interesse, quasi estranea all'arte fiorentina dove l'unica attestazione conosciuta si trova in un dipinto di Raffaellino del Garbo già in San Lucchese a Poggibonsi distrutto nel 1944 (fig. 4), ma piuttosto radicata nella pittura lombarda di primo Cinquecento, come si vede nel noto affresco del Bramantino oggi nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco proveniente dalla chiesa francescana di Santa Maria del Giardino (1500 ca.: fig. 5) e in quello di Bernardino Luini in San Maurizio al Monastero Maggiore (1520 ca.): variante riconducibile al



Fig. 1. Lorenzo di Credi, *Noli me tangere*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 2. Andrea del Sarto, *Noli me tangere*, Firenze, Museo del Cenacolo di San Salvi.

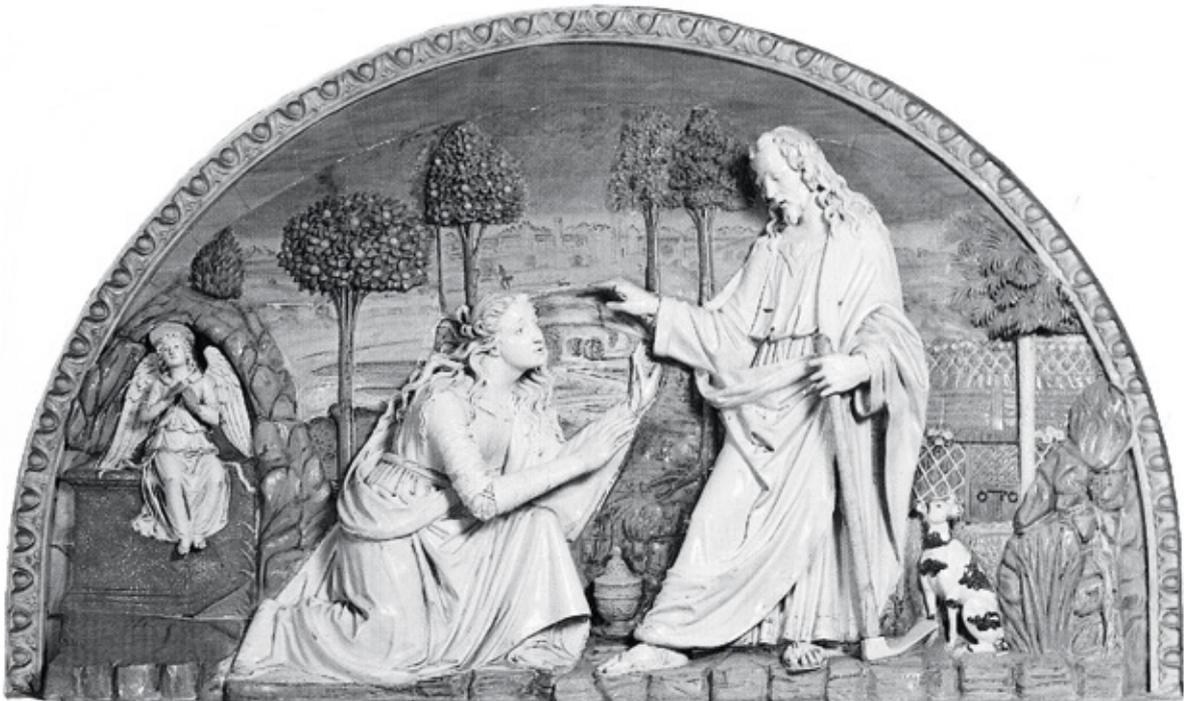


Fig. 3. Marco (Frà Mattia) e Giovanni della Robbia, *Noli me tangere*, Quarto (Firenze), Villa la Quiete.

culto della reliquia del capo della Maddalena - sul quale un lembo di carne incorrotto rivelerebbe il “tocco” del Risorto - conservata nel santuario di Saint-Maximin-La-Sainte-Baume, promosso da Carlo II d’Angiò e rilanciato da Luigi XII di Francia, Duca di Milano dal 1499 al 1512 (Gallori 2013).

Questi aspetti, oltre a suggerire una possibile committenza lombarda o piuttosto francese, in accordo al particolare apprezzamento per l’arte robbiana attestato presso le corti di Francia sin dalla metà del Quattrocento per oltre un secolo (Gentilini 1992), fanno pensare che la nostra anconetta - come accade in altre sculture invetriate di primo Cinquecento - sia frutto di una collaborazione tra Giovanni della Robbia (Marquand 1920; Gentilini 1992, II, pp. 279-328; Domestici 1998), cui ci riconducono soprattutto l’invenzione di gusto miniaturistico e le tonalità cromatiche dell’invetriatura (fig. 6), e una personalità dotata di una cultura figurativa più sofisticata e autonoma, capace di tradurne i modi un po’ ingenui e legnosi in un’immagine di grande eleganza e vigore plastico.

E’ dunque plausibile ritenere che la modellazione del rilievo si debba al fratello Girolamo della Robbia, il più giovane, innovativo e aggiornato tra i cinque figli di Andrea della Robbia che ne ereditarono il magistero ceramico, e al tempo il più apprezzato tanto da potersi affermare con incarichi prestigiosi e onori presso la corte di Francesco I di Francia, dove si trasferì nel 1517 (Marquand 1928, pp. 99-130; Gentilini 1992, II, pp. 329-371; Bellandi 1998). L’opera, infatti, si attaglia alle parole del Vasari nelle *Vite*, concise quanto eloquenti, su cui si fonda la nostra conoscenza della formazione e della prima attività in patria di Girolamo, altrimenti sfuggente per le scarse attestazioni documentarie - “scultore amicissimo” di Andrea del Sarto, che “attese a lavorare di marmo e di terra e di bronzo” in “concorrenza” con “Iacopo Sansovino, Baccio



Fig. 4. Raffaellino del Garbo, *Noli me tangere*, già Poggibonsi, San Lucchese (opera distrutta).



Fig. 5. Bramantino (Bartolomeo Suardi), *Noli me tangere*, Milano, Museo d’Arte Antica al Castello Sforzesco.



Bandinelli ed altri maestri de' suoi tempi" (Vasari 1568, ed. 1878-1885, II, 1878, p. 182, V, 1880, p. 13) - trovando adeguati riscontri nelle rare opere riferite ai suoi esordi, come la *Resurrezione* datata 1510 del Museo del Bargello proveniente dal convento di San Bartolomeo a Monte Oliveto (Paolozzi Strozzi - Ciseri 2012, pp. 150-151 n. 51: fig.7), simile nella nobile figura di Cristo articolata in sapiente 'contrapposto', o il *San Girolamo penitente* del Museo d'Arte Sacra di Montespertoli, forse di poco successivo (A. Bellandi, in *I Della Robbia* 2009, pp. 260, 354 n. 88), ambientato anch'esso in un suggestivo paesaggio roccioso inedito da un filare di svettanti alberelli.

Giancarlo Gentilini

#### BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550), 1568, ed. a cura di G. Milanese, Firenze 1878-1885;
- A. Marquand, *Giovanni della Robbia*, Princeton 1920;
- A. Marquand, *The Brothers of Giovanni della Robbia*, Princeton 1928;
- G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Firenze 1992;
- S. Padovani, *Fra' Bartolomeo rivisitato*, in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti e Museo di San Marco, 25 aprile - 28 luglio 1996), a cura di S. Padovani, Venezia 1996, pp. 28-45;
- *I Della Robbia e l' "arte nuova" della scultura invetriata*, catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant' Alessandro, 29 maggio - 1 novembre 1998), a cura di G. Gentilini, Firenze 1998;
- A. Bellandi, *Girolamo della Robbia*, in *I Della Robbia...* 1998, pp. 286-290;
- A. De Marchi, "Ancora che l'arte fusse diversa", in *I Della Robbia...* 1998, pp. 17-30;
- F. Domestici, *Giovanni della Robbia*, in *I Della Robbia...* 1998, pp. 248-254;
- M.L. Rafanelli, *The Ambiguity of Touch: Saint Mary Magdalene and the "Noli Me Tangere" in Early Modern Italy*, Ph.D. dissertation, New York University 2004;
- *I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 21 febbraio - 7 giugno 2009), a cura di G. Gentilini, Milano 2009;
- A. Muzzi, *Arte e religione tra l'Osservanza Francescana e la spiritualità savonaroliana: alcune note sui Della Robbia e la pittura*, in *I Della Robbia...* 2009, pp. 98-107;
- A. Tamborino, *Tradizione e continuità di modelli nelle botteghe fiorentine tra Quattrocento e Cinquecento*, in *I Della Robbia...* 2009, pp. 86-97;
- *I grandi bronzi del Battistero. Giovanfrancesco Rustici e Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 10 settembre 2010 - 10 gennaio 2011), a cura di T. Mozzati, B. Paolozzi Strozzi, P. Sénéchal, Firenze 2010;
- B. Paolozzi Strozzi - I. Ciseri, *Museo Nazionale del Bargello. La raccolta delle robbiane*, Firenze 2012.
- C.T. Gallori, *Il "Noli me tangere" e il culto della Maddalena nel primo Cinquecento*, in *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, atti del convegno (Université de Genève, 30-31 marzo 2012), a cura di F. Elsig e M. Natale, Roma 2013, pp. 267-286;
- "Noli me tangere" in interdisciplinary perspective. *Textual, iconographic and contemporary interpretations*, atti del convegno (Katholieke Universiteit Leuven, 16-19 dicembre 2009), a cura di R. Bieringer, N. Baert, K. Demasure, Leuven - Paris - Bristol 2016;
- E. E. Benay - L. M. Rafanelli, *Faith, Gender and the Senses in Italian Renaissance and Baroque Art. Interpreting the "Noli me tangere" and Doubting Thomas* (2015), London - New York 2016;
- M. Visonà - R. Balleri, *Dagli altari della chiesa di San Jacopo a Ripoli al Conservatorio delle Montalve al La Quiete. Le terrecotte invetriate di Giovanni e Marco della Robbia e oltre*, in *Capolavori a Villa La Quiete. Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra*, a cura di C. Giometti e D. Pegazzano, Firenze 2016, pp. 77-101;
- M. Cambareri, *Della Robbia Sculptures for Florentine Renaissance Convents*, in *The Materiality of Terracotta Sculpture in Early Modern Europe*, atti del convegno (Varsavia, University of Warsaw, 9-10 settembre 2021), New York 2023, pp. 205-218.



*Fig. 6. Giovanni della Robbia, Fonte battesimale con scene della vita di San Giovanni Battista, Cerreto Guidi, San Leonardo.*



*Fig. 7. Girolamo della Robbia, Resurrezione di Cristo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.*

## 14. Madonna col Bambino benedicente

**Andrea da Corbetta** (Milano?, 1492-1537), già identificato con Andrea da Saronno  
Decorazione su disegno di Gaudenzio Ferrari Valduggia, doc. dal 1507-Milano, 1546)  
1530-35 ca.

Altorilievo in legno dipinto, su fondale dorato e decorato “a estofado”, entro cornice circolare profilata con due modanature, dipinta e dorata.

Diam. 52,5 cm, oggetto massimo 30 cm; spessore cornice 6 cm

La Vergine Maria, imponente e affabile, avvolta in un vigoroso mantello, serrato sul petto da un sottile fermaglio, che ne avvolge parzialmente il capo e con i due ampi lembi tirati ne cela per intero le spalle scendendo fino ai gomiti, accoglie tra le ampie falde della veste un vivace Gesù infante in atto di divincolarsi garbatamente dall'amorevole presa materna con uno scatto della gamba sinistra e una pronunciata torsione del corpo. Il Bambino, con dolce mestizia, rivolge il proprio sguardo e si protende con gesto benedicente verso l'osservatore, mentre pone la mano sinistra su un globo purpureo, allusione al dominio sul mondo ma anche richiamo al pomo di melograno, simbolo della futura passione secondo quanto tramandato dal libro delle Sacre Scritture custodito dal braccio della Vergine.

Il gruppo, scolpito in poderoso oggetto, ospitato entro una cornice a fascia con doppia modanatura, si staglia su un sofisticato fondale decorato con la tecnica detta *estofado de oro* (o 'sgraffiato'), procedimento in cui la stesura a foglia d'oro, preliminarmente coperta da un omogeneo strato di colore, veniva graffiata con punte metalliche così da far emergere, come nel nostro caso, estrose decorazioni 'all'antica', motivi fitomorfi e a losanga (Staffiero 2007).

Questo suggestivo gruppo scultoreo potrebbe essere stato concepito come scultura autonoma per la parete o il sovrapporta della stanza da letto di una giovane nobildonna, quale omaggio nuziale e buon auspicio per una futura gravidanza, in linea con quanto accadeva con i diffusi deschi da parto dipinti, oppure come elemento di una complessa macchina d'altare in cui avrebbe potuto occupare lo spazio centrale di un sottarco o la valva di una cimasa. Sembra suggerirlo una visione preferenziale dal basso, la posa sperticata e lo sguardo del Bambino, la percezione anatomica della Vergine leggermente sproporzionata ad un'osservazione frontale e la massa di nubi scolpita sotto il manto, percepibile solamente dal sottinsù.

L'inedita opera in esame evidenzia numerosi punti di contatto con le più vivaci, peculiari manifestazioni della statuaria lignea lombarda del Rinascimento e si colloca all'interno di quella particolare apertura classicista sviluppatasi a Milano e zone limitrofe, sotto il dominio degli Sforza e dei francesi, dopo il primo decennio del Cinquecento (Casciari 1998; Id. 2000; *Scultori e intagliatori* 2002). Infatti, al pari della fiorente produzione in marmo, che ebbe come centri propulsori i cantieri del Duomo di Milano e della Certosa di Pavia, e le tre grandi botteghe guidate da Giovanni Antonio Amadeo, Cristoforo Mantegazza e più tardi da Agostino Busti detto il Bambaia, nel corso del Quattrocento e per tutta la prima metà del XVI secolo in queste zone si registrò una straordinaria fioritura della statuaria lignea policroma applicata alla realizzazione di complessi gruppi narrativi e imponenti macchine d'altare.

In questo settore si imposero le botteghe di Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, di Giacomo e Giovanni Angelo del Maino, di Pietro Bussolo e quella di un prolifico intagliatore, operoso a Saronno e in altri centri tra Lombardia e Piemonte (M.T. Binaghi Olivari, in *Restauro* 1975, pp. 38-45; Agosti 1990; Casciari 1998; Id. 2000; Venturoli 2005), dall'identità complessa a lungo controversa, identificato oggi dalla critica in Andrea da Corbetta (Pini 2001; Sacchi 2005; Bianchi 2005-2006; Cairati 2011-2012). La produzione di quest'ultimo fino ad anni recenti veniva infatti riferita al lapicida Andrea Retondi da Saronno, figlio di Giovanni Pietro, attestato tra il 1498 e il 1518 in vari cantieri milanesi al fianco dell'Amadeo, di Lorenzo da Muzzano e del Bambaia (Shell, Sironi 1995, pp. 159-179), e a sua volta erroneamente associato per omonimia allo scultore Andrea da Saronno, figlio di Paolo, documentato nel 1547 come collaboratore di Cristoforo Lombardi (Cara 2012, pp. 301, n. 11; 336, n. 238; 337, n. 242). Andrea da Corbetta – località alle porte di Milano come la vicina Saronno – è invece da riconoscere nell'Andrea da Milano che compare tra il 1527 e il 1537 nei registri del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli a Saronno in merito all'esecuzione del *Compianto*, del famoso *Cenacolo*, dei *busti di Profeti* e dell'*Assunta*, e come autore di una serie di grandi ancone e scenografie sacre in legno policromo sparse in tutta la Lombardia, dalla Valtel-



lina fino al Canton Ticino, e in Piemonte.

Membro principale di una fiorente dinastia di intagliatori in legno attivi a Milano già dalla metà del Quattrocento, Andrea da Corbetta gestiva con il padre una bottega nella parrocchia di Santa Maria Beltrade, collocata in prossimità del Duomo di Milano a poca distanza dalle concorrenziali fucine dei Del Maino e di Pietro Bussolo (Cairati 2011-2012, p. 38). Tra il 1519 e il 1537, anno della morte, si collocano le sue principali imprese che concorrono a farne il protagonista della scultura lignea lombarda d'orientamento classicista, un tempo riconosciute ad Andrea da Saronno (Id. p. 43).

Rientrano in questo *corpus* le statue della *Vergine* e di *San Giovanni Battista* per la chiesa di San Lorenzo a Mortara (M. Albertario, in *Splendori di Corte* 2009, pp. 158-159, n. 36), il *Compianto* di San Francesco a Saronno e quello di San Vittore a Meda (A. Spiriti, in *San Francesco di Saronno* 1992, p. 246; D. Cassinelli e M. Caldera, in *Teatri del sacro* 2020, pp. 212-215, nn. 46-47), i gruppi eseguiti tra il 1527 e il 1537 per il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli a Saronno (*Compianto, Ultima Cena, Busti di Profeti*, le sante *Marta, Apollonia, Lucia e Agata, Vergine Assunta*: Rossi 1996; D. Cassinelli, in *Teatro del sacro* 2020, pp. 218-219, n. 49), l'*Addolorata sorretta dalle Pie donne* (1530-1535: fig. 2) del santuario di San Vittore a Varese (Casciaro 2000, pp. 211-237, 355-358, nn. 151-153, 156), il *Presepe* dell'oratorio di Nostra Signora di Castello a Savona (1537), una delle ultime opere del maestro (Albertario 2007).

La qualità non sempre omogenea e talora le discrepanze formali registrabili in alcune opere confluite sotto il suo nome, come le statue nella parrocchiale di Maresco di Missaglia (Lecco), identificate in quelle commissionate nel 1523 ad "Andrea intagliatore" per la Scuola dello Scurolo di Sant'Ambrogio di Milano (Casciaro 2000, p. 226), il tardo *Padre eterno* del Castello Sforzesco di Milano (Inv. n. 78; Casciaro 2000, p. 357, n. 154), l'*Adorazione dei Magi* in Santa Maria del Monte a Varese (Agosti, Stoppa, Tanzi 2010, pp. 68-69), fanno pensare ad una compagine artistica particolarmente articolata, al cui interno ebbero un peso notevole il padre Giovanni Pietro, lo zio Santino e il cugino Giovanni Battista, a capo di due botteghe in Santa Maria Segreta e in San Vittore al Teatro (Cairati 2011-2012, p. 26), e così anche Lorenzo da Mortara, in rapporti lavorativi con il padre e lo zio di Andrea fino al 1510 (Cairati 2021, p. 160 e nota 75), a cui in passato si riferiva la grande ancona in San Lorenzo a Mortara (Binaghi Olivari 1991; Casciaro 2000, pp. 218-222).

L'opera in esame trova strette tangenze soprattutto con il *Compianto* di San Vittore a Meda (1525 ca.: fig. 3), il *Compianto*, l'*Ultima Cena* e alcuni *busti di Profeti* di Saronno (1528-1530), il gruppo dell'*Addolorata sorretta dalle Pie donne* di San Vittore a Varese (1530-1535). Con queste condivide l'ampio modellato delle forme e la sintesi monumentale delle vesti, solcate da pieghe larghe e taglienti, il classicismo delle pose, talora bloccate in posizioni instabili, e la particolare morfologia delle capigliature articolate in ciocche fluenti dalla pesante ricaduta. Lo stesso si registra con le figure dell'altare di San Giuseppe a Mortara (Pavia), ma soprattutto con il *Padre Eterno benedicente* delle raccolte del Castello Sforzesco (1530-35 ca.: fig. 1), collegabile stilisticamente ai *Profeti* di Saronno e vicino al nostro tondo per il trattamento ampio e regolare del panneggio, la solidità anatomica della figura, l'andamento sciolto delle capigliature (Casciaro 2000, p. 357, n. 154).

Sebbene il *corpus* di opere riferibile ad Andrea da Corbetta e alla sua famiglia sia ancora in fase di assestamento, quello che ne emerge è la capacità mostrata da questa longeva dinastia nel confrontarsi ad armi pari con la rivale bottega dei fratelli Del Maino, opponendosi al loro *ductus* vibrante e nevrotico con un fraseggiare solenne, pausato e monumentale (Pini 2001; Bertoni, Ganna 2000; Casciaro 1998; Id. 2000, pp. 210-242, 350-363), fortemente contaminato dalle interferenze culturali e lavorative con altre botteghe concorrenti, come quella dei fratelli De Donati, di Lorenzo da Mortara, di Pietro Bussolo, e degli stessi del Maino che con i da Corbetta sovente condivisero schemi compositivi, soluzioni pittoriche e motivi decorativi.

La fama di tali scenografici e articolati complessi scultorei passava inevitabilmente attraverso la ricchezza delle decorazioni pittoriche e delle estrose soluzioni esornative che ne esaltavano la preziosità delle vesti e l'ardito intaglio degli elementi architettonici, per cui i capobottega erano soliti affidarsi ad importanti pittori del tempo, sovente coinvolti nella progettazione scenografica degli stessi luoghi di destinazione, come nel caso di Gaudenzio Ferrari e Fermo Stella intervenuti nella decorazione della grande ancona di Morbegno (Sondrio) dei fratelli Del Maino (Casciaro 2000, pp. 334-335, n. 128).

Nel caso dei Da Corbetta sono documentati continuativi rapporti nel Santuario di Saronno con Bernardino Luini, alla cui morte subentrò Gaudenzio Ferrari, il quale fu autore anche di modelli scultorei per la bottega milanese (Sacchi 2005, I, pp. 141-146). Per la commissione della Scuola dello Scurolo il Da Corbetta si affidò invece alla collaborazione del celebre pittore Giovanni Angelo da Seregno, legato ai grandi cantieri



dell'età di Ludovico il Moro, di cui Andrea aveva sposato la figlia Lucia (Cairati 2011-2012, pp. 41-42). Sempre a Saronno lo scultore fu affiancato dai pittori Alberto da Lodi e Francesco da Seregno, ai quali fu affidata l'intera policromia delle statue (Casciari 2000, p. 355, n. 151).

Nella decorazione pittorica dell'opera in esame spicca il sofisticato repertorio decorativo del fondale ottenuto 'a estofado', assai ben conservato, che appare diviso in due sezioni da una fascia centrale concepita a mo' di fregio delimitata da spesse bordure lineari, riempita con motivi a X congiunti a formare losanghe romboidali ripetute secondo un preciso ritmo modulare, in alcuni casi riempite con croci gigliate, e intrecci regolari a maglia geometrica. Nelle due campiture, superiore e inferiore, in maniera speculare, attorno a quattro croci greche ad otto punte con terminazioni a coda di rondine, simbolico riferimento alle beatitudini evangeliche, si sviluppano complicate decorazioni 'a grottesca', raffiguranti aquile, grifoni e altre creature fantastiche in coppia, affiancate a ideogrammi, stese con un *ductus* compendiario continuo, quasi ossessivo, a reinterpretare complesse soluzioni antichizzanti. Tale repertorio si ritrova puntualmente in alcune grandi ancone e in gruppi statuari usciti dalla bottega di Giovanni Angelo e Tiburzio del Maino: ad esempio, nella grande pala di Sant'Abbondio a Como la decorazione delle vesti dei personaggi, a croci e losanghe, sebbene più ordinata e lineare, presenta motivi del tutto analoghi ai nostri, e tali consonanze si accentuano notevolmente nel gruppo della *Crocifissione* del Duomo comasco (1514-1515), in cui la tunica della *Maddalena* è ornata sul petto con lo stesso motivo a croce greca che presenta al centro un simbolo circolare e dalle terminazioni a rondine ciascuna delle quali riempita con immagini di uccelli stilizzati (fig. 5), mentre nella fascia inferiore ricompare il motivo a fregio continuo con losanghe romboidali e caratteri grafici di fantasia, assunti da un archeologismo fantastico di origine medievale, del tutto analogo a quello che abbiamo descritto sul fondale del nostro tondo. Nella grande ancona dell'*Assunta* a Morbegno (Sondrio), risalta ugualmente la stessa abbondanza esornativa, che dalle vesti delle figure si estende ossessivamente anche ai fondali blu intenso e alle complesse architetture. Pur mutando repertorio iconografico, qui virato verso motivi fitomorfi e antropomorfi, ritroviamo il medesimo gusto archeologizzante dal peculiare tratto continuo che lega motivi geometrici a figure fantastiche in una sorta di flusso esornativo di elevato impatto scenografico (fig. 4).

Da attestazioni archivistiche sappiamo che la grande ancona di Morbegno, completata dai Del Maino nel 1519, venne decorata e dipinta da Gaudenzio Ferrari e Fermo Stella tra il 1520 e il 1524 (Casciari 2000, pp. 334-335, n. 128), e ad essi sembra potersi ricondurre anche la decorazione degli altri due complessi comaschi, visti i caratteri formali perfettamente corrispondenti che costituiscono un *unicum* all'interno della produzione di Del Maino. Pertanto, considerate le forti consonanze con le soluzioni decorative del tondo in esame, è plausibile ipotizzare anche per esso un intervento progettuale di Gaudenzio Ferrari, al quale la critica recente riferisce le grottesche 'a estofado' di Morbegno (Agosti, Stoppa, Tanzi 2010, pp. 50-51: fig. 4). D'altra parte, proprio Gaudenzio Ferrari, alla morte di Bernardino Luini nel 1532, subentrò nell'allestimento scenografico del Santuario di Saronno realizzando il ciclo di affreschi della cupola e fornendo i disegni per le statue del *Dio Padre* e dell'*Assunta* avviate da Andrea da Corbetta e, alla sua morte nel 1537, portate a termine dal cugino Battista (Casciari 2000, p. 362), il che può confermare, oltre al legame tra le due botteghe, anche la datazione della *Vergine col Bambino* qui proposta intorno al 1530.

Giancarlo Gentilini     David Lucidi



*Fig. 1. Andrea da Corbetta, Padre eterno benedicente, Milano, Castello Sforzesco.*



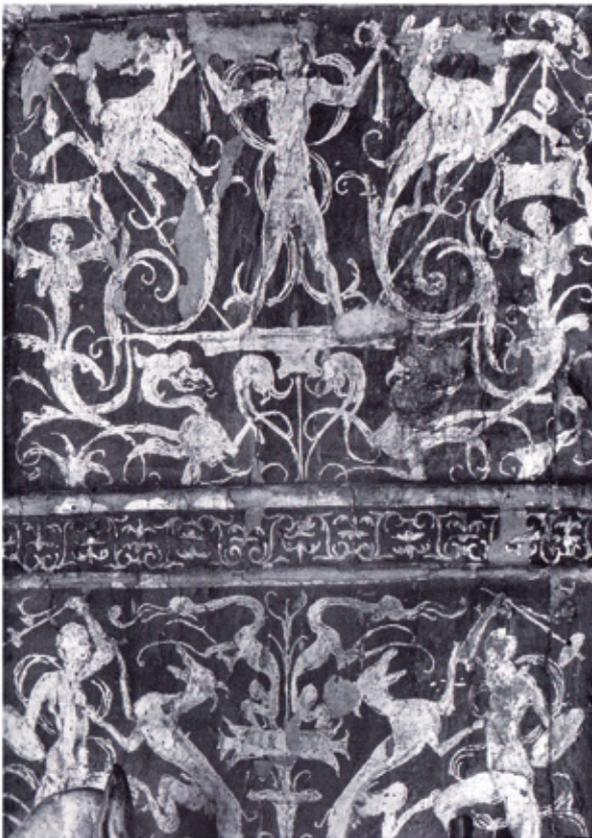
*Fig. 2. Andrea da Corbetta, Vergine addolorata sorretta dalle Pie donne, Varese, San Vittore.*



*Fig. 3. Andrea da Corbetta, Compianto sul Cristo morto, Meda (Varese), San Vittore.*

#### BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- *Restauro e attività culturali 1970-1975*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera), Milano 1975;
- G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990;
- *San Francesco da Saronno*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1992;
- M. T. Binaghi Olivari, *Lorenzo da Mortara. La capanna d'oro. Il presepe nel Rinascimento lombardo*, Pavia 1991;
- J. Shell, G. Sironi, *Ambrogio de Predis, Cristoforo Solari, and the monument to Erasmo Brasca*, in «Raccolta Vinciana», XXVI, 1995, pp. 159-179;
- M. Rossi, *Fra decorazione e teatralità. Andrea da Milano, Gaudenzio Ferrari e dintorni*, in *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1996, pp. 195-234;
- R. Casciari, *Andrea da Saronno. Classicismo e teatralità nella scultura milanese del primo Cinquecento*, «Nuovi Studi», III, 5, 1998, pp. 65-83;
- R. Casciari, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000;
- A. Bertoni, R. Ganna, *Due maestri poco noti della scultura lignea lombarda del Cinquecento: Giulio Oggioni e Battista da Saronno*, in «Arte Cristiana», LXXXVIII, 800, 2000, pp. 364-374;
- V. Pini, *Sopra la scultura lignea del Cenacolo cinquecentesco a Saronno: il cosiddetto Andrea da Milano è Andrea da Corbetta?*, in «Raccolta Vinciana», XXIX, 2001, pp. 125-141;
- *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, atti della giornata di studi (Milano 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano 2002;
- *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova, 17 dicembre 2004 – 13 marzo 2005), a cura di F. Boggero, P. Donati, Milano 2004;
- *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo valtellinese, 28 gennaio – 2 aprile 2005), a cura di A. Dell'Oca, C. Salsi, Cinisello Balsamo 2005;
- R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, 2 voll., Milano 2005;
- P. Venturoli, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005;
- E. Bianchi, *I da Corbetta intagliatori in legno. Prime ricognizioni*, tesi di specializzazione, relatrice R. Sacchi, Università degli Studi di Milano, a.a. 2005-2006;
- M. Albertario, *Giovanni Angelo Del Maino e Gaudenzio Ferrari, alle soglie della maniera moderna*, in «Sacri Monti», 1, 2007, pp. 339-364;
- P. Staffiero, *Modelli di decorazioni 'a estofado' nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento*, in *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, a cura di R. Casciari, Galatina (Lecce) 2007, pp. 153-163;
- G. Zanelli, *Conferme per un soggiorno genovese di Vincenzo de' Barberis da Brescia*, in «Arte Lombarda», 154, 2008, pp. 70-73;
- *Splendori di corte. Gli Sforza, il Rinascimento, la Città*, catalogo della mostra (Vigevano, Castello, 3 ottobre 2009 – 31 gennaio 2010), a cura di L. Giordano, M. Olivari, Milano 2009;
- G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, 10 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010, pp. 21-69;
- C. Cairati, *I da Corbetta: una bottega di intagliatori nella Milano del Cinquecento*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano, a.a. 2011-2012;
- R. Cara, *Regesto dei documenti*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 15 Maggio - 25 Settembre 2012), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012, pp. 299-340;
- *Teatri del sacro e del dolore. I Compianti in Lombardia e Piemonte tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di R. Dionigi, F.M. Ferro, Soncino 2020;
- C. Cairati, *Forme e colori della scultura lignea a Vigevano, tra i De Donati, Bernardino Ferrari e i da Corbetta (1490-1527)*, in *Sculture lignee a confronto dalle città ducali di Vigevano e Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2021-16 gennaio 2022), a cura di C. Salsi, Venezia 2021, pp. 151-169.



*Fig. 4.* Gaudenzio Ferrari (progetto) e Fermo Stella, *Ancona dell'Assunta*, particolare della decorazione a estofado, Morbegno (Sondrio), Santuario dell'Assunta (opera di Giovanni Antonio e Tiburzio del Maino).

*Fig. 5.* Giovanni Angelo del Maino, *Crocifissione*, particolare della *Maddalena dolente*, Como, Cattedrale di Santa Maria Assunta.

## 15. Reliquiario

Trapani

Sec. XVII

Metallo dorato, argento e coralli

35 x 33 cm

Sin dal mondo classico al rametto di corallo furono attribuiti poteri talismanici ed apotropaici in quanto ritenuto una concrezione del sangue sgorgato dal capo reciso della Medusa ad opera di Perseo. Tali poteri vennero poi traslati in ambito cristiano, trasformandosi simbolicamente nel sangue versato da Cristo per la salvezza dell'umanità e non sono rari i dipinti rinascimentali che raffigurano Gesù Bambino con un rametto di corallo appeso al collo.

La lavorazione di tale materiale a Trapani ha radici molto antiche, essendo già testimoniata da viaggiatori arabi nel XII secolo. Nel '400 furono soprattutto artigiani ebrei che si dedicarono a tale attività che entrò in crisi subito dopo il 1492, anno della loro cacciata. Nel '500 la vittoriosa campagna militare condotta da Carlo V contro la Tunisia che ridusse notevolmente l'attività dei pirati barbareschi nel Mediterraneo e la scoperta a Tabarca, sempre in Tunisia, di notevoli giacimenti coralliferi, ridettero impulso alla produzione e diffusione di oggetti in corallo, utilizzati sia per scopi liturgici (calici, pissidi, reliquiari, ecc.), sia per devozione privata (capezzali, piccole acquasantiere, altarioli) sia per scopi laicamente ornamentali, quali anfore, cofanetti, gioielli, modellini di poltrone e tavoli, ecc.. Tale andamento favorevole si protrasse poi per tutto il XVII e XVIII secolo.

Il nostro reliquiario, che mostra una rigorosa ripartizione geometrica, è di forma ottagonale, delimitata da una cornice in argento collegata, tramite segmenti dello stesso materiale fogliati che dividono l'intera superficie in otto sezioni trapezoidali, ad un'altra cornice identica a quella esterna, che delimita una riserva centrale sopraelevata sempre ad otto lati. Tale spazio ospita cinque sedi per le reliquie di altrettanti santi disposte a croce e quella posta all'incrocio dei bracci, messa in evidenza anche da una diversa incorniciatura per segnalare l'importanza maggiore, è dedicata a Santa Rosalia, che liberò Palermo e la Sicilia tutta dalla peste del 1624.

Gli spazi trapezoidali compresi fra le due cornici sono ornati da baccelli di corallo disposti a formare fiori con lunghi petali, mentre l'area che circonda le reliquie ospita virgolette e grani dello stesso materiale cuciti sul fondo con fili metallici, fittamente disposti in una sorta di *horror vacui* tipico di tale produzione. Una bella cimasa in argento dorato raffigurante la testa ricciuta di un putto circondata da volute traforate dorate e decorate con inserti di corallo, di gusto proto barocco, è posta sul lato superiore del reliquiario.

Il manufatto, raro e prezioso per le reliquie che ospita, affida le proprie notevoli qualità estetiche sia alla forma ottagonale, sia alla bella ripartizione geometrica della superficie, sia infine all'armonioso contrasto



formato dai colori: giallo del metallo di fondo, argento delle cornici e rosso dei coralli.

Le caratteristiche costruttive e la reliquia di Santa Rosalia, il cui culto riprese vigore dopo il rinvenimento delle sue presunte ossa in una grotta sul monte Pellegrino nel 1624, fanno datare l'opera in esame alla seconda metà del XVII secolo e ne collocano l'origine in area trapanese.

#### BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- *Il corallo trapanese nei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra, 16-24 novembre 2002, Brescia, a cura di M.C. di Natale, ed. Gruppo Editoriale Delfo, 2002, Brescia;
- R. Giorgi, *Santi*, Ed. Mondadori Electa SpA, Milano, 2004, (ristampa);
- *Rosso corallo. Arti preziose della Sicilia barocca*, catalogo della mostra, 29 luglio-28 settembre 2008, Torino, Palazzo Madama, a cura di C. Arnaldi di Balme e S. Castronovo, Ed. Silvana Editoriale SpA, Cinisello Balsamo, 2008.



*Capizzale con Madonna e Bambino (part.),  
Trapani, sec. XVII prima metà.*



*Capizzale con Cristo crocifisso (part.),  
Trapani, sec. XVII prima metà.*



Finito di stampare  
nel mese di settembre  
duemilaventitre

