

COMPENDIUM

SECOLI VII - XVI



GALLERIA FORNARO GAGGIOLI
ANTICHITÀ ALL'ORATORIO
BOLOGNA

COMPENDIUM



COMPENDIUM

SECOLI VII - XVI

Catalogo a cura di

GIAMPIERO SGALLARI

Contributi critici di

GABRIELE FATTORINI

GIANCARLO GENTILINI

MAURO MINARDI

GALLERIA FORNARO GAGGIOLI

ANTICHITÀ ALL'ORATORIO

BOLOGNA

Compendium. Secoli VII-XVI

Bologna, 3 - 18 ottobre 2026

ANTICHITÀ ALL'ORATORIO

Via de' Giudei, 3/d

40126 Bologna

Tel/Fax +39 051 227370

Portatile +39 339 6660306

www.antichitaoratorio.com

✉ antichitaoratorio@virgilio.it

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

Foto: Claudio Giusti

In copertina: Maestro di Ancaiano - *Madonna col Bambino ed i Santi Giovan Battista e Bernardino da Siena*

Sommario

1 - Cavallo (pedina di scacchi).....pag.	2
2 - Cristo crocifisso.....pag.	4
3 - Candeliere.....pag.	6
4 - Candeliere.....pag.	8
5 - Anta di dittico.....pag.	10
6 - Croce astile.....pag.	12
7 - Croce reliquiario (stauroteca).....pag.	16
8 - Madonna e Bambino.....pag.	18
9 - Madonna con il Bambino e due santi.....pag.	22
10 - Madonna col Bambino.....pag.	30
11 - Cofanetto esagonale.....pag.	38
12 - Madonna col Bambino benedicente.....pag.	44
13 - Cofanetto.....pag.	52
14 - Madonna col Bambino ed i Santi Giovan Battista e Bernardino da Siena.....pag.	54
15 - Coppa.....pag.	64
16 - Vaso biansato.....pag.	68
17 - San Gerolamo.....pag.	72
18 - Crocifissione.....pag.	76

Catalogo



1 - Cavallo (pedina di scacchi)

Asia centrale
Sec. VII-IX
Cristallo di rocca
5,4 x 5,4 cm

La parola scacchi pare derivare dal provenzale antico *escac* ed indica un gioco di strategia che si realizza su di una scacchiera formata da sessantaquattro *case* di due colori alternati; ciascuno dei due avversari ha a disposizione sedici pezzi: Re, Regina, due alfieri, due cavalli, due torri e otto pedoni; ogni pedina può muoversi solo in direzioni codificate, ogni *casa* può ospitare un solo pezzo. Obiettivo del gioco è dare *scacco matto*, ovvero minacciare la cattura del Re avversario.

Secondo alcune fonti, il gioco (Chaturanga) avrebbe avuto origine in India presso l'impero Gupta nel VI secolo d.C. e si sarebbe sviluppato in varie forme in diverse regioni asiatiche, prima fra i Persiani poi presso gli Arabi e, per loro tramite, nell'Europa medievale attorno all'XI secolo (nel 1060 il Cardinale Pietro Damiani inviava una lettera al Papa Alessandro II denunciandone la diffusione). Nonostante fosse contrastato da autorità religiose e civili (nel 1254 Luigi IX proibì gli scacchi in Francia), tale tipo di gioco si impose sempre più e venne praticato anche da sovrani europei.

Il gioco conobbe evoluzioni continue durante i secoli; un suo regolamento completo si ebbe nel XIX secolo per merito di Paul Morphy e Wilhem Steintz.

Anche le pedine hanno sempre esercitato un fascino intrinseco importante: le sembianze del Re, la Regina, il cavallo e gli altri "personaggi" mostrano sovente pregi artistici notevoli, nonostante le dimensioni contenute e durante i secoli sono state costruite nei più diversi materiali (cristallo di rocca, avorio elefantino e di tricheco, legno, pietre dure, ecc.).

La rara pedina che ci occupa è stata realizzata in cristallo di rocca e rappresenta un cavaliere a cavallo. Le fattezze del destriero sono quelle tipiche degli equini delle steppe asiatiche, piccoli e robusti, ed i lineamenti del cavaliere, ben visibili nonostante le ridotte dimensioni dell'oggetto, evidenziano tipici tratti somatici asiatici. Cavallo e cavaliere poggiano su di una base "a barchetta" e l'animale mostra una bardatura composta da linee parallele che si intersecano dando vita a piccoli quadrati.

Il nostro "pezzo" palesa affinità notevoli con oggetti analoghi in avorio ed altri materiali rinvenuti nel 1977 in scavi ad Afrasiab, l'odierna Samarcanda nell'attuale Uzbekistan; in particolare si notano tangenze nelle medesime caratteristiche del cavallo dalle proporzioni compatte e con le zampe anteriori angolate.

Opera affascinante, resa più rara e preziosa dal materiale usato per la sua realizzazione, esempio di raffinate civiltà lontane, è da datarsi al VII-IX secolo d. C. e da collocarsi geograficamente nell'Asia centrale.

Un numero notevole di pedine in cristallo di rocca, dell'Iran orientale, IX secolo d.C., è conservato nella collezione Al-Sabah in Kuwait.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

D. Freeman Fahid, *Chess and other games pieces from islamic lands*, Londra 2018, p. 29 e pp. 291-293.



2 - Cristo crocifisso

Francia occidentale
Sec. XIII-XIV
Bronzo
19 x 16 cm

Il Cristo presenta una testa voluminosa, capelli bipartiti che scendono lungo il collo e sulle spalle, forte arco sopraccigliare con occhi semichiusi sotto le palpebre pesanti, corta barba resa con fitte incisioni parallele e baffi sotto il naso robusto. Il torace mostra muscoli pettorali resi con due triangoli, cassa toracica dalla forte stilizzazione con le costole marcate da un deciso lavoro di cesello, braccia flesse con mani dalle dita aperte ed il pollice ripiegato e fori nel palmo per il passaggio dei chiodi.

Il perizoma, dalla forma di un parallelepipedo dai lati squadrati, è descritto con particolare cura: è trattenuto da un *cingulum* stretto in vita dal quale fuoriescono due falde a “V” ai lati che ricadono con belle pieghe circolari mentre la cintura, dopo avere formato al centro un bel nodo a “cravatta”, prosegue nella parte centrale dividendo il perizoma in due parti arrotondate parallele che ricoprono le cosce; da sotto l’indumento si allungano due sottili gambe che terminano nei piedi appaiati posti sul suppedaneo.

La posizione del capo del Cristo, flesso in avanti ma in asse col corpo, gli occhi semichiusi come la bocca e la postura solo lievemente flessa, ci indicano un Redentore ancora vivo, sebbene già in procinto di transitare dalla forma del Cristo *Triumphans* a quella del Cristo *Patiens*.

Come ben evidenziato dai crocifissi in bronzo romanici giunti sino a noi, la preoccupazione maggiore dei loro autori non era raggiungere determinati obbiettivi estetici ma evocare nei fedeli l’aspetto trascendentale, legato al terribile supplizio patito da Gesù.

Il pezzo mostra i tratti e l’usura compatibili con un’opera medievale, la presenza della doratura residua consumata nel tempo nei punti di maggior rilievo, la tonalità della patina scura del bronzo sottostante e la lavorazione da fusione piena sono coerenti con gli esemplari di questa epoca.

Le caratteristiche costruttive ed estetiche mostrate dal manufatto in esame lo riportano in ambito francese; lo stile, fortemente geometrico ed espressivo, lo fanno risalire al pieno medioevo fra il XIII ed il XIV secolo (periodo tardo romanico o proto-gotico).

Cristi simili sono pubblicati nel volume di O. Zastrow *L’oreficeria in Lombardia*, p. 118 fig. 147 e nel volume *Romanische Bronzekruzifixe* di P. Bloch, tav. 16 (n. ID 13, pp. 78-82, tav. 16).

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- O. Zastrow, *L’oreficeria in Lombardia*, ed. Gruppo Editoriale Electa S.p.A., Milano, 1978;
- P. Bloch, *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlino, 1992;
- *Romanica. Arte e liturgia nelle terre di San Geminiano e Matilde di Canossa*, catalogo della mostra (Modena, 16 dicembre 2006 – 1 aprile 2007) a cura di A. Peroni, F. Piccinini, ed. Franco Cosimo Panini, Modena 2006;
- *Milleduecento. Civiltà figurativa tra Umbria e Marche al tramonto del Romanico*, catalogo della mostra a cura di F. Cervini (Matelica, 9 settembre – 4 novembre 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2018;
- *Imago splendida. Capolavori di scultura, lignea a Bologna dal Romanico al Duecento*, catalogo della mostra (Bologna 23 novembre 2019 – 8 marzo 2020) a cura di M. Medica, L. Mor, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2019.



3 - Candeliere

Limoges
Secolo XIII, metà
Rame e smalti *champlevé*
21 x 8,3 cm

Il nostro candeliere, formato da vari elementi (base, fusto, nodo e coppetta) tenuti insieme da un'anima interna di rame, mostra una parte iniziale di forma triangolare con le tre facce lievemente concave e leggermente trapezoidali. Il fondo di ciascun lato risulta smaltato di un compatto colore blu sul quale spiccano tre riserve circolari in azzurro: quella più grande reca una stella a quattro punte contornata di bianco ed un'ampia raggera dorata e puntinata fra i quattro lobi; le altre due sono ornate con elementi vegetali ottenuti a fondo risparmiato sullo smalto. Tutte le facce mostrano una cornicetta col rame scoperto decorata con puntini e lineette.

Il fusto cilindrico è ornato con rombi tangenti incisi e diviso a metà da un nodo sferico che doppie cornici, ottenute mettendo a nudo il rame, dividono in sei spicchi ovali, cadauno decorato con girali fitomorfi risparmiati su fondo smaltato in azzurro.

La bella coppetta, di forma tronco conica rovesciata, atta a contenere la cera, mostra una decorazione formata da una striscia smaltata bianca che circonda piccoli rettangoli in rame risparmiato sulla quale insiste una riserva che corre tutt'intorno decorata con una doppia fila di triangoli che si intersecano e affrontati, quelli inferiori privi di smalto, quelli superiori smaltati in azzurro. Un'altra cornicetta a fondo bianco chiude la parte decorata della coppetta che termina con sei piccoli semicerchi alla sommità.

La produzione dei candelieri a Limoges fu piuttosto vasta ed iniziò dal XIII secolo. Con l'avanzare del secolo si nota via via una progressiva semplificazione della forma ed una riduzione della superficie smaltata. Le caratteristiche costruttive ed estetiche e le ampie zone smaltate (base, nodo e coppetta) indicano per il nostro bel candeliere, privo dei tre piccoli piedi, un'origine limosina ed una collocazione temporale attorno alla metà del XIII secolo.

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*, ed. 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 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 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;
- *The Wyvern collection, Medieval and Renaissance enamels and other works of Art*, a cura di Paul Williamson, Thames & Hudson Ltd, London, 2021.



4 - Candeliere

Limoges
Sec. XIII, seconda metà
Rame e smalti *champlevé*
14 x 9,5 cm

Gli oggetti decorati con smalti *champlevé* (tecnica consistente nell'asportazione di parte della superficie del supporto metallico e nel riempimento dei vuoti con paste vitree colorate seguendo un disegno preordinato e poi cuocendo il tutto), si affermarono in Europa dapprima in area mosana (Fiandre e parte della Germania) e poi in Francia, prima a Conques poi, a partire dagli anni settanta del XII secolo a Limoges, che mantenne in tale settore una posizione di vertice sino alla metà circa del XIV secolo.

Gli *ateliers* limosini, oltre a soddisfare le richieste del mercato interno, alimentarono anche una forte corrente esportativa verso altri paesi europei quali l'Italia e la Spagna a sud e l'Inghilterra e la penisola scandinava a nord favorendo, a volte, l'insorgere di laboratori locali. I prodotti smaltati (candelieri, croci, reliquiari, cofanetti, ecc.) erano indirizzati sia verso utilizzatori ecclesiastici che profani.

Tre piedini, leggermente ricurvi verso l'esterno, ancora recanti lacerti di doratura, sostengono una base a calotta sferica mostrante un bel motivo a volute che nel suo dipanarsi forma sei riserve circolari di cui tre ornate con un fiore quadrilobato e tre con un ornamento floreale a tre petali.

Al centro della calotta convessa è posto uno stelo cilindrico, decorato con rombi tangenti incisi, che mostra tutt'ora tracce di doratura come il bel nodo sferico schiacciato ai poli che lo sovrasta e dal quale fuoriesce il puntale conico.

Il manufatto, nonostante le dimensioni contenute, si impone per le belle proporzioni, l'eleganza della struttura e la raffinatezza del disegno alla base, realizzato con smalti blu ed azzurri.

Le caratteristiche costruttive ed estetiche ne indicano un'origine limosina ed una collocazione temporale nella seconda metà del XIII secolo.

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*, ed. 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 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 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;
- *The Wyvern collection, Medieval and Renaissance enamels and other works of Art*, a cura di Paul Williamson, Thames & Hudson Ltd, London, 2021.



5 - Anta di dittico

Francia del nord
Sec. XIV, seconda metà
Avorio
11 x 7,2 cm

L'avorio, apprezzato e lavorato sin dall'antichità, conobbe un momento di grande fortuna in epoca gotica, dopo la fine della sesta crociata nel 1221, grazie all'intensificarsi degli scambi fra Occidente ed Oriente che permisero all'Europa un maggior approvvigionamento delle zanne elefantine che dalle regioni interne dell'Africa raggiungevano i porti dell'Egitto e da qui quelli italiani, per proseguire poi verso gli altri paesi europei. Tale situazione mutò nell'ultima parte del XIV secolo, quando il controllo dell'Impero Ottomano sul nord Africa e nel Mediterraneo orientale si fece più serrato rendendo più complessa l'acquisizione del materiale eburneo da parte dell'Europa.

Il bel rilievo, anta sinistra di un dittico, raffigura la Crocifissione. L'episodio si svolge sotto tre archi a sesto acuto di pretto gusto gotico; Cristo è al centro della scena: ha braccia lievemente flesse nello sforzo di sostenere il corpo inanimato, la fronte cinta da una striscia a significare la corona di spine, capelli a ciocche lungo il collo, capo leggermente piegato verso destra, occhi chiusi, naso diritto, bocca piccola circondata da baffi e barba. Il corpo del Redentore è anatomicamente ben descritto nei muscoli pettorali ed addominali e nella lieve rotondità del ventre sotto al quale inizia il lungo perizoma che scende con belle pieghe semicircolari verso il basso, seguendo il naturale movimento delle gambe sottostanti, di cui quella destra sovrapposta all'altra, col conseguente accavallamento dei piedi.

Alla destra di Cristo è posta la Vergine in atto di svenire, sorretta da due delle Pie Donne. Tutto il gruppo si caratterizza soprattutto per la cura nella realizzazione dei panneggi, che scendono con ampie, falcate increspature. Particolarmente curata anche la figura dell'altro Dolente, San Giovanni. L'Evangelista mostra il corpo notevolmente arcuato, una folta capigliatura a ciocche, regge il libro con la destra e porta l'altra mano alla bocca, nel gesto tipico del dolore. Indossa una lunga veste che scende sino ai piedi con grosse pieghe diagonali rigonfie ed una sorta di dalmatica che, all'altezza del braccio che regge il libro, forma belle increspature ad imbuto. Alle sue spalle, affastellati in uno spazio ristretto, figurano due personaggi in abiti orientali, raffiguranti dignitari ebrei.

La produzione di oggetti in avorio in Francia ebbe il suo fulcro a Parigi che sin dal '200 si avviava a diventare una delle maggiori capitali europee in campo economico, politico, culturale ed artistico e nell'Ile de France e da lì si estese a tutto il territorio nazionale, alimentando anche un forte flusso esportativo verso gli altri paesi europei.

Riteniamo che l'origine della nostra placchetta, che si caratterizza per la bella anatomia del Cristo, l'accurata resa dei panneggi ed il notevole spessore del supporto eburneo, vada ricercata nella Francia del nord, con una collocazione temporale fra il 1350 ed il 1380.

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 del XIII secolo*, catalogo a cura di P. Giusti e P. L. de Castris, ed. Centro Di, Firenze, 1981;
- *L'Art au temps des rois maudits Philippe le Bel et ses fils*, 1285-1328, catalogo della mostra 17 marzo - 29 giugno 1998, Parigi, a cura di D. Gaborit-Chopin, ed. Reunion des Musées Nationaux, Paris 1998;
- *Medieval Ivories and Works of Art, the Thomson Collection*, a cura di J. Lowden e J. Cherry, 2008;
- *Les cinq sens au Moyen Age*, catalogo a cura di E. Palazzo, ed. Les Editions du Cerf, 2016;
- *Avori medievali. Collezioni del Museo d'Arte Antica di Torino*, catalogo a cura di S. Castronovo, F. Crivello, M. Tomasi, ed. l'Artistica editrice, 2016;
- *Gli avori del Museo Nazionale del Bargello*, catalogo a cura di I. Ciseri, stampa Petrucci Stampa, 2018.



6 - Croce astile

Spagna (Burgos)
Sec. XIV, fine
Rame e smalti *champlevé*
66 x 41 cm

Croce processionale di forma latina costituita da una spessa lastra di rame mostrante una sottile cornicetta incisa che ne segue tutto il profilo, terminali trilobati dal bordo mistilineo e rinforzo quadrato all'incrocio dei bracci. Lungo il montante figurano due espansioni di forma ovale poste orizzontalmente (una terza di forma "a navicella" è collocata sotto quella inferiore) ed una tabella posta diagonalmente con lettere dorate su fondo smaltato di blu scuro formanti la parola IESUS. Sul recto dell'asta verticale compaiono, nel terminale superiore una placchetta con un angelo turiferario volto verso il basso e, nel fondo, un altro rilievo con Adamo che sta uscendo dal sepolcro pregando a mani giunte.

Lungo il braccio è collocato il Cristo, leggermente macrocefalo, mostrante folta capigliatura, fronte spaziosa, occhi chiusi ed incassati sotto l'arco sopraccigliare ben delineato, bocca circondata da baffi e barba. L'anatomia del Cristo è ben descritta nei muscoli pettorali, in trazione a causa dello sforzo delle braccia per sostenere il corpo, nella cassa toracica e nella lieve prominenza del ventre. Dai fianchi si dipana un largo perizoma che, con belle pieghe rigonfie, dapprima semicircolari poi in diagonale, scende fino a coprire il ginocchio sinistro rispettando il movimento sottostante della gamba destra che si sovrappone alla sinistra, causando così l'accavallamento dei due piedi, rendendone pertanto possibile l'affissione con un solo chiodo.

Anche la traversa mostra due espansioni (poste però verticalmente) che, sul davanti, recano incisi motivi vegetali; sempre sul recto nei due terminali figurano i due Dolenti in rilievo su piedistalli. Maria è posta alla destra del Cristo, prega a mani giunte; un pesante mantello le ricopre il capo, le attraversa il corpo, gira attorno al braccio destro formando pieghe circolari e scende poi con increspature ad imbuto calando verso il basso. A sinistra della croce, il capo chino e le mani sovrapposte ben esprimono il grande dolore provato da Giovanni. Assai curata anche la resa del panneggio nella figura dell'Evangelista, con belle, naturali pieghe triangolari al centro.

Il verso del montante mostra nei terminali decori fitomorfi a foglia appuntite, nelle espansioni laterali l'aquila di Giovanni in alto, in rosso e oro su smalto azzurro ed in quella in basso l'angelo di Matteo in oro su fondo risparmiato entro cornice circolare su smalto azzurro, con tralci dorati nei quattro lati; lungo tutto il braccio corre un tralcio verticale inciso che, con le sue volute, crea riserve tondeggianti occupate da fiori a cinque petali su fondo dorato e puntinato.

Nel verso della traversa, nelle espansioni poste verticalmente figurano, entro formelle quadrilobate, a sinistra il leone di Marco ed a destra il toro di Luca, sempre entro una cornice rotonda, con tocchi di smalto rosso per sottolineare il vello dei due animali, sempre con smalto azzurro e con i soliti decori fitomorfi nei lobi.

All'incrocio dei bracci il rinforzo di forma quadrata ospita la figura del Cristo Pantocrator assiso su di un sedile senza spalliera con un decoro a linee diagonali rosse intersecantesi su fondo bianco, con le tre dita della mano destra levate in atto benedicente ed il globo nella sinistra. La figura del Redentore è ricavata a risparmio su fondo smaltato di azzurro tenue e colpi di pennello di smalto rosso ne sottolineano i tratti del volto, l'aureola e le increspature del panneggio che, con pochi tocchi, rende bene i movimenti del corpo sottostante.



Le figure del Cristo e dei simboli dei tetramorfi (soprattutto quelli di Marco e Luca) sono resi con tratti veloci che le rendono più vive ed immediate; il rinforzo quadrato all'incrocio dei bracci, la placchetta dell'angelo con turibolo rivolto verso il basso e quella di Adamo orante mentre esce dal sarcofago, contribuiscono ad indicare l'origine spagnola dell'importante croce, da assegnarsi con tutta probabilità a laboratorio castigliano operante all'ombra dell'imponente cattedrale di Burgos allo spirare del XIV secolo.

Una croce con caratteristiche costruttive ed estetiche mostranti tangenze con la nostra è conservata presso il Metropolitan Museum di New York.



Croce processionale, secolo XIV, Spagna, Metropolitan Museum of Art, New York.



Croce astile, secolo XIV, ambito aragonese, Abbazia di Montecassino, Museo.

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*, ed. 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 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 Chuny. 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;
- *The Wyvern collection, Medieval and Renaissance enamels and other works of Art*, a cura di Paul Williamson, Thames & Hudson Ltd, London, 2021.



7 - Croce reliquiario (stauroteca)

Francia
Sec. XIV, fine
Rame fuso, cesellato e dorato
13,5 x 10,2 cm

La croce ricopre un significato particolare nell'ambito della liturgia cristiana, non riveste una funzione pratica come calici, reliquiari, pissidi, ecc. usati come contenitori ma è essenzialmente un simbolo anzi, *il simbolo* più importante dell'attestazione del Cristianesimo spinta sino al sacrificio supremo. Poiché la Croce fu la sede della Passione di Gesù, il termine tragico della parte umana della Sua natura, è comprensibile il motivo per cui le reliquie, piccole particelle del sacro legno, fossero particolarmente ambite.

Secondo la tradizione, nel 323 d.C. Elena, madre dell'imperatore Costantino, guidata da un sogno, fece intraprendere scavi sul monte Golgota e riportò alla luce i legni incrociati ai quali fu crocifisso Gesù. Cirillo, vescovo di Gerusalemme, già dal 348-350 d.C. affermava che un nutrito numero di particelle lignee della croce erano sparse nel mondo.

La prima attestazione di un loro culto si ha a Roma, nella cappella palatina del palazzo di Costantino. Fra gli altri importanti centri di diffusione di tale venerazione figurano Gerusalemme, Costantinopoli, poi le grandi città dell'impero germanico e poi, all'epoca dei Capetingi, Parigi.

La maggior parte dei reliquiari atti a contenere reliquie del sacro legno (denominati stauroteche) è cruciforme, come quello che ci occupa. Realizzato in rame fuso, cesellato e dorato, mostra terminali inusualmente smussati, centrati da *cabochon* incastonati in pasta vitrea, di forma circolare nella traversa e rettangolare nel montante, la cui parte inferiore è cava e presenta una croce a traforo. La zona centrale, cruciforme, è occupata dalla figura del Crocifisso e dalla tabella con l'iscrizione INRI in caratteri gotici e si solleva ruotando su di un perno per mezzo di una cerniera situata prima del terminale del montante, scoprendo cinque scomparti interni disposti a forma di croce, di cui uno ancora occupato da una particella lignea. Il verso del manufatto, completamente dorato, mostra un bel decoro formato da elementi fitomorfi che si muovono sinuosamente, realizzati con piccole incisioni parallele.

Le caratteristiche mostrate dal perizoma del Cristo, lungo fino alle ginocchia, con bande che ricadono lateralmente, le gambe sovrapposte, l'incastonatura delle paste vitree, sono elementi che inducono ad attribuire il nostro interessante reliquiario ad artista operante in Francia allo spirare del XIV secolo.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- Taburet - Delahaye, Elisabeth, *L'orfèvrerie gothique (XIII-début XV s.) au Musée de Cluny*, Parigi, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1989;
- Gaborit-Chopin, Danielle, *Regalia: Gli strumenti dell'incoronazione dei re di Francia, gli "onori di Saint-Denis"*, Parigi, RMN, 1987;
- Boudet, Jean-Patrice et al. (a cura di), *Le Trésor de la Sainte-Chapelle*, Parigi, Éditions du Patrimoine, 2001.



8 - Madonna e Bambino

Ambito di Jacopino da Tradate

1400 – 1420

Marmo alabastrino

35 x 22,8 cm

Il bel gruppo marmoreo, scolpito in forte aggetto, mostra Maria seduta su di un cuscino ornato da due nappe che regge un vivace Bambinello, ben appoggiato con il piedino destro sulla gamba sinistra della Vergine, aggrappato con la manina ad un lembo del mantello materno. Gesù mostra una folta capigliatura ricciuta, ampia fronte, bocca sorridente, corpicino robusto con lieve prominente tipicamente infantile del ventre ed un drappo nella sinistra. Maria è appoggiata allo schienale del sedile, ha in capo un velo che le lascia scoperti i capelli bipartiti sulla fronte spaziosa e senza increspature, occhi a mandorla rastremati verso l'esterno, naso diritto, zigomi alti e bocca dalle labbra sottili che paiono atteggiare ad un lievissimo sorriso, che bene esprime l'affetto e l'orgoglio materni.

La Vergine indossa un lungo mantello il cui lembo destro (al quale è appoggiato il Figlietto) scende risvoltato vicino al braccio e prosegue formando belle, naturali increspature lungo il fianco, segue bene l'anatomia del corpo sottostante, tendendosi all'altezza delle ginocchia, e ricade poi con pieghe ad imbuto verso il suolo, appoggiandosi infine sul terreno, dando vita a piccole volute ad occhiello. Il manto attraversa il corpo di Maria, formando nuove increspature triangolari al centro, ed a cascata sul fianco sinistro della Vergine.

Il nostro gruppo mostra tangenze con altre sculture prodotte in Lombardia a cavallo tra XIV e XV secolo, che si caratterizzano per un modellato più addolcito dei Personaggi e per un panneggio ancora dentro alla tradizione gotica. Il suo autore va ricercato entro quella cerchia di artisti che operano all'interno del grande e cosmopolita cantiere del Duomo di Milano, in particolare nell'ambito di Jacopino da Tradate, una delle figure chiave nel panorama del Gotico al tramonto nell'Italia Settentrionale, la cui opera godrà di lunghissimo consenso ed influenzerà una vasta compagine di scultori contemporanei e successivi. Ignoriamo la data di nascita di Jacopino; il primo documento che lo riguarda è del 1401, già al lavoro nel cantiere del Duomo, dove, dal 1407, raggiunge una posizione di vertice (si occupava anche del pagamento degli stipendi di tutte le maestranze impiegate nell'impresa).

Sin dall'arrivo nel cantiere milanese Jacopino si dimostrò sensibile agli stimoli artistici internazionali che poteva offrire la presenza di tanti artisti provenienti da varie parti d'Europa, in particolare subì l'influenza degli scultori francesi che, innestata sulle solide basi dell'educazione boninesca già recepita, portava il nostro a creare un nuovo stile che influenzerà a sua volta la scultura lombarda per mezzo secolo. Un esempio di tale commistione franco-italiana già si ritrova nella tomba Della Croce, ove appaiono anche le figure dei *pleurants*, ricoperti interamente da un mantello di colore scuro con cappuccio, a capo chino, con le mani intrecciate nel gesto del dolore, con vesti dalle lunghe pieghe verticali, ampie maniche strette ai polsi, indubbiamente derivati dalla scultura borgognona tra Sluter e Beauneveu. Seguiranno poi la gigantesca im-



magine di papa Martino V del Duomo milanese, la Madonna col Bambino del Castello Sforzesco, la Crocifissione della chiesa di Sant'Eustorgio a Milano ed altre opere che indicheranno la strada ad una nuova generazione di scultori. Jacopino, abbandonata Milano, passò a Mantova al servizio dei Gonzaga, città ove si perdono le sue tracce e dove probabilmente morì nel 1465. Nella città gonzaghesca lasciò un figlio, Samuele da Tradate, pittore, amico del Mantegna.

Parallelismi stilistici fra la nostra scultura ed il *modus operandi* di Jacopino si rilevano ad esempio nella Madonna col Bambino conservata presso il Castello Sforzesco a Milano, quali l'ovale del volto, i capelli bipartiti, le belle increspature morbide e naturali del panneggio, le lunghe dita affusolate di Maria che reggono il Bambino e nella nudità completa di quest'ultimo e soprattutto nel panneggio "ad asola" presente alla base della veste, caratteristica questa propria di tale scultore. Ritroviamo tangenze anche con la Vergine del monumento funebre Della Croce nella basilica milanese di Sant'Ambrogio, soprattutto nella resa del panneggio ed in particolare nelle identiche pieghe ad occhiello che formano i panni della Vergine adagiandosi al suolo e nel Cristo deposto di Casalmaggiore, adagiato su di un catafalco ricoperto da pieghe orizzontali, supino, con le braccia distese parallele al corpo, con il perizoma dalle pieghe abbondanti, rigonfie e semicircolari, terminanti nelle consuete asole.

In considerazione di quanto precede riteniamo di poter attribuire il nostro rilievo mariano se non a Jacopino stesso ad uno scultore operante nel suo ambito nei primi decenni del XV secolo.



BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- *Il Duomo di Milano. Museo d'arte sacra*, a cura di E. Brivio, ed. Banca Popolare di Milano, Milano, 1981;
- U. Bocchi, *Il patrimonio d'arte nella chiesa di San Francesco*, in E. Cirani, U. Bocchi, C. Valenti, *La chiesa di San Francesco in Casalmaggiore. Note di storia e di arte*, Casalmaggiore, 1986;
- L. Cavazzini, *Jacopino da Tradate fra la Milano dei Visconti e la Mantova dei Gonzaga* in *Prospettiva*, 86, 1977, pp. 4-36;
- L. Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, ed. Leo S. Olschki Editore, 2004;
- *La scultura al Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, G.A. Vergani, Milano, 2010;
- *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra a Milano, 12/3-28/6/15, a cura di M. Natale e S. Romano, ed. Skira, Milano, 2014.



Jacopino da Tradate, *Madonna col Bambino*, 1420-1425 ca., Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco.



Jacopino da Tradate, *Madonna col Bambino*, particolare del monumento funebre Della Croce, 1408 ca., Milano, Museo della Basilica di Sant'Ambrogio (dalla cappella di Santa Caterina).



Jacopino da Tradate, *Monumento a papa Martino V*, 1424, deambulatorio dell'abside, Duomo di Milano.

9 - Madonna con il Bambino e due santi

Bicci di Lorenzo (Firenze, 1373 – 1452) e bottega
Sec. XV, secondo quarto
Tempera e oro su tavola
59,5 x 29,5 cm

Il supporto ligneo del dipinto ha mantenuto lo spessore originale (3,7 cm circa, con la cornice incassata). Sul retro vi sono alcuni chiodi ribattuti, mentre ai lati sopravvivono due gangherelle (in alto a destra e in basso a sinistra), che rivelano come la tavoletta fosse in origine lo scomparto centrale di un trittichetto ad ante richiudibili, destinato alla devozione personale.

L'iconografia, le dimensioni e il formato, d'altronde, sono confacenti a tale funzione e basti porre a confronto alcuni manufatti integri licenziati dalla bottega di Bicci di Lorenzo per rendersi conto di come doveva presentarsi in antico il piccolo altare: cito, tra gli altri, due esemplari già presso la Galleria Moretti¹, un terzo appartenuto alla collezione Ferroni e transitato presso la Galleria Sangiorgi a Roma (14-22 aprile 1909, lotto 67), un altro messo all'incanto presso la sede londinese di Sotheby's (4 luglio 2007, lotto 46, poi Melbourne-Sidney, Leonard Joel, 8 dicembre 2025, lotto 3) e quello già in una raccolta di Kreuzlingen² (figg. 1-5). In tutti questi dipinti la Vergine è assisa su un trono, di cui, come nel pezzo in predicato, può non essere visibile il postergale; il Bambino si accosta affettuosamente a Lei e in primo piano campeggia una coppia di santi, con la frequente presenza di San Giovanni Battista, patrono di Firenze. Nel nostro altare il Precursore è affiancato da Santa Caterina d'Alessandria, raffigurata con i consueti attributi della corona, del libro e della ruota del supplizio: entrambi sono visti di tre quarti e collocati ai piedi di una pedana che si eleva su due gradini, ricoperta da un tessuto rosso abbellito di ornati floreali. Una medesima impaginazione si osserva nella tavoletta, pure mancante dei laterali, comparsa una decina di anni fa in un'asta Farsetti a Prato (30 ottobre 2015, lotto 265; fig. 6).

I trittici qui citati suggeriscono sia la struttura del piccolo *ensemble* di cui sono andate disperse le ali sia l'iconografia di queste ultime, allorché esso veniva aperto: in genere tali sportelli raffiguravano, alla sinistra dell'osservatore, alcuni santi o talvolta un episodio della vita di Gesù, mentre sulla destra compariva quasi sempre la Crocifissione. Nelle cuspidi vi erano di norma le immagini dell'Angelo annunciante e della Vergine annunciata.

Il raffronto con i medesimi esemplari chiarisce, al di là dei dati esterni, come anche quello qui illustrato, inedito agli studi, sia collegabile alla prolifica officina di Bicci di Lorenzo, la cui produzione si diffuse capillarmente a Firenze e in vari centri della Toscana, in un arco di tempo compreso tra il secondo decennio del Quattrocento e la morte del maestro occorsa nel 1452. Il pittore aveva ereditato la fiorente bottega del padre Lorenzo di Bicci, prima di consegnarla nelle mani del figlio Neri di Bicci, il quale avrebbe portato avanti fino ad oltre il 1475 la consolidata attività familiare, gestita in chiave essenzialmente imprenditoriale. Le figure allungate sono in sintonia con il linguaggio dimostrato da Bicci di Lorenzo nel segmento mediano



del suo percorso, ossia negli anni venti e trenta, e assai consona al suo formulario appare quella del Battista, accostabile in particolare all'omologo santo presente nella *Madonna con il Bambino e due santi* del Musée Francisque Mandet a Riom e in uno dei trittici ex Moretti (fig. 2), ove è identica la sagoma dell'esile croce (con una piccola croce a x nell'innesto dei due bracci, provvisti di tre terminazioni a linea retta), che si rivede nei due altri esemplari già Sotheby's e Ferroni (figg. 3-4), nonché in altre opere. Nella parte centrale la materia pittorica è più impoverita, ma il volto affilato della Vergine si presta a un confronto con i dolenti dell'affresco della basilica fiorentina della Santissima Annunziata³. Per quanto concerne la santa martire, il volto di tre quarti si collega a soluzioni che in Bicci di Lorenzo si osservano all'altezza del polittico di Ver-tine del 1430 (Siena, Pinacoteca Nazionale), qualora vi si avvicini lo scomparto dell'*Assunzione della Mad-dalena*, ma al contempo, nell'anatomia bombata e nello sguardo trasognato, tradisce consonanze con Stefano d'Antonio di Vanni, pittore documentato nel 1420-21 come garzone di Bicci, con il quale stabilì una compagnia dal 1426 al 1434⁴. Gli studi hanno tentato di ravvisare la sua mano in alcuni dipinti in cui i due collaborarono insieme⁵.

La bottega di Bicci di Lorenzo fu quella che più di altre rappresentò, pur in una moderata apertura alle tendenze del gotico internazionale e del primo Rinascimento, le istanze più conservatrici, mostrandosi altresì una tra le più frequentate nella Firenze della prima metà del Quattrocento. Di alcuni tra gli allievi e collaboratori conosciamo l'operato, mentre altri (quali Antonio di Maso, Buono di Marco, Giovanni di Cristofano, Antonio di Lorenzo e Bonaiuto di Giovanni) ci restano sconosciuti, oppure abbiamo di loro un'immagine al momento ipotetica. Nella vasta produzione uscita da questa officina sono ravvisabili differenze di mano e di qualità, che lasciano presumere il ruolo svolto da assistenti, cui si richiedeva di mantenere lo standard esecutivo e l'"impeccabile perfezione artigiana" (Zeri) garantiti dal capobottega. È questo il caso di svariate tavole destinate alla fruizione privata, come di alcuni tra gli altari di cui si è detto in principio e di quello, qui discusso, del quale è sopravvissuta la porzione principale.

A livello tecnico si veda l'uniforme punzonatura che corre lungo il perimetro, le cui caratteristiche (piccoli bolli intervallati da una fitta puntinatura) sono replicate nei nimbi dei santi: sono elementi che risultano usuali nei dipinti di formato ridotto di Bicci di Lorenzo, quali il centro di trittico già Farsetti e i due trittici già Moretti, così come gli sportelli di un altro trittichetto smembrato oggi nella Gemäldegalerie di Berlino⁶. Anche i *pattern* ornamentali utilizzati per le stoffe ritornano sovente: il tappeto rosso a decori floreali bianchi e neri è infatti lo stesso dei manufatti sopra elencati.

Questo centro di trittico non è quindi una prova isolata, ma dialoga per stile, espedienti tecnici e decorativi con un nucleo di tavolette che a sua volta rappresenta ciò che è sopravvissuto di un'attività assai estesa, tesa a rispondere alle richieste degli esponenti della piccola e media borghesia della città di Firenze e del suo circondario.

Mauro Minardi



Fig. 1 - Bicci di Lorenzo, *Madonna con il Bambino e santi, la Crocifissione e l'Annunciazione*. Già Firenze, Galleria Moretti.



Fig. 2 - Bicci di Lorenzo, *Madonna con il Bambino e santi, la Crocifissione e l'Annunciazione*. Già Firenze, Galleria Moretti.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- F. Zeri, *Una precisazione su Bicci di Lorenzo*, in "Paragone", IX, 1958, 105, pp. 67-71;
- E. Micheletti, *Bicci di Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma 1968, pp. 327-330 (con altra bibl.);
- R. Fremantle, *Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio*, London 1975, pp. 471-482;
- C. Frosinini, *Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo Rinascimento: Lorenzo di Bicci e Bicci di Lorenzo*, in "Antichità Viva", XXV, 1986, 1, pp. 5-15;
- C. Frosinini, *Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo '400: Bicci di Lorenzo e Neri di Bicci*, in "Antichità Viva", XXVI, 1987, 1, pp. 5-14;
- W. Jacobsen, *Bicci di Lorenzo*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, X, München-Leipzig 1995, pp. 486-488 (con altra bibl.);
- S. Chiodo, *Osservazioni su due polittici di Bicci di Lorenzo*, in "Arte cristiana", LXXXVIII, 2000, pp. 269-280;
- D. Gordon, *Bicci di Lorenzo's altarpiece for the Compagni family chapel in S. Trinita, Florence*, in "The Burlington Magazine", CLXI, 2019, pp. 36-43;
- *Tracce di devozione. Sinopie e affreschi in Santo Stefano a Empoli*, a cura di G. Gelli, Firenze 2022.





Fig. 3 - Bicci di Lorenzo e bottega, *Madonna con il Bambino e santi, la Crocifissione e l'Annunciazione*. Già Roma, collezione Ferroni.



Fig. 4 - Bicci di Lorenzo (e bottega?), *Madonna con il Bambino e due santi, l'Andata al Calvario, la Crocifissione e l'Annunciazione*. Già Londra, Sotheby's.



NOTE:

¹M.P. Mannini, in *Da Bernardo Daddi a Giorgio Vasari*, a cura di M.P. Mannini, Firenze 1999, pp. 76-79; A. Tartuferi, in *Pittori attivi in Toscana dal Trecento al Settecento*, a cura di F. Baldassari, Firenze 2001, pp. 78-81;

²A questi altaroli aggiungo quelli, qui non illustrati, apparsi a Parigi nel 2008 (Christie's, 24 giugno 2008, lotto 3) e nel 2024 (Artcurial, 26 novembre 2024, lotto 25);

³A. De Marchi, *Pittori per il nuovo santuario, nel cantiere di Michelozzo e Alberti*, in *La basilica della Santissima Annunziata dal Duecento al Cinquecento*, a cura di C. Sisi, Firenze 2013, pp. 157-158;

⁴A. Padoa Rizzo, *Stefano d'Antonio di Vanni a Cigoli*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", LXXI, 1990, pp. 75-83; D. Parenti, *Un'opera giovanile di Stefano d'Antonio di Vanni*, in "Paragone", XLV, 1994, 529-533, pp. 23-28; S. Chiodo, *Osservazioni su due polittici di Bicci di Lorenzo*, in "Arte cristiana", LXXXVIII, 2000, p. 278; A. Staderini, *'Primitivi' fiorentini dalla collezione Artaud de Montor. Parte I: Lippo d'Andrea e Stefano d'Antonio*, in "Arte cristiana", XCII, 2004, pp. 262-264; D. Parenti, *Stefano di Antonio di Vanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 94, 2019: [https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-di-antonio-di-vanni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-di-antonio-di-vanni_(Dizionario-Biografico)/) (con altra bibl.);

⁵Cfr. A. Padoa Rizzo-C. Frosinini, *Stefano d'Antonio di Vanni (1405-1483): opere e documenti*, in "Antichità Viva", XXIII, 1984, 4-5, pp. 5-33; C. Frosinini, *Stefano d'Antonio di Vanni a Empoli*, in "Antichità Viva", XXXI, 1992, 1, pp. 5-12;

⁶M. Boskovits, *Gemäldegalerie Berlin. Frühe Italienische Malerei*, Berlin 1988, pp. 20-21.



Fig. 5 - Bicci di Lorenzo (e bottega?), *Madonna con il Bambino e santi, la Crocifissione e l'Annunciazione*. Già Kreuzlingen, collezione privata.



Fig. 6 - Bicci di Lorenzo e bottega, *Madonna con il Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria*. Già Prato, Farsetti.

10 - Madonna col Bambino

Bottega di Lorenzo Ghiberti

1425/30

Stucco dipinto e dorato

70 x 48 x 9 cm

Con l'inizio del '400 osserviamo in Italia, soprattutto a Firenze, un profondo rinnovamento riguardante in particolare i campi produttivo, tecnico, economico ed artistico. In quest'ultimo, propiziata dall'Umanesimo, si assiste alla riscoperta dell'arte classica, non solo come fonte di ispirazione artistica, ma anche come ripristino di tecniche e materiali. Nella città fiorentina artisti come Filippo Brunelleschi (Firenze 1377-1446) e Donatello (Firenze 1386-1466), sommo sperimentatore di tecniche e materiali inusuali, riportarono in auge la plastica fittile, cara agli antichi (saranno poi artisti fiorentini quali Michele da Firenze, Niccolò Baroncelli, Antonio di Cristoforo e lo stesso Donatello a diffondere l'arte della coroplastica nell'Italia settentrionale, aprendo la strada a scultori locali come Niccolò dell'Arca e Guido Mazzoni).

Nelle botteghe l'uso sempre più diffuso e consapevole di stampi, calchi e matrici, rese possibile per determinati oggetti, una loro produzione moltiplicabile, relativamente rapida e più sostenibile per quanto attiene ai costi. La ripetizione non si traduce mai in una semplice moltiplicazione di copie ma dà luogo ad esemplari che, grazie a variazioni costruttive e pittoriche, vivono di vita propria. È evidente che in tali opere il ruolo della policromia assume un rilievo notevole perché è proprio l'attività del pittore che dà vita agli sguardi e consistenza ai tessuti; a riprova di ciò basti pensare all'esistenza di botteghe specializzate in tale lavoro, come ad esempio quella di Bicci di Lorenzo e del figlio Neri di Bicci, cui *ateliers* di scultori facevano dipingere i propri prodotti o li vendevano grezzi a Neri che, una volta finiti di pittura li rivendeva in proprio, affiancandoli ai colmi da camera dipinti. Il nostro rilievo rientra in tale tipo di produzione.

Una giovane mesta e pensosa Maria con gli occhi rivolti verso il basso stringe amorevolmente a sé un vivace Bimbetto che le si accosta in cerca di amore e protezione. La Vergine ha il capo coperto da un manto azzurro incorniciato da un velo bianco con tenui strisce azzurre e rosse disposte ad "L" che le circonda anche le spalle, quasi fosse una sciarpa. Il mantello attornia con belle pieghe falcate il braccio destro di Maria e copre una preziosa veste dorata che scende verso il basso con increspature rigonfie e parallele. Il Bambinello indossa una tunichetta violacea che gli lascia scoperto il collo e parte della schiena, mostra una bella capigliatura dorata a ciocche, ha il braccino sinistro piegato sotto il viso, verso il collo della Madre e sotto la vestina muove le piccole gambe con un toccante naturalismo, probabilmente già sensibile al magistero della scultura antica. I due Personaggi poggiano su di un piedistallo modanato, destinato con tutta probabilità ad accogliere una scritta mariana ed ai cui estremi sono dipinti due scudi in blu.

Questa composizione va ricondotta alla splendida scultura in terracotta raffigurante una Madonna a mezzo busto con Bambino su di una base ad archetti intrecciati ancora di gusto gotico che due restauratrici dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, Andreina Andreoni e Francesca Kumar, rinvennero nel palazzo vescovile di Fiesole e che mostra tutte le caratteristiche di un'opera non riprodotta a calco da una matrice ma modellata direttamente sulla creta (un rilievo affine a quello fiesolano, in stucco, studiato da G. Gentilini nel 2019, fa attualmente parte di una collezione privata a Cento, nel ferrarese).

La terracotta, attualmente conservata nel Museo Bandini a Fiesole, fu esposta presso il Palazzo del Quirinale a Roma ed assegnata da Luciano Bellosi a Filippo Brunelleschi.





Madonna col Bambino protetto dal velo, Lorenzo Ghiberti, Fiesole, Museo Bandini.



Madonna col Bambino protetto dal velo, Lorenzo Ghiberti e bottega, collezione privata, Cento.

La rappresentazione mariana appartiene ad una tipologia nota in numerosi esemplari in stucco e terracotta (in minore misura) che presenta numerose varianti ad esempio nella posizione del velo, del manto di Maria e nella posizione del Bambino (a volte con un lembo del manto materno sul capo), seguendo i cambiamenti della moda e del gusto fiorentino che, partendo da esemplari ancora marcatamente tardo gotici con panneggi più complessi enfatizzati dalle pieghe del manto sul capo di Maria, sfociano poi in versioni “moderne”, con i capelli della Vergine avvolti da una sciarpa (Firenze, Venerabile Arciconfraternita della Misericordia). La sua vasta diffusione va ricercata, probabilmente, nella tenera presentazione dell’amore materno (derivante da una popolare iconografia bizantina, detta *Glikophilousa* che si caratterizza per la posizione del piedino di Gesù), sintesi di sentimento umano e trascendentale.

Il modello della composizione fu inizialmente (1885) riferito a Luca della Robbia; l’acquisto di un secondo esemplare da parte del Museo di Berlino (con inserita alla base la figura di Eva tratta a calco dalla cornice ghibertiana della *Porta del Paradiso*) convinse lo stu-



Madonna col Bambino, Bottega del Ghiberti, Firenze, Arciconfraternita della Misericordia.



dioso tedesco Wilhem Von Bode ad attribuirne l'invenzione a Lorenzo Ghiberti. Dopo alcuni dissensi (Allan Marquand, Francesco Malaguzzi Valeri, ecc.) l'assegnazione ad ambito ghibertiano fu accettata dalla maggioranza degli studiosi (Mario Salmi, Ulrich Middeldorf, John Pope-Hennessy, Giancarlo Gentilini, Giorgio Bonsanti ed altri), propensi a datare il prototipo nel secondo decennio del '400. Unica voce discordante quella di Luciano Bellosi che ritenne di ricondurre l'idea primigenia al cosiddetto "Maestro di San Pietro di Orsanmichele" ovvero Filippo Brunelleschi (Firenze 1377-1446), basandosi sull'esemplare in terracotta proveniente dal refettorio di Ognisanti ed ora nel Museo di Palazzo Davanzati a Firenze.

Pur essendo del tutto plausibile che contaminazioni sia formali che tecniche potessero avvenire fra i due sommi artisti, appare problematico supporre che Brunelleschi, ormai prevalentemente impegnato nell'architettura e senza una ben organizzata bottega alle spalle, potesse sostenere una così cospicua produzione di tali opere di cui alcune, inoltre, recavano, come detto, la figura di Eva ricavata a calco dalle cornici bronzee della porta del Battistero nel basamento.

Il nostro rilievo che si segnala per la modellazione fresca e veloce dei volti, la forte introspezione psicologica dei Personaggi che pone bene in risalto il contrasto fra lo stato d'animo di Maria conscia del terribile destino in agguato e la spensierata vivacità del Bambino, per la bella resa dei panneggi e la ben intonata policromia, va riportato in ambito ghibertiano e datato verso il terzo decennio del XV secolo.

Si ringrazia il Prof. G. Gentilini per i preziosi consigli.





Madonna col Bambino, Bottega del Ghiberti, San Gimignano, Santa Maria Assunta.



Madonna col Bambino, Ghiberti e bottega, New York Metropolitan Museum of Art.



Madonna col Bambino, Bottega del Ghiberti, Firenze, Museo Bardini.



Madonna col Bambino, Bottega del Ghiberti, Berlino, Staatliche Museen.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- W. Bode, *Die Italianischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen zu Berlin, V, Die Florentiner Tonbilder in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento. Luca della Robbia*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 6, 1885, pp. 170-185;
- F. Schottmüller, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen, V, Die Italianischen und Spanischen Bildwerk der Renaissance und der Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck*, Berlin 1913, pp. 12-13, n. 22;
- W. Bode, *Lorenzo Ghiberti als führender Meister unter den Florentiner Tonbildern der ersten Hälfte des Quattrocento*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 25, 1914, pp. 71-89;
- A. Marquand, *Andrea della Robbia and his Atelier*, Princeton 1922, p. 111;
- R. Krautheimer, *Terracotta Madonnas*, in "Parnassus", 8, 1936, pp. 4-8;
- M. Salmi, *Postille alla mostra di Arezzo*, in "Commentari", 2, 1951, pp. 169-195;
- U. Middeldorf, *A florentine Madonna relief*, in "Register of the Museum of Art of the University of Kansas", V, 1955, pp. 4-7;
- J. Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*, London 1955 (ed. it. 1966), p. 216;
- J. Balogh, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest, IV-XVIII Jahrhundert*, Budapest 1975, pp. 54-55, n. 46;
- G. Gentilini, in *La Misericordia di Firenze, archivio e raccolta d'arte*, a cura di M. Bietti, G. Gentilini, F. Nicolai, Firenze 1981, pp. 214-217, n. 26;
- A.P. Darr, in *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, catalogo della mostra di Detroit e Fort Worth a cura di A.P. Darr, Detroit 1985, pp. 90-91, nn. 8-9;
- G. Bonsanti, in *Donatello e i suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di A.P. Darr e G. Bonsanti, Firenze 1986, pp. 116-117, nn. 10-11;
- G. Gentilini, in *Collezione Chigi Saracini. La scultura, bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, catalogo a cura di C. Sisi, G. Gentilini, Siena 1989, pp. 37-47, n. 11;
- G. Gentilini, *I Della Robbia*, Firenze 1992, pp. 39-43;
- L. Bellosi, *Filippo Brunelleschi e la scultura*, in "Prospettiva", 91-92, 1998, pp. 48-69;
- L. Bellosi, *Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra di San Giovanni Valdarno a cura di L. Bellosi, con la collaborazione di A. Galli, L. Cavazzini, Ginevra-Milano 2002, pp. 14-51, 98-101, n. 3;
- A. Galli, *Calchi in stucco del primo Rinascimento: quattro Madonne della Fondazione Giorni Cini*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 27, 2005, pp. 159-180;
- F. Ortenzi, in *I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti nel Rinascimento*, catalogo della mostra di Arezzo a cura di G. Gentilini, Milano 2009, pp. 314-315, nn. 7-8;
- *Madonne rinascimentali al Quirinale*, catalogo della Mostra, Roma, 11/5-19/6/2011, a cura di L. Godart, ed. Tecnostampa S.r.l., Loreto (AN), 2011;
- *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra, Firenze, 23/3-18/8/2013, a cura di B. Paolozzi Strozzi e M. Bormand, ed. Mandragora S.r.l., Firenze, 2013;
- G. Gentilini, *la Grazia dell'Arte, collezione Grimaldi Fava*, ed. Silvana Editoriale, pp. 32-39, n. 1, 2019;
- *Tra arte e industria. La serialità della scultura del Rinascimento*, a cura di A. Galli, B. Rosa e M. Scansani, ed. Viella S.r.l., Roma, 2026.



11 - Cofanetto esagonale

Bottega delle storie di Susanna

Sec. XV, metà

Legno e osso naturale e tinto, listelli in lega metallica

35 x h. 30 cm

Sul finire del XIV secolo si afferma in Italia, prima a Firenze, poi a Venezia, la bottega degli Embriachi, fondata da Baldassarre degli Embriachi, fiorentino, mercante e cambiatore con relazioni commerciali, politiche e culturali che arrivavano anche in Francia e Portogallo. In un momento in cui la lavorazione dell'avorio era in fase calante in Europa (si difendevano in pratica solo Francia e Germania) a causa del minor afflusso di zanne elefantine, Baldassarre utilizzò il più comune osso (di equini, bovini e suini), assai meno costoso dell'avorio e di più facile reperibilità, col quale vennero costruite lastrine da intagliare e montare su oggetti di varia natura, quali cornici per specchi, cofanetti, trittici per devozione privata, ecc. Idea vincente della bottega fu l'unione delle formelline intagliate con parti intarsiate "alla certosina", tecnica utilizzata dal '300 dai monaci certosini. L'*atelier* fu avviato verso gli anni '70-'80 del XIV secolo a Firenze ma nel 1392, forse per motivi politici, Baldassarre lasciò la città del giglio per trasferirsi a Venezia, dove risulta cittadino già nel 1395 e dove continuò la sua attività che durò sino al 1436, quando venne definitivamente liquidata dai nipoti. Dalla bottega non uscirono solo oggetti destinati alla nobiltà ed alla parte più facoltosa della borghesia ma anche dossali d'altare di notevoli dimensioni come quello eseguito fra il 1400 ed il 1406 per la Certosa di Pavia, i due grandi trittici acquistati nel 1393 dal duca di Borgogna per l'Abbazia di Champmol presso Digione e quello donato dal duca Jean de Berry all'Abbazia di Poissy. Per quanto a nostra conoscenza Baldassarre svolgeva il ruolo dell'imprenditore, mentre a capo degli intagliatori era Giovanni di Jacopo che svolse la sua attività prima a Firenze e poi a Venezia. L'*atelier* embriacesco fu il più famoso ma non l'unico ad operare in tale settore; in base a talune caratteristiche tecniche se ne sono individuati altri: "delle figure inchiodate" per l'uso di grossi chiodi metallici per fissare le lastrine ossee al supporto ligneo (che iniziò probabilmente ad operare prima degli Embriachi), "delle storie di Susanna" per la frequente rappresentazione su cofanetti di tale episodio veterotestamentario e "delle figure a tratteggio" per le fitte linee sottilmente incise nel fondo delle lamelle.

Il nostro importante cofanetto dalla rara forma esagonale, poggia su sei piedini a sfera schiacciata in osso, mostra una prima cornicetta in legno, poi un'altra espansa verso l'esterno con triangoli in doppia fila affrontati, bianchi e neri, che si intersecano, altra cornicetta con segmenti diagonali contigui verdi e bianchi, sovrastata da un'altra intarsciata con rettangolini dai lati corti a punta bianchi contenenti rombetti marroncini centrati da una cornicetta bianca. Segue poi una cornicetta in osso sulla quale poggiano le placchette illustranti l'evento narrato che si snodano in sei riquadri, tutti delimitati da robuste colonne scanalate in senso verticale, che poggiano saldamente su basi con scanalature orizzontali.

I riquadri rappresentano:

Primo: è quello centrale, con la serratura, e mostra due formelle, la prima con una donna dal capo coperto con un velo ed un cagnolino ai suoi piedi che si rivolge rispettosamente ad un'altra più giovane, riccamente abbigliata, che le risponde volgendo il capo;

Secondo: una lamella con un giovane presso una fontana e l'altra con una figura femminile vestita con una lunga veste ed il capo coperto da un velo;

Terzo: una lastrina con una donna prigioniera fra due uomini (uno con lo scudo) e un'altra con figura virile armata di spada;

Quarto: formellina con la raffigurazione di un giovane in atto di parlare che stringe nella sinistra il rotolo che lo qualifica come profeta (Daniele) ed altre due con alberi;

Quinto: lamella raffigurante una donna avvolta in vesti pesanti che reca in vita un'ampia fuscaccia contenente due piccoli bambini, seguita da un uomo dal capo coperto da una cuffia, una bisaccia appesa ad



una spalla ed un bastone in mano ed un'ulteriore formellina che mostra una figura maschile abbigliata all'orientale fra due armigeri;

Sesto: prima piastrina con un giovane in atto di scagliare una pietra con la destra e reggendone un'altra con la sinistra, l'ultima con due uomini legati ad un palo colpiti da pietre.

Tutte le formelle (lievemente convesse) sono scolpite con cura meticolosa, soprattutto per quanto concerne i volti dei personaggi ed i panneggi delle vesti e tutte le figure sono poste su di un piedistallo per sottolinearne la statuarietà nonostante le dimensioni ridotte. Le lamelle illustrano in modo sintetico l'episodio veterotestamentario della castità di Susanna.

Narrano le sacre scritture che al tempo dell'esilio babilonese l'*elite* degli esuli ebrei soleva riunirsi presso il palazzo del ricco Joakim, marito di Susanna. Fra i frequentatori della casa vi erano due anziani che la comunità esule aveva eletto giudici. Una calda mattina, dopo che gli ospiti se ne erano andati, Susanna decise di fare il bagno in giardino senza accorgersi che i due anziani la spiavano di nascosto. Ad un certo punto i due, spinti da un irrefrenabile desiderio, si palesarono e sottoposero alla donna il loro vile ricatto: o soggiacere ai loro voleri od essere accusata di un fantomatico adulterio. Susanna sapeva benissimo che in un processo i due vecchi sarebbero stati creduti e che la pena per un'adultera era la morte per lapidazione; ciò nonostante, si rifiutò di cedere al ricatto. Fu processata e giudicata colpevole ma il Signore, colpito dalle sue preghiere, inviò in suo aiuto un giovane profeta, Daniele. Questi ottenne di poter interrogare i due accusatori separatamente i quali, alla medesima domanda "sotto quale pianta avvenne l'adulterio", fornirono risposte differenti, mostrando così il loro inganno. Furono a loro volta processati e, ritenuti colpevoli, giustiziati, ed a Susanna venne restituito il suo onore.

Sopra le formelle figurano una cornicetta con i soliti rettangoli orizzontali dai lati verticali bianchi a forma di punta di freccia centrati da piccole croci, una striscia con triangoli bianchi e neri affrontati e tangenti ed un'ultima cornice a segmenti diagonali bianchi e marroni.

Particolarmente elaborata la decorazione del coperchio, che inizia con una base piatta racchiusa da una cornice formata da piccoli elementi in osso che ne circonda un'altra con rombi tangenti di pretto gusto certosino con segmenti metallici che racchiudono rombetti disposti a croce in bianco con un altro centrale in verde, delimitato a sua volta da una cornice con elementi bianchi e verdi alternati e posti diagonalmente. Dalla base si innalza la sezione troncopiramidale del coperchio con la solita cornicetta a rombetti sulla quale poggiano formelle ossee poste in senso orizzontale, di cui cinque mostrano figure alate che fluttuano su foglie di rosa ed una sesta, in corrispondenza del riquadro centrale con la serratura, con due scudi col medesimo sfondo fitomorfo. Le sei fasce si rastremano verso l'alto in un trionfo di intarsi "alla certosina" di raffinata eleganza per poi riunirsi in un colletto in osso sul quale è fissato l'anello apicale.

Il manufatto, raro per la forma e le dimensioni, potrebbe essere servito a contenere – come a volte succedeva – il contratto di matrimonio stilato fra le due famiglie dei promessi (il cofanetto poi veniva regalato alla sposa per conservarvi le sue cose preziose), come suggerirebbe anche l'episodio narrato esaltante importanti principi morali quali il trionfo della virtù, la punizione dei colpevoli e, soprattutto, la castità e la fedeltà coniugale.

L'intaglio accurato, le vesti di taluni personaggi ed in particolare la storia veterotestamentaria narrata, fanno ritenere che l'importante opera in esame rientri nell'ambito dell'attività della cosiddetta "bottega delle storie di Susanna" e si datino attorno alla metà del XV secolo.



BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- M. Carrè, *Gli avori in Occidente*, f.lli Fabbri Editore, Milano 1966;
- 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;
- *Introduzione al Museo Civico Medievale, Bologna*, testi di C. de Angelis, R. Grandi, P. Nannucci, R. Scannavini, ed. Grafis Industrie Grafiche s.r.l., 1985;
- M. Tomasi, *Baldassarre Ubriachi, le maitre, le public*, in *Revue de l'Art*, 134, 2001;
- *Bottega degli Embriachi. Cofanetti e cassetture tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra a Brescia, 17-25/11 2001, a cura di L. Martini e L. Foi, ed. Di Lena Fotomeccanica, Brescia, 2001;
- *Avori medievali. Collezioni del Museo d'Arte Antica di Torino*, catalogo a cura di S. Castronovo, F. Crivello, M. Tomasi, ed. l'Artistica editrice, 2016;
- *Gli avori del Museo Nazionale del Bargello*, catalogo a cura di I. Ciseri, stampa Petrucci Stampa, 2018;
- *Mirabilia Estensi. Wunderkammer*. Catalogo della Mostra, Ferrara, a cura di P. di Natale, ed. Pazzini s.r.l., 2024;
- G. Travagliato, *un cofano embriacesco della Bottega delle Storie di Susanna a Castronovo di Sicilia*, in *Il rigore della passione*, ed. Edifir, 2025.



Cofanetto esagonale, scuola degli Embriachi, sec. XV, Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Cofanetto esagonale, Italia settentrionale (Venezia?), 1410/30 ca., Museo Nazionale del Bargello, Firenze.



12 - Madonna col Bambino benedicente

Niccolò Baroncelli (Firenze 1408/1409 ca. - Ferrara 1453)

(da una composizione di Donatello)

1435 ca.

Terracotta

50,5 x 37,5 x 10 cm

Concepito negli anni di transizione tra la cultura figurativa tardogotica e le prime istanze rinascimentali, questo amabile, raffinato rilievo in terracotta, ad oggi inedito, prefigura una composizione mariana nota come “Madonna del davanzale”, al tempo rara ma che godrà di grande fortuna nella seconda metà del Quattrocento, soprattutto nella cerchia di Andrea del Verrocchio. La giovane Vergine Maria, soave nel portamento e nei tratti del volto, eleganti e ben definiti, è raffigurata con un taglio sotto la cinta, come la si vedrebbe affacciata ad una finestra, intenta a sostenere premurosamente un gagliardo e solenne Gesù Bambino benedicente ritto sul ciglio del davanzale, vestito con una camicetta a mo’ di toga, portandogli una mano sul fianco e l’altra delicatamente sul costato quale suggestiva allusione alla ferita del martirio. La giovane Madonna, che in un intimo gesto di amore materno china pensosa il capo in direzione del figlio è avvolta sulla testa dalle complesse volute del velo che scivola fin sulle spalle in appiattiti risvolti geometrici a fazzoletto, mentre sulla fronte crea un vibrante lembo polilobato a tendaggio. Maria è abbigliata con una sottile camicia dalla scollatura cedevole, aderente alle prominenze dei seni come un tessuto bagnato e modulata in superficie da pieghe tubolari che si dipanano parallele fino alla base, mentre uno spesso mantello, raccolto intorno alla ferma presa del braccio sinistro, ne cela castamente le forme del corpo dando vita ad un ritmico panneggiare che alterna pieghe falcate a profonde scanalature, lisce e polite, dalla particolare forma a tasca allungata.

L’opera, frutto di una modellazione diretta, un tempo ornata di una preziosa policromia, come testimoniano tracce di pigmenti e d’oro visibili sulla superficie del manto e negli incarnati, in origine era probabilmente inserita all’interno di un tabernacolo, forse ligneo, e destinata alla devozione privata di una cappella gentilizia, prima di confluire, in seguito a qualche donazione, all’interno di un edificio di culto o di un’edicola viaria divenendo oggetto di una più sentita, popolare venerazione, come testimoniano sulla superficie la presenza di alcuni fori per l’applicazione di monili votivi.

L’originale, suggestiva composizione, con la Vergine che sostiene alla sua destra il piccolo Gesù bambino stante in posa benedicente proteggendolo con la mano sinistra, appare desunta da un raro modello fiorentino trascurato dalla critica, ma certo da ricondurre a Donatello nel terzo decennio del Quattrocento per la palese affinità con una più diffusa tipologia detta “*Madonna dell’accoglienza*” (cfr. la nota placchetta in bronzo dorato di Washington, National Gallery of Art, fig. 1: Galli 2022, pp. 268-269, n. 8.13), attestato oggi da due esemplari che si conservano in tabernacoli cittadini, uno in terracotta (Firenze, Piazza de’ Donati), l’altro in stucco (Firenze, Via delle Seggiole, fig. 2), con la sola variante del braccio sinistro del Bambino, nel primo in atto di stringere un uccellino mentre nel secondo proteso ad abbracciare la Madre. Oltre all’analogia strutturale compositiva, a certificare una derivazione dal prototipo donatelliano è la delicata flessione verso l’interno delle dita della mano sinistra della Vergine al contatto col ventre del Bambino: aspetto che testimonia una ripresa diretta, non mediata da memorie grafiche. Dal celebre maestro fiorentino il nostro scultore desume inoltre la modellazione dei capelli del piccolo Cristo, appena sbalzati e dalla tipica forma a virgola delle ciocche, la struttura anatomica della mano di Maria, dal polso ampio e le dita affusolate disposte in parallelo, così come il sapiente virtuosismo prospettico della gestualità del Bambino. Il piccolo Gesù infatti, in bilico sul bordo di una balastra, domina il primo piano della raffigurazione incedendo con la gamba sinistra verso lo spettatore, mentre il gioco illusionistico delle pingui braccia, una sollevata a domi-



nare lo spazio circostante, l'altra accortamente poggiata sul retro della mano destra della Madre, mira ad accentuare virtualmente la profondità della composizione nonostante il contenuto oggetto del rilievo.

Di contro, lo spiccato ghibertismo ravvisabile nel sontuoso panneggiare dal ritmo falcato, affilato e nitido, la risolutezza anatomica delle forme e la saldezza posturale delle figure, elementi che pongono l'opera in linea con le più precoci testimonianze della scultura fittile del primo Rinascimento a Firenze, permettono di riconoscere altre radici culturali del nostro autore nei celebri cantieri della *Porta Nord* (1403-1424) e in parte in quello della *Porta del Paradiso* (1425-1452) del Battistero di San Giovanni dove, tra le fila del Ghiberti, si formarono i principali scultori del tempo, tra cui proprio lo stesso Donatello.

Ciò non basta tuttavia a stabilire necessariamente un'origine fiorentina per la nostra terracotta. Infatti l'aristocratica posa e il cortese atteggiarsi della Vergine, l'estrema politezza delle volute e delle pieghe del mantello, levigate come un marmo prezioso, lo sviluppo longilineo dei corpi e l'accennato ancheggiamento del busto della Madonna, avvicinano la scultura in esame a quel particolare contesto polifonico che si registrava negli stessi anni all'interno dei confini della Repubblica di Venezia. Qui, tra il secondo e il quarto decennio del Quattrocento, precoci innesti di cultura toscana importati da artisti come Niccolò e Pietro Lamberti, Lorenzo Ghiberti, Nanni di Bartolo e Michele da Firenze, cui spetta la diffusione della plastica fittile in area padana, si fusero con la vivissima, elegante e colta tradizione tardogotica di matrice lombardo-veneta promossa in laguna, così come sull'intero arco dell'Italia settentrionale da Genova a Ferrara, dalla prolifica bottega dei cosiddetti Maestri Caronesi, Filippo Solari e Andrea da Giona (Gentilini 1997; Galli 2009; Markham Schulz 2022).

Così, se da un lato l'autore del nostro rilievo pare in grado di combinare sapientemente il saldo, misurato plasticismo di marca prettamente fiorentina con un *ductus* e un'espressività goticheggianti, in linea con gli esiti raggiunti dal fiorentino Pietro di Niccolò Lamberti tra Venezia e Padova (*Monumento funebre del doge Tommaso Mocenigo*, Venezia, Santi Giovanni e Paolo, 1426 ca.; *Monumento funebre di Raffaello Fulgosio*, Padova, Basilica del Santo, 1429-1430), dall'altro appare ben chiara la particolare attenzione rivolta alle opere dei due Maestri Caronesi realizzate per Venezia e Ferrara (*Madonna col Bambino e Angeli*, Venezia, Santa Maria dei Frari, post 1422; *Madonna col Bambino e Santi*, Venezia, San Zaccaria, 1428-1430 ca.; *Altare dei Mascoli*, Venezia, San Marco, 1430 ca.; *Monumento funebre di Jacopo Saccati*, Ferrara, già San Domenico, 1430 ca., fig. 3) contraddistinte dal tipico panneggiare ritmicamente cadenzato da pieghe falcate, raffinato nella nitida levigatezza delle vesti scanalate, che in parte si riscontra anche nella terracotta in esame.

Lo scultore di spiccata formazione fiorentina che sembra bene inserirsi in questo particolare crocevia culturale è Nicolò di Giovanni Baroncelli, il quale, dopo aver trascorso l'infanzia in Francia col padre, coniatore per la Zecca, e una formazione consumatasi a Firenze nel corso degli anni Venti all'interno della bottega di Donatello, come egli stesso dichiara nella portata al catasto compilata nel 1427 recentemente resa nota da Aldo Galli (2010), visse due importanti stagioni lavorative a Padova (1434-1443), dove risulta stabilitosi nei primi mesi del 1434, e Ferrara (1443-1453), città quest'ultima in cui si affermò principalmente quale scultore in bronzo, come testimonia ancora oggi il monumentale gruppo con il *Crocifisso tra la Madonna e San Giovanni dolenti*, *San Maurelio* e *San Giorgio* posto all'interno della Cattedrale (fig. 4), affidatogli nel 1450 e portato a termine nel 1455 dal cognato Domenico di Paris (Galli 2022, pp. 296-299, n. 9.8). Celebrato da Ciriaco d'Ancona tra i maggiori artisti del suo tempo al fianco di Ghiberti e Donatello, parimenti ricordato nel *Trattato di Architettura* dal Filarete e menzionato dal Vasari tra i brillanti allievi di Filippo Brunelleschi, il Baroncelli, artista poliedrico impegnato anche nella scultura in terracotta, in cera e in legno - il primo documento che lo attesta a Padova riguarda proprio l'esecuzione di un *Crocifisso* (Ericani 2003) - assunse in questa città il ruolo di protagonista nel campo delle arti plastiche prima dell'arrivo di Donatello nel 1443. Trasferitosi in quello stesso anno a Ferrara, in breve tempo divenne l'artista prediletto di Lionello d'Este che gli affidò la realizzazione del monumento equestre in onore del padre Niccolò III (1444-1451), coadiuvato nell'occasione dal fiorentino Antonio di Cristoforo, e in seguito la statua bronzea di Borso



Fig. 1. Donatello (o da Donatello), *Madonna col Bambino* ("Madonna dell'accoglienza")
Washington, National Gallery of Art.



Fig. 2. Donatello e bottega, *Madonna col Bambino benedicente* (prima del restauro)
Firenze, Via delle Seggiole.



Fig. 3. Maestri Caronesi (Filippo Solari e Andrea da Giona), *San Filippo e Sant'Antonio Abate* (dalla Tomba di Jacopo Sacratì)
Ferrara, Museo della Cattedrale.



Fig. 4. Niccolò Baroncelli (e Domenico di Paris ?), *La Madonna dolente* (part. del Crocifisso tra i Dolenti e due Santi)
Ferrara, Cattedrale di San Giorgio.

d'Este (1451), lasciata incompiuta alla sua morte nel 1453 e poi terminata da Domenico di Paris, opere entrambe distrutte nel 1796.

Nonostante le numerose menzioni archivistiche rinvenute durante i primi decenni del Novecento da Erice Rigoni (Rigoni 1970), che ricordano minuziosamente la folta schiera di rilievi e figure in terracotta, ora perdute, modellate per i due monumentali sepolcri funebri eretti nella chiesa degli Eremitani in onore di Gaiezzo Santa Sofia (1436) e Niccolò Sanguinacci (1438), o per l'*Altare di Sant'Eligio* in San Clemente, anch'esso riccamente istoriato e ornato con rilievi e statue in creta, dell'attività patavina del Baroncelli rimangono oggi ben poche testimonianze. Oltre alla partitura decorativa del portale meridionale della chiesa degli Eremitani con il ciclo dei *Dodici Mesi*, terminato nel 1442, e i vigorosi medaglioni con due *Evangelisti* della basilica di Sant'Antonio, sono entrate a far parte del catalogo dello scultore varie opere in terracotta, di recente riesaminate e incrementate da David Lucidi (2014). Si tratta di un rilievo frammentario raffigurante il *Miracolo di Sant'Eligio* (fig. 5) - memore nello sfondo della citata placchetta donatelliana di Washington (Galli 2010, p. 47) -, conservato nel Museo Civico di Padova e da tempo riconosciuto come pertinente allo smembrato altare già in San Clemente; *Tre scene della vita di San Nicola da Tolentino* reimpiegate successivamente come predella dell'altare dedicato a questo Santo nella chiesa degli Eremitani; due bassorilievi fittili presso il Museo del Duomo di Ferrara (*San Francesco che riceve la regola*; *Martirio di una Santa*) di più discussa autografia (Pizzo 2000); tre rilievi che raffigurano, con varianti compositive e iconografiche sempre più elaborate, la *Vergine col figlio in braccio e angeli* (già vendita De Clemente, New York 1931; Hearst Castle, presso San Simeon, California, già Ferrara, San Lorenzo, fig. 6; già Bologna, Galleria Fornaro Gaggioli, ora in collezione privata, fig. 7: Gentilini - Lucidi 2014); e un medaglione con un *Angelo adorante* (Firenze, Galleria Tornabuoni). A queste si aggiungono, come testimonianze di una sua più precoce produzione fittile, altre due significative sculture in terracotta: la *Madonna col Bambino* già al Museum of Art di Columbus in Ohio, recentemente confluita sul mercato antiquario (Christie's, New York 2012) - già accostata dal Middeldorf (1974) a due composizioni ferraresi attribuite oggi a Domenico di Paris (Boston, Fine Art Museum; Correggio, San Basilio Magno), artista saldamente legato sia per questioni famigliari che artistiche proprio al Baroncelli -, e una fantasiosa anconetta di collezione privata (già Firenze, Galleria Botticelli) raffigurante l'*Incoronazione della Vergine tra angeli musicanti* datata 1434 (fig. 8), da tempo individuata come opera di cultura tosco-padana con evidenti reminiscenze donatelliane e lippesche (Gentilini 1992).

Tutte queste terrecotte, così come due anconette (Londra, Victoria and Albert Museum; Amsterdam, Rijksmuseum) assai replicate riferite ora agli esordi del Baroncelli (Rosa 2025), condividono con la nostra scultura le proporzioni affusolate e la postura un po' impacciata delle figure, gli assorti volti tondeggianti dei fanciulli, la fisionomia assottigliata e adunca della Vergine, la medesima fluenza delle vesti, cadenzate da un'alternanza di dense pieghe falcate e più sottili increspature reticolari, pur mostrando in alcuni casi una maggiore tensione narrativa e un vibrante trattamento delle superfici, già orientato verso i modi di Domenico di Paris, che induce a ipotizzare per la Madonna in esame una cronologia più antica. Del resto, come abbiamo visto, il nostro rilievo, nella sua connotazione compositiva e formale di cultura donatelliana, sembra ancora memore delle prime esperienze fiorentine vissute dal Baroncelli al fianco di Donatello sullo scorcio del terzo decennio, e parimenti nutrire attenzione nei confronti delle eleganti sculture venete e padane realizzate negli anni Trenta dalla bottega dei Maestri Caronesi: elementi che contribuiscono a prospettare una datazione che non vada oltre il 1440 e quindi a considerare questa rara terracotta una primizia della prolifica attività padana del Baroncelli.

Giancarlo Gentilini

Si pubblica qui, con alcuni aggiornamenti e integrazioni bibliografiche, una scheda inedita redatta in collaborazione con David Lucidi in data 25 novembre 2022.



Fig.5. Niccolò Baroncelli, *Miracolo di Sant'Eligio* (part.), Padova, Musei Civici.



Fig.6. Niccolò Baroncelli, *Madonna col Bambino tra angeli e Crocifissione* (part.), San Simeon, Hearst Castle.



Fig.7. Niccolò Baroncelli, *Madonna col Bambino tra angeli musicanti* (part.), collezione privata.

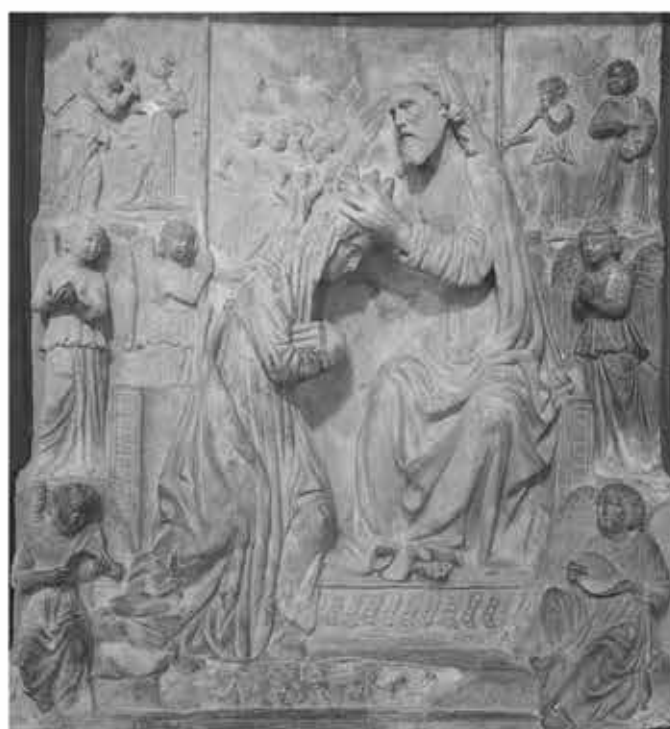


Fig.8. Niccolò Baroncelli, *Incoronazione della Vergine tra angeli musicanti*, collezione privata.

Bibliografia di riferimento:

- G. Lorenzoni, *L'attività padovana di Nicolò Baroncelli*, in "Rivista d'Arte", XXXVI, 1961/1962, pp. 27-52;
- A. M. Matteucci, voce *Baroncelli, Nicolò di Giovanni*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", VI, Roma 1964, pp. 439-441;
- E. Rigoni, *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova 1970;
- W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300 - 1460)*, 2 voll., Milano 1976;
- U. Middeldorf, *Due Madonne ferraresi in America*, in "Musei Ferraresi. Bollettino Annuale", 4, 1974, pp. 130-133, ripubblicato in: U. Middeldorf, *Raccolta di Scritti*, 3 voll., Firenze 1981, III, pp. 17-21;
- M. Ferretti, *Per la scultura ferrarese del XV secolo*, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre - 1 dicembre 1991), a cura di A. Di Lorenzo, Modena 1991, pp. 370-375;
- G. Gentilini, *Sulle prime tavole d'altare in terracotta, dipinta e invetriata*, in "Arte cristiana", LXXX, 1992, 753, pp. 439-450;
- G. Ericani, *La scultura a Verona al tempo di Pisanello*, in *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre - 8 dicembre 1996), a cura di P. Marini, Milano 1996, pp. 331-350;
- *Pisanello. I Luoghi del Gotico Internazionale nel Veneto*, a cura di F. M. Aliberti Gaudioso, Milano 1996;
- G. Gentilini, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in *I Monumenti Borromeo. Scultura lombarda del Rinascimento*, a cura di M. Natale, Torino 1997, pp. 47-82;
- M. Pizzo, in *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 20 febbraio - 16 luglio 2000), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, M. De Vincenti, Venezia 2000, pp. 98-100, n. 22;
- G. Ericani, in *Dall'Adige alle Alpi. Tesori ritrovati della chiesa di Padova*, a cura di A. Nante, Padova 2003, pp. 50-52, n. 5;
- V. Sgarbi, *Albori e sviluppi della scultura quattrocentesca a Ferrara*, in *Domenico di Paris e la scultura a Ferrara nel Quattrocento*, a cura di V. Sgarbi, Milano 2006, pp. IX - XXXI;
- A. Bellandi, P. Di Natale, *Ivi*, pp. 10-29, nn. I.1.1-I.1.5;
- L. Cavazzini, A. Galli, *Scultori a Ferrara al tempo di Niccolò III*, in *Crocevia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrara nel XV secolo*, a cura di G. Gentilini - L. Scardino, Ferrara 2007, pp. 7-88;
- M. Pizzo, *Una scheda su Nicolò Baroncelli, scultore fiorentino tra Padova e Ferrara*, *Ivi*, pp. 89-120;
- R. Stemp, *Riflessioni per una storia della scultura a Ferrara nel Quattrocento*, in *Gli Este a Ferrara. Una corte del Rinascimento*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo - 13 giugno 2004), a cura di J. Bentini, Cinisello Balsamo 2004, pp. 131-133;
- A. Galli, *Introduzione alla scultura di Castiglione Olona*, in *Lo Specchio di Castiglione Olona. Il Palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni - R. Cervini, Varese 2009, pp. 55-73;
- A. Galli, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli scultori fiorentini a Ferrara*, in "Prospettiva", 139/140, 2010 (2012), pp. 35-57;
- Christie's, *500 Years Decorative Arts Europe*, catalogo della vendita (New York, Rockefeller Plaza, 29 - 30 November 2012), New York 2012, n. 355;
- G. Gentilini, D. Lucidi, in *Thesaurus. Secoli VI-XVI*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Fornaro Gaggioli Antichità all'Oratorio, 11 - 20 ottobre 2014), a cura di F. Gualandi, Bologna 2014, pp. 28-32, n. 9;
- D. Lucidi, *Niccolò Baroncelli tra Firenze, Padova e Ferrara: due rilievi in terracotta e altre aggiunte*, in "Commentari d'arte", XX, 2014, 58-59, pp. 34-52;
- A. Galli, in *Donatello e il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi e Museo Nazionale del Bargello, 19 marzo - 31 luglio 2022), a cura di F. Caglioti, Venezia 2022, pp. 268-269, n. 8.13, pp. 296-299, n. 9.8;
- A. Markham Schulz, *Late Gothic Sculpture in Northern Italy: Andrea Da Giona and i Maestri Caronesi*, Turnhout 2022;
- B. Rosa, *Da Firenze fino ad Alghero: una fortunata Madonna col Bambino e angeli del giovane Baroncelli*, in *L'immagine e la parola. Scritti per Alessandra Galizzi Kroegel*, a cura di F. Padovani, V. Peruzzo, S. Paulmichl, S. Tonni, Roma 2025, pp. 53-64;
- A. Galli, M. Scansani, *Donatello a Ferrara. Pensieri di argilla per imprese incompiute*, Milano 2026.



13 - Cofanetto

Bottega dell'Italia settentrionale

Secolo XV

Legno, osso naturale e tinto, corno, listelli metallici.

19 x 32,5 x 20 cm

La cassetina, a pianta rettangolare, è formata da una base listata di corno sulla quale si eleva il basamento espanso verso l'esterno decorato con un motivo di meandri in prospettiva nei colori del bianco, marrone chiaro e verde.

La faccia centrale mostra una ricca e variata decorazione con una grande quantità di motivi: una cornicetta esterna con due linee che si incrociano formando rettangoli tangenti per un solo angolo a due a due, una cornice marroncina, un'altra più interna con un motivo di piccole punte di freccia verdi formanti innumerevoli piccoli triangoli bianchi sopra e sotto ed un'altra cornicina che delimita infine una riserva in cui listelli metallici si incrociano formando rombi di due grandezze diverse: entro i più grandi appaiono finissimi intarsi di minuscoli quadratini in marroncino e verde posti diagonalmente.

Sopra la faccia, una mensola volta verso l'esterno in osso bianco ospita una serie di rombi tangenti in corno nero posti orizzontalmente, sormontata da una cornicetta in legno. Tutti i lati della cassetina sono decorati allo stesso modo. La forma del coperchio appare più mossa: su di una base piatta ornata con una cornice mostrante una serie di esagoni tangenti in listelli metallici cadauno racchiudente una stella a sei punte in bianco e verde su fondo scuro, una cornice in marrone tenero ed una più interna a segmenti bianchi e verdi alternati, è posto un rialzo del coperchio, formato da facce lievemente convesse, decorate alla base con parallelepipedi in prospettiva in marroncino e bianco e con una serie di rettangoli delimitati da listelli in lega metallica posti diagonalmente che, intersecandosi, formano rombi centrati all'interno da croci inclinate in marrone chiaro su fondo scuro.

La parte superiore del coperchio consiste in un'alzata di forma rettangolare la cui superficie, racchiusa da una cornice decorata con una serie di piccoli rettangoli marroncini disposti a punta di freccia su fondo chiaro, mostra i soliti rombi formati da listelli metallici centrati, quelli più grandi, da crocette in legno chiaro in diagonale su fondo scuro e quelli più piccoli con rombi neri.

La decorazione ad intarsio che nella produzione dei cofanetti con formelle scolpite rivestiva un ruolo complementare, acquista, con l'avanzare del '400, un'importanza crescente sino ad estendersi all'interno dell'intero corpo del manufatto. Il trasferimento della bottega degli Embriachi da Firenze a Venezia nel 1395 ha fatto ritenere che l'evoluzione nella decorazione delle cassetine avvenisse soprattutto nel settentrione del nostro Paese a causa dell'influenza embriacesca, per cui l'origine di tali cofanetti è convenzionalmente attribuita a "bottega dell'Italia settentrionale".

La nostra cassetina rientra in tale tipo di produzione ed in base alla tipologia degli ornati è da datarsi poco oltre la metà del XV secolo.

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;
- *Introduzione al Museo Civico Medievale, Bologna*, testi di C. de Angelis, R. Grandi, P. Nannucci, R. Scannavini, ed. Grafis Industrie Grafiche s.r.l., 1985;
- *Bottega degli Embriachi. Cofanetti e cassetine tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra a Brescia, 17-25/11/2001, a cura di L. Martini e L. Foi, ed. Di Lena Fotomeccanica, Brescia, 2001;
- *Avori medievali. Collezioni del Museo d'Arte Antica di Torino*, catalogo a cura di S. Castronovo, F. Crivello, M. Tomasi, ed. l'Artistica editrice, 2016;
- *Gli avori del Museo Nazionale del Bargello*, catalogo a cura di I. Ciseri, stampa Petruzzini Stampa, 2018;
- *Mirabilia Estensi. Wunderkammer*. Catalogo della Mostra, Ferrara, a cura di P. di Natale, ed. Pazzini s.r.l., 2024.



14 - Madonna col Bambino ed i Santi Giovan Battista e Bernardino da Siena

Maestro di Ancaiano

Siena

Sec. XVI, secondo quarto (1530-1540 ca.)

Olio su tavola

Ø 115 cm

Questo dipinto, inedito per quanto a mia conoscenza, rappresenta un tipico esempio di quel genere di immagine sacra di formato circolare, destinata alla devozione privata, che ebbe particolare fortuna in Toscana tra la seconda metà del Quattrocento e la prima del secolo successivo, come testimoniano capolavori assoluti di maestri del calibro di Sandro Botticelli (dalla *Madonna del Magnificat* a quella *della Melagrana* nella Galleria degli Uffizi), Michelangelo (il tondo Doni pure agli Uffizi) e Raffaello (la *Madonna della seggiola* nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti). Una simile tipologia ebbe origine a Firenze, come testimoniano l'*Adorazione dei magi* di Domenico Veneziano della Gemäldegalerie di Berlino (circa 1438-1440), e il tondo Bartolini di Filippo Lippi della Galleria Palatina (circa 1452-1453), mentre la funzione di tali oggetti di devozione è ben documentata dal tondo che compare sulla parete di una camera fiorentina, in una nota incisione posta a illustrare la *Predica dell'arte del bene morire* di Girolamo Savonarola edita nel 1496 (sulla tipologia di dipinto: Hautmann 1936; Olson 2000, in particolare p. 78 fig. 3.11, per l'immagine di corredo al testo savonaroliano).

Un paio di tondi del tenero Bernardino Fungai (Coral Glabes, Lowe Art Museum; Londra, National Gallery) attestano che in quel tempo questo genere di dipinti iniziò a diffondersi anche a Siena, dove avrebbe raggiunto esiti altissimi nei primi decenni del Cinquecento, per mano dei due principali esponenti della maniera moderna: Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma (si ricordino le due versioni della *Natività con un angelo e San Giovannino* della Pinacoteca di Siena e del Museo Borgogna di Vercelli) e Domenico Beccafumi. A Mecarino, in particolare, si deve una produzione assai significativa di tondi, dalla giovanile *Madonna col Bambino e San Giovannino* della Gemäldegalerie di Berlino (legata agli esordi perugineschi e leonardeschi messi a fuoco da Alessandro Angelini, 2015) alla *Madonna col Bambino* della Pinacoteca Nazionale di Siena e alla *Sacra famiglia e San Giovannino* dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, fino a una serie di dipinti in cui la mezza figura centrale della Vergine col Figlio domina gerarchicamente sugli altri protagonisti disposti di lato, in secondo piano e in penombra; si vedano per tutti la coloratissima *Madonna col Bambino e i Santi Girolamo e Giovannino* nel Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, la *Sacra famiglia e San Giovannino* degli Uffizi, la *Sacra famiglia e un donatore* (?) del Museo Horne di Firenze, e lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina da Siena* della Galleria Doria Pamphilj di Roma.

Certi tondi del giovane Marco Pino o di Girolamo Magagni, detto Giomo del Sodoma per essere stato allievo del vercellese, confermano la fortuna senese degli illustri modelli beccafumiani (si veda in ultimo: G. Fattorini, in *Abitare il Rinascimento* 2026, pp. 202-205 n. 35), dai quali dipende evidentemente la composizione del nostro dipinto, dove infatti la Vergine seduta, a più che mezza figura, compare al centro a sorreggere il Figlio nudo e disposto in precario equilibrio sulle ginocchia; in luogo d'onore San Giovanni Battista





1. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma: *San Giovanni Battista* (testata del cataletto della Morte, in controparte), Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

è facilmente riconoscibile per il tipico volto barbuto, l'abito di pelle di cammello e la sinistra che indica il bastone tenuto con l'altra mano, intorno al quale si attorciglia un cartiglio in cui si riconoscono le lettere "ECCE" ed "ANNI". Di contro è San Bernardino, in abito francescano e al solito emaciato in volto, che reca il peculiare attributo della tavoletta con il trigramma del nome di Gesù, parzialmente nascosta dal corpo di Maria, e verso la quale il piccolo Gesù rivolge la sua attenzione. Le figure risaltano sull'oscurità del fondale, anche grazie ai nimbi tratteggiati di un colore che vuole evocare l'oro, secondo i gusti di una devozione indirizzata a conservare il senso della tradizione delle aureole dorate, a scapito delle sperimentazioni della Maniera moderna.

Ben conservato, il tondo è costruito tramite l'assemblaggio di tre tavole a venatura verticale, tenute insieme da un terzetto di piccole traverse, come si vede sul retro, in cui si riscontrano tracce di tarli, qualche inevitabile fessurazione del legno, tre sigilli di ceralacca poco sotto la traversa superiore, purtroppo illeggibili, una "farfalla" disposta in basso a tenere insieme un paio delle assi in occasione di un vecchio restauro, e la scritta "1485" nella traversa superiore a sinistra (verosimilmente un qualche numero di inventario di una collezione o del lotto di un'asta).

Sul fronte di tale supporto, la superficie dipinta di misura circolare è impreziosita da una elegante e raffinata cornice originale, modellata in cartapesta in forma di un festone dorato e abbondante di frutti, come si





ritrova in altri tondi senesi dell'epoca, si pensi a quelli di Marco Pino conservati nella Pinacoteca Nazionale di Siena e nella collezione della Banca Monte dei Paschi (A.M. Guiducci, in *La scultura in cartapesta* 2008, pp. 46-49 nn. 7-8), o quello di Giomo del Sodoma del Museo Diocesano di Pienza (G. Fattorini, in *Abitare il Rinascimento* 2026, pp. 202-205 n. 35).

I prototipi mecarineschi dei quali si è detto sono tuttavia interpretati con un linguaggio che rinuncia all'eccentrico luminismo beccafumiano, e predilige invece una superficie pittorica più opaca e meno verniciata, con effetti che rimandano a una visione devota, di carattere "classico", secondo un filone che a Siena, guardando alla scuola "umbra" trovò il suo esponente principale in Giacomo Pacchiarotti. Il pittore di questo tondo, tuttavia, deve appartenere a una generazione successiva, affermata nel corso del secondo quarto del secolo, in parallelo a quanto andava facendo Bartolomeo Neroni detto il Riccio, tenendo conto della lezione del vecchio Baldassarre Peruzzi e del Sodoma. Il nostro San Giovanni, infatti, dipende da quello che il Bazzi aveva dipinto nel 1526-1527 per il cataletto della compagnia della Morte (ora nel Museo dell'Opera del Duomo; I. Sbrilli, in *Il buon secolo della pittura senese* 2017, pp. 143-144 n. I.1), che qui è ribaltato in controparte (fig. 1).

Il nostro autore, infatti, deve rientrare tra i satelliti che orbitarono intorno agli astri senesi della Maniera moderna, con una rotazione prossima a quella del *corpus* che per tradizione si assegna alle cosiddette



2. Maestro di Ancaiano: *Madonna col Bambino incoronata da due angioletti e i Santi Bartolomeo, Ansano, Sebastiano e Rocco*. Ancaiano, San Bartolomeo (nei depositi dell'Arcidiocesi di Siena, Colle di Val d'Elsa e Montalcino).



3. Maestro di Ancaiano: *Madonna col Bambino incoronata da due angioletti e i Santi Bartolomeo, Ansano, Sebastiano e Rocco*; particolare. Ancaiano, San Bartolomeo (nei depositi dell'Arcidiocesi di Siena, Colle di Val d'Elsa e Montalcino).

“Monache di Santa Marta”, e spetta in realtà a un pittore del giro del Riccio, che ne traduce il linguaggio in forme più facili e devote, contraddistinte da una predilezione per il decorativismo e le dorature, come dimostrano una serie di opere conservate per lo più nella Pinacoteca Nazionale di Siena (si vedano Torriti 1990, pp. 373-374, 570-573, e soprattutto M. Maccherini, in *Da Sodoma a Marco Pino* 1991, pp. 16-20 n. 6) che preferisce vedervi nessi con Pacchiarotti e ha il merito di ripercorrere la relativa vicenda storiografica, ricordando l'assegnazione a questo gruppo dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina da Siena* dipinto nella tavoletta di Gabella del 1539 dell'Archivio di Stato di Siena, quanto mai utile quale riferimento cronologico per i tempi della carriera dell'anonimo maestro.

In parallelo, mi piace qui allargare il campo a un contesto rimasto assolutamente ai margini degli studi sulla pittura senese del Cinquecento, e che invece mi pare di un certo interesse, poiché riguarda il corredo della chiesa di San Bartolomeo ad Ancaiano: un edificio sacro, di notevole qualità architettonica, che sorge nella campagna senese, nei dintorni di Sovicille, non troppo lontano dalla

celebre villa chigiana di Cetinale, e che è giunto a noi nelle forme progettate da Benedetto Giovannelli Orlandi per volontà di papa Alessandro VII, rimodulando una costruzione assai più antica, per l'origine della quale è stato fatto anche il nome di Baldassarre Peruzzi (Romagnoli 2000, con bibliografia). Mi pare assai probabile che in tale edificio si trovassero, *ab antiquo*, quattro pale cinquecentesche centinate in cui ricorre la presenza del titolare della chiesa, e che Francesco Brogi (1862-1865, ed. 1897, pp. 589-590) registrava nell'ottobre del 1862, assegnandole a Bartolomeo Neroni o alla sua scuola: da allora, certo in ragione della collocazione periferica, i quattro dipinti hanno attirato scarsa attenzione. A seguito di un restauro, come mi comunica don Enrico Grassini (che ringrazio), un paio di quelle pale sono state ritirate da tempo in deposito dall'arcidiocesi di Siena, Colle di Val d'Elsa e Montalcino: l'una raffigura la *Madonna col Bambino incoronata da due angioletti, con i Santi Bartolomeo, Ansano, Sebastiano e Rocco*, recando in basso la scritta “QUESTA A FACTTA FARE CASA PAOLINI PER LORO DIVOTIONE” (fig. 2), e sospetto che possa spettare alla stessa mano dell'autore del nostro tondo (che pertanto propongo di battezzare Maestro di Ancaiano); nell'altra si riconoscono la *Madonna col Bambino e i Santi Giovannino, Giovanni Evangelista, Orsola, Margherita(?) e Bartolomeo*, e trovo che il lessico non sia troppo distante da quello del *corpus* delle “Monache di Santa Marta”, pur con una limitazione dell'eccesso di decorativismo. Ciò vale pure per la *Madonna col Bambino e i Santi Bartolomeo, Lucia, Sigismondo (?) e Paolo*, che è stata rapidamente schedata da Anna Maria Guiducci (in *Sovicille* 1988, p. 120), come “pittore senese seguace del Riccio”, e rima-



ne ancora in chiesa, in attesa di un restauro, al pari della quarta pala, raffigurante il *Salvatore con la Vergine e San Bartolomeo*, non troppo diversa per stile.

I dipinti di Ancaiano danno conto di una congiuntura assai particolare, che attesta la diffusione in una chiesa di rilievo del contado senese, di una serie di tavole d'altare unite dalla predilezione per uno stile di ispirazione classicista, che negli anni trenta, dopo il rientro in patria di Peruzzi tra il 1527 e il 1535, trovò il suo campione in Bartolomeo Neroni, e che nel nostro caso è declinato in forme meno auliche e certamente adatte ai fedeli che ebbero a frequentare il tempio di Ancaiano. Resta da capire se i quattro dipinti siano il frutto di una medesima personalità artistica in momenti diversi della sua carriera, oppure di un paio di pittori condizionati dai modi del Riccio, tra i quali l'autore della pala Paolini, qui battezzato Maestro di Ancaiano, sembra il responsabile dell'esecuzione della nostra opera, in virtù della corrispondenza del linguaggio asciutto delle figure (fig. 3) e del conservatorismo nelle arcaiche interpretazioni dorate dei nimbi: un tondo che verso il quarto decennio del Cinquecento dovette andare ad arricchire il corredo di qualche eminente dimora senese o del suo territorio.

Gabriele Fattorini

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- Vasari 1550 e 1568
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, testo, 6 voll., Firenze 1966-1987;
- M. Hauptmann, *Der Tondo. Ursprung, Bedeutung und Geschichte des Italienischen Rundbildes in Relief und Malerei*, Frankfurt am Main 1936;
- *Sovicille*, a cura di R. Guerrini, Milano 1988;
- P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, ed. Genova 1990;
- *Da Sodoma a Marco Pino. Addenda*, a cura di F. Sricchia Santoro, testi di A. De Marchi e M. Maccherini, Firenze 1991;
- R.J.M. Olson, *The Florentine Tondo*, Oxford 2000;
- G. Romagnoli, *La chiesa di San Bartolomeo ad Ancaiano*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*, catalogo della mostra (Siena 2000), a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena-Firenze 2000, pp. 448-449, nonché, pp. 450-453 nn. 296-299;
- *La scultura in cartapesta: Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio*, catalogo della mostra (Milano 2008), a cura di R. Casciaro, Cinisello Balsamo 2008;
- A. Angelini, *Una 'Sant'Agnese di Montepulciano' di Domenico Beccafumi: per una revisione dell'attività giovanile del pittore*, in "Prospettiva", 157-158, 2015, pp. 74-93;
- *Il buon secolo della pittura senese: dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, catalogo della mostra (Montepulciano – Pienza - San Quirico d'Orcia 2017), a cura di A. Angelini, G. Fattorini et al., Pisa 2017;
- *Abitare il Rinascimento. Arredi domestici a Siena dal XV secolo all'epoca della Maniera*, catalogo della mostra (Siena 2026), a cura di L. Bonelli e M. Caciorgna, Livorno 2026.



15 - Coppa

Venezia

1530 ca.

Vetro

7 x 23,7 cm

L'arte veneziana del vetro deriva da quella romana dell'Alto Adriatico, da artigiani fuggiti da Aquileia attorno al 450 d.C. che lasciarono la terraferma per cercare rifugio nelle isole della laguna a seguito delle invasioni barbariche e non si è mai praticamente interrotta (agli inizi degli anni '60 del '900 scavi effettuati nell'isola di Torcello portarono alla luce, tra l'altro, i resti di una fornace vetraria risalente al VII-VIII secolo d.C.).

Si può presumere che la produzione della laguna veneta sino al XIV secolo non differisse granché da quella delle altre regioni europee, ma i frequenti e proficui contatti stabiliti tra Venezia ed il Medio Oriente, in particolare la Siria, allora all'apice della produzione vetraria, dalla quale arrivavano nel porto veneto prodotti eleganti e raffinati e nozioni tecniche (anche la materia prima era particolarmente simile, un vetro salico che si adatta particolarmente alla lavorazione a caldo che diverrà tipica di Venezia), contribuirono a sviluppare considerevolmente l'arte del vetro in laguna, al punto che nel 1291 il Consiglio della Repubblica obbligò i vetrai, per motivi ecologici e di sicurezza, a concentrare le loro fornaci sull'isola di Murano.

Nel '300 si producevano oggetti di uso quotidiano, perline di vetro (definite in base alla tecnica produttiva "conterie" e "rosette"), vetri circolari per finestre ed altri prodotti. Dal '400 si possono assegnare sicuramente oggetti creati nell'isola di Murano e da tale momento ci giungono più numerosi i nomi di vetrai quali i Barovier, i Ferro, Giorgio Ballarin, gli Ongaro ed altri. Nel XV secolo, anche a causa del declino della produzione islamica, Murano assume una posizione di primo piano nell'arte vetraria. Si arriva ad ottenere un vetro dal colore intenso, blu o rosso rubino e si affina la decorazione a smalto, in cui eccelle Angelo Barovier (1405-1460), cui è attribuita la famosa coppa nuziale che porta il suo nome, conservata presso il Museo Vetrario di Murano, in vetro azzurro, con i ritratti dei due sposi di profilo e le due scene con la Cavalcata d'Amore verso la fontana ed il Bagno nella fonte di giovinezza.

Verso la metà del XV secolo, si inventa nell'isola, probabilmente ad opera dello stesso Barovier, un vetro cristallino incredibilmente puro e trasparente, ottenuto abbinando polvere di quarzo con la cenere di soda ricavata da un'alga delle paludi salmastre ed utilizzando infine il biossido di manganese come decolorante, detto cristallo, adatto anche a sostenere lunghe lavorazioni manuali. Il '500 fu un'epoca straordinaria per l'isola muranese che conobbe un incredibile periodo di floridezza economica e si riempì di palazzi, accademie letterarie, chiese, ecc.

Il cristallo fu perfezionato e furono introdotte nuove tecniche di lavorazione quali:

filigrana: incorporazione di fili di vetro bianco (lattimo) o colorato per creare motivi a rete o spirale;

vetro ghiaccio: si conferiva alla superficie esterna dell'oggetto un aspetto incrinato o rugoso (effetto ottenu-



to immergendo il pezzo ancora caldo in acqua ghiacciata);

incisione a punta di diamante: permetteva di tracciare decorazioni finissime simili a merletti direttamente sulla superficie del vetro; tale procedimento decorativo fu ampiamente apprezzato in Europa, al punto di far sorgere un notevole movimento imitativo che dette vita ad uno stile detto “a la Façon de Venise”. Proprio per cercare di limitare i danni di tale concorrenza il governo della Serenissima emanò severe disposizioni per evitare l’espatrio di vetrai lagunari.

Gli oggetti venivano prodotti con la tecnica del “soffio”: il maestro vetraio soffiando attraverso una canna metallica cava, alla cui estremità era stato fissato un grumo di materiale infuocato (lobo) tolto dal forno, con rotazioni, torsioni e l’ausilio di semplici strumenti quali cesoie e pinze in ferro, spatole e forme di legno e basandosi soprattutto sulla propria abilità, occhio ed estro, dava alla massa incandescente la forma dell’oggetto desiderato che, una volta raffreddato, diventava pronto per l’uso.

La purezza del cristallo indusse i vetrai muranesi ad esaltarne soprattutto le doti di luminosità e trasparenza, abbandonando il colore di base e riducendo notevolmente la decorazione a smalto e gli oggetti in vetro, materia fragile, nobile e ricca al contempo, entrarono decisamente nei palazzi, alla stregua delle suppellettili in oro, argento e le maioliche “da pompa”, guadagnandosi un posto su tavoli e credenze importanti.

Il bel manufatto che ci occupa consta di una base cilindrica strombata con orlo ripiegato, su cui poggia una coppa di forma circolare che mostra nella parte superiore una raffinata decorazione formata da tratteggi in smalto disposti su cinque righe di colore bianco nella prima, azzurro cupo nella seconda e nella terza, di nuovo bianco nella quarta e rosso scuro nella quinta, con una striscia interna dorata all’altezza della seconda e terza riga.

Le caratteristiche costruttive ed estetiche della coppa, destinata a contenere frutta o dolcetti da offrire agli ospiti vista l’eleganza della decorazione, confermano l’origine veneziana del manufatto e la sua collocazione temporale al terzo decennio del XVI secolo.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- G. Lorenzetti *Murano e l’arte del vetro. Guida al Museo Vetrario di Murano*, Venezia 1953;
- M. Zuffa *I vetri muranesi del Museo Civico di Bologna* in *La Mercanzia*, 1954, III;
- G. Mariacher, *L’Arte del vetro*, Milano, 1954;
- A. Gasparetto *Il vetro di Murano*, Venezia 1958;
- G. Mariacher, *Il vetro soffiato da Roma antica a Venezia*, Milano, 1960;
- G. Mariacher, *Vetri del Rinascimento*, Antonio Vallardi Editore, Milano, 1963;
- G. Lorenzetti, *Murano e l’arte del vetro soffiato*, Venezia, s.d., 1982;
- *Mille anni di arte del vetro a Venezia*, catalogo della mostra, 24/7-24/10/1982, Venezia, a cura di R. Barovier Mentasti, A. Dorigato, A. Gasparetto, T. Toninato, ed. Albrizzi Editore s.r.l., Venezia, 1982.



Coppa vetro, inizio sec. XVI, Italia, Venezia (Murano), Museo del Louvre, Parigi.



Coppa vetro, inizio sec. XVI, Italia, Venezia (Murano), Metropolitan Museum of Art, New York.

16 - Vaso biansato

Deruta
Sec. XVI, primo terzo
Maiolica a lustro
H. 29 cm

Il vaso, ispirato nella struttura architettonica ad esemplari coevi in vetro o metallo, poggia su di una base a piattello rovesciato, decorato con un motivo a baccelli lanceolati in giallo dall'interno blu, dalla quale si innalza, collegato da un elemento tornito, il corpo di forma ovoidale che, superata l'ampiezza massima della pancia si rastrema nel collo sino alla bocca, tirata a stecca, da cui si dipartono due manici curvilinei che si appoggiano sul punto di maggiore espansione del corpo stesso. Questo mostra una bella decorazione pittorica incentrata su di una striscia centrale delimitata da due cornici gialle listate di blu contenente una serie di elementi fitomorfi (fiori e corolle) stilizzati che divide in due sezioni il manto del vaso. Quella inferiore mostra un decoro a grandi baccelli gialli e blu e quello superiore due mandorle, sempre delimitate da cornici in giallo e blu, cadauna contenente un ritratto di San Francesco. Il Santo è raffigurato con pochi capelli, la fronte spaziosa, lo sguardo deciso ed il naso adunco e robusto. L'Assisiense indossa un saio e regge in mano un rosario ed una croce dalla doppia traversa in una mandorla, solo il rosario nell'altra. Ai lati delle mandorle con il ritratto compaiono le solite decorazioni fitomorfe in giallo su fondo blu cobalto. Il ritratto del Fraticello di Assisi rientra in quel clima di misticismo, ispirato anche dalla scuola pittorica locale, Perugino e Pinturicchio in *primis*, che ha sempre pervaso ogni espressione artistica della dolce Umbria. Ai lati delle mandorle compaiono le solite decorazioni fitomorfe in giallo su blu cobalto. Dal XV secolo in poi gli oggetti in maiolica (denominazione nata in un primo tempo per definire i prodotti ceramici provenienti dall'isola di Maiorca, allora sotto il dominio arabo, caratterizzati dalle iridescenze metalliche della superficie) si elevarono sempre più ad espressione d'arte diventando oggetti da *pompa* (Papa Sisto IV, in un "Breve" del 1478 dichiara di ritenere il manufatto in terracotta prezioso come se fosse d'oro o d'argento) da sfoggiare sul mobilio, sino a diventare una delle più tipiche espressioni artistiche del Rinascimento (quando "tutta l'Italia era un maggio e tutto un popolo era cavaliere" per dirla col Carducci).

Oltre ai servizi da credenza, in maiolica vennero prodotti corredi farmaceutici (albarelli, versatori, ecc.), coppe amatorie con effigi di giovani fanciulle usate come doni di fidanzamento, servizi da puerpera (piattini e tazza per brodo, tutto l'occorrente per un pasto leggero, per donne che avevano partorito recentemente ed erano costrette al letto), vasi ornamentali, versatori ed altri oggetti.

Le opere a lustro di origine iberica conobbero notevole successo in Italia ed i nostri maiolicari riuscirono, soprattutto fra Marche ed Umbria, a ricreare in loco quelle iridescenze tanto richieste.

A Deruta tale tecnica (consistente in pratica in una ulteriore cottura entro un apposito forno con impasti di ossido di ferro: ad un certo punto si chiudevano tutte le aperture d'uscita in modo che all'interno rimanesse un denso fumo che, eliminando l'ossigeno, lasciava depositare una specie di pellicola di ossido metallico sulla superficie del pezzo che dopo la pulitura brillava per le iridescenze cangianti) sembra in uso già dalla seconda metà del '400, grazie probabilmente a maestranze iberiche presenti presso la curia romana al servizio dei papi Callisto III ed Alesandro VI della famiglia spagnola dei Borgia o ad esuli ebrei fuggiti dalla Spagna a seguito delle persecuzioni di Isabella di Castiglia e rifugiatisi nella vicina Spello.

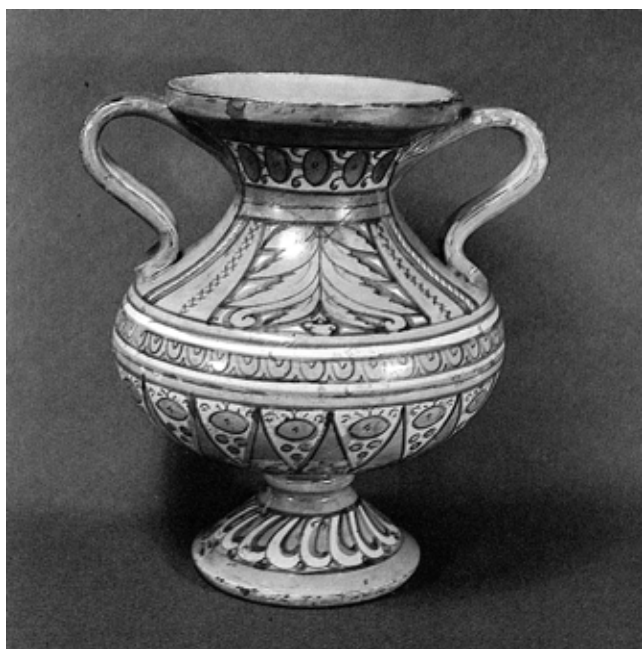
Stranamente ignorata da Cipriano Piccolpasso (che pure soggiornò a Perugia) nella sua opera sull'arte del vasaio, la produzione ceramica derutense fu citata dal frate bolognese Leandro Alberti nell'opera "Descrittione di tutta Italia" edita a Bologna nel 1550.

Il nostro vaso in ottimo stato conservativo (si notano solo alcune piccole cadute di smalto), è da ricondursi in ambito derutense e da datarsi entro il primo terzo del XVI secolo.



BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- L. De Mauri (E. Sarasino), *L'amatore di maioliche e porcellane*, ed. Ulrico Hoepli, Milano, 1914 (seconda edizione);
- M. Bellini, G. Conti, *Le Maioliche del Rinascimento*, Antonio Vallardi Editore, Milano 1964;
- G. Conti, *L'arte della maiolica in Italia*, ed. Bramante Editrice, Milano 1973;
- G. Ballardini, *La Maiolica italiana dalle origini alla fine del cinquecento*, ed. Faenza Editrice S.p.a., Faenza 1975;
- *Maioliche umbre decorate a lustro*, catalogo della mostra a Spoleto dal 26/6 al 18/7/1982, a cura di G. Guaitini e G. C. Bojani, ed. Nuova Guaraldi Editrice, Firenze, 1982;
- *Ceramiche occidentali del Museo Civico Medievale di Bologna*, a cura di C. Ravanelli Guidotti, ed. Grafis Industrie grafiche S.r.l. 1985;
- *Maioliche istoriate Rinascimentali*, Museo Statale di Arezzo, a cura di C. D. Fuchs, ed. La nuova grafica fiorentina, Firenze 1993;
- *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'arti applicate. Ceramiche. Tomo I*, catalogo a cura di C. Salsi, G. Biscontin Ugolini, C. Ravanelli Guidotti, R. Ansenda, ed. Electa, Milano 2000;
- *Il secolo d'oro della maiolica. Ceramica italiana dei secoli XV-XVI dalla raccolta del Museo Statale dell'Ermitage*, catalogo della mostra a Faenza, 7/6 - 26/10/2003, a cura di E. Ivanova, ed. Electa S.p.a., Milano 2003;
- *L'Italia del Rinascimento. Lo splendore della maiolica*, catalogo della mostra a Torino, Palazzo Madama, 13/6 - 14/10/2019, a cura di T. Wilson e C. Maritano, ed. Allemandi, 2019.



Vaso biancato, prima metà sec. XVI, Deruta, Metropolitan Museum of Art, New York.



Vaso biancato, prima metà sec. XVI, Deruta, Museo statale d'arte medievale e moderna, Arezzo.



17 - San Gerolamo

Deruta
1520/30
Maiolica a lustro
26 x 21 cm ca.

Collocata vicino Perugia e non distante da Siena, la cittadina umbra di Deruta ha giocato un ruolo importante nel campo della maiolica rinascimentale italiana. La sua produzione si caratterizza per una serie di piatti da pompa di grandi dimensioni che recano al centro busti muliebri (*le belle*) e maschili, di ispirazione classica o peruginesca, cavalieri, scene religiose o moraleggianti con ampie tese a scomparti con embricazioni e motivi fitomorfi stilizzati, vasi, coppe e targhe religiose in cui spesso la policromia cede il campo ad un accordo di turchino e lustro metallico. L'origine della tecnica a *lustro* è sicuramente orientale ed il tramite della sua diffusione in Italia è stata con tutta probabilità la Spagna, con i centri di Malaga, Granada e poi Valencia e Manises, i cui prodotti dal porto di Maiorca (da cui parrebbe derivare il termine maiolica) raggiungevano le coste italiane. A Deruta arrivò probabilmente tramite l'apporto di maestranze spagnole al servizio dei papi Callisto III ed Alessandro VI della famiglia spagnola dei Borgia o da esuli ebrei costretti a lasciare la Spagna a causa della loro cacciata da parte di Isabella di Castiglia e che trovarono rifugio nella vicina Spello. Le ricerche di archivio ci hanno consentito di conoscere i nomi di alcuni maiolicari derutesi, soprattutto un atto notarile del 1528, consistente in un verbale di assemblea denunciante la crisi della maiolica locale derivante dalla venuta dei Lanzichenecchi in Italia e della tragedia del Sacco di Roma del 1527 (la città fu talmente devastata che l'incoronazione a re d'Italia di Carlo V nel 1530 si dovette tenere a Bologna a causa delle terribili condizioni in cui versava la città romana).

In ambito derutese va sicuramente riportata la targa che ci occupa, di forma rettangolare, in maiolica lustrata, con bordo rialzato, foggiate per stampatura e figure in bassorilievo, raffigurante San Gerolamo. Il Santo è posto a sinistra, a torso nudo, con il capo aureolato, il volto dai tratti decisi circondato da una lunga barba a punta, fronte spaziosa, sguardo verso il basso, torace anatomicamente ben descritto e con i fianchi coperti da un drappo che lascia scoperta parte delle gambe inginocchiate. Gerolamo regge con la destra la pietra che usa per battersi il petto ed il Crocifisso con la sinistra; al suo fianco il leone accucciato e di fronte il libro, simbolo delle opere da lui scritte, ed il cappello cardinalizio, retaggio del periodo trascorso a Roma come segretario particolare di papa Damaso che gli affidò la revisione dell'antica traduzione della Bibbia sui testi greci.

Alle sue spalle figura l'antro della grotta e sopra alberi e case. All'estrema destra della composizione è posto un albero dove è posato un uccello; lo sfondo è occupato da un paesaggio collinare con una chiesetta su un'altura. I colori impiegati sono il blu, l'azzurro, il bianco-grigiastro per gli incarnati e per il verso, ed il lustro giallo-oro.

Una targa analoga delle stesse dimensioni è conservata fra le maioliche del Castello Sforzesco di Milano (figg. 78, pagg. 89-90 del relativo catalogo) ed un'altra si trova presso il Museo Adrian Duboché di Limoges, con una attribuzione a Gubbio a causa del lustro oro e rosso, nonostante sia da tempo acclarata la presenza di entrambi i colori anche nella maiolica derutese. Un'altra placca simile è segnalata dalla Giacomotti presso il Museo di Praga. Tutti gli esemplari citati, compreso il nostro, mostrano le stesse dimensioni e sembrano pertanto provenire dalla stessa bottega.

Sul verso della targa in oggetto appaiono testimonianze di parte dell'*iter* collezionistico che l'ha interessata: un sigillo in ceramica rossa con una "F" ne indica l'avvenuta appartenenza alla collezione Joseph Fau, alienata nel marzo del 1884 (lotto 8) ed un frammento cartaceo a quella di Henri Blay (1861-1920).

Il nostro bel rilievo, in ottimo stato conservativo (alcune scheggiature, piccole crepe e due fori di presa) rientra nella produzione a lustro derutesca e va datata entro i primi tre decenni del XVI secolo.



BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- L. De Mauri (E. Sarasino), *L'amatore di maioliche e porcellane*, ed. Ulrico Hoepli, Milano, 1914 (seconda edizione);
- M. Bellini, G. Conti, *Le Maioliche del Rinascimento*, Antonio Vallardi Editore, Milano 1964;
- G. Conti, *L'arte della maiolica in Italia*, ed. Bramante Editrice, Milano 1973;
- G. Ballardini, *La Maiolica italiana dalle origini alla fine del cinquecento*, ed. Faenza Editrice S.p.a., Faenza 1975;
- *Maioliche umbre decorate a lustro*, catalogo della mostra a Spoleto dal 26/6 al 18/7/1982, a cura di G. Guaitini e G. C. Bojani, ed. Nuova Guaraldi Editrice, Firenze, 1982;
- *Ceramiche occidentali del Museo Civico Medievale di Bologna*, a cura di C. Ravanelli Guidotti, ed. Grafis Industrie grafiche S.r.l. 1985;
- *Maioliche istoriate Rinascimentali*, Museo Statale di Arezzo, a cura di C. D. Fuchs, ed. La nuova grafica fiorentina, Firenze 1993;
- *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'arti applicate. Ceramiche. Tomo I*, catalogo a cura di C. Salsi, G. Biscontin Ugolini, C. Ravanelli Guidotti, R. Ansenda, ed. Electa, Milano 2000;
- *Il secolo d'oro della maiolica. Ceramica italiana dei secoli XV-XVI dalla raccolta del Museo Statale dell'Ermitage*, catalogo della mostra a Faenza, 7/6 - 26/10/2003, a cura di E. Ivanova, ed. Electa S.p.a., Milano 2003;
- *L'Italia del Rinascimento. Lo splendore della maiolica*, catalogo della mostra a Torino, Palazzo Madama, 13/6 - 14/10/2019, a cura di T. Wilson e C. Maritano, ed. Allemandi, 2019.



San Gerolamo, 1520-1530, Deruta, Museo d'Arti Applicate, Milano.



18 - Crocifissione

Limoges, ambito di Jean II Penicaud
Sec. XVI, seconda metà
Placca in rame smaltato e dipinto
15,5 x 12 cm (con cornice 20 x 16,5 cm)

Al centro della scena è posto il Redentore con il capo cinto dalla corona di spine, capelli e barba di colore chiaro, dalla corporatura possente, ben descritta anatomicamente nelle braccia robuste, nella muscolatura del torso e nelle gambe che terminano nei piedi sovrapposti, affissi alla croce con un unico chiodo. Ai suoi piedi, abbracciata al sacro legno, è situata la Maddalena, dall'elegante abito azzurro con ampio colletto bianco listato d'oro. Alla sua destra è raffigurata la Vergine, svenuta ed eccezionalmente sorretta da una figura maschile (San Giovanni con tutta probabilità). Maria è avvolta da un pesante mantello che le copre il capo, scende in due lembi trattenuti da un fermaglio sotto il collo per poi allargarsi lasciando scoperta la veste rossa picchiettata d'oro, riunendosi poi avvolgendole il corpo disteso. Dietro Maria, Longino, con elmo, capelli e barba bianca ed espressione cupa, a cavallo, brandisce la lancia con la quale ha appena colpito il costato di Cristo, mentre una delle pie donne cerca invano di trattenere l'arma. Ai lati del Redentore sono posti i due ladroni (Disma il nome di quello che entra in Paradiso assieme a Gesù, Gestas quello dannato).

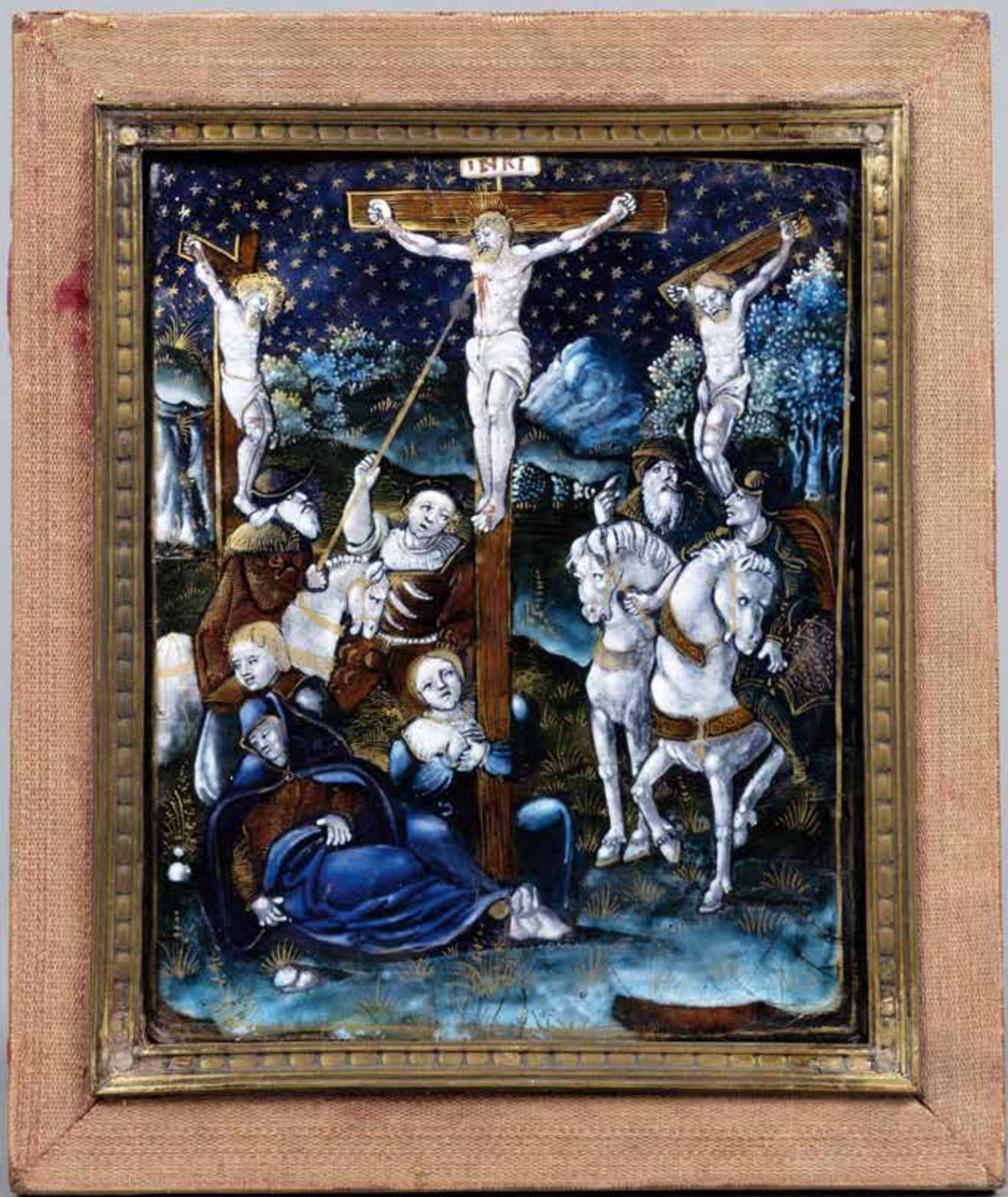
Sul lato destro compaiono due personaggi a cavallo, uno vestito all'orientale con turbante ed una candida barba, l'altro in armatura cinquecentesca, il volto glabro, che parlano tra loro. Queste due figure risultano particolarmente curate nella realizzazione dei volti (soprattutto quello dell'armigero, con ombre e colpi di luce che ne scolpiscono il viso), nei particolari dell'abbigliamento e nella splendida resa dei corpi e dei finimenti delle cavalcature. Il terreno è dipinto in verde-azzurro tenero in primo piano ed in blu scuro verso il fondo ed è inframmezzato da ciuffetti erbosi in oro; lo sfondo è occupato da alberi, monti ed un ampio cielo stellato.

L'opera rientra nella produzione limosina del cosiddetto *smalto dipinto*, tecnica che permise agli smaltatori di Limoges, a partire in pratica dalla metà del XV secolo (e conservandola per tutto il XVI e XVII), di riappropriarsi di quella posizione di primo piano in campo smaltatorio raggiunto nel XII-XIII secolo con lo smalto *champlevé* e persa nel corso del '300 con l'affermarsi dello smalto traslucido.

Con la nuova tecnica si costruiscono opere policrome (più tardi anche in *grisaille*), quali coppe, vassoi, anfore e placche di varie dimensioni, le cui immagini erano tratte più o meno liberamente, da stampe, xilografie e dipinti famosi coevi, di soggetto sia religioso che profano. Le fonti ispiratrici furono in un primo tempo opere tedesche, poi italiane.

Per quanto attiene alle superfici piane come la nostra, tecnicamente si procedeva nel seguente modo: sulla parete anteriore del supporto metallico, sempre di forma lievemente convessa per evitare spaccature soprattutto al centro, veniva steso uno strato di smalto bianco opaco che lo rinforzava e consentiva una maggiore adesione al fondo degli smalti colorati applicati man mano con varie cotture sino a completare la scena voluta; si provvedeva infine a controsmaltare in monocromo il verso del supporto.

La nostra targa, in ottimo stato conservativo, ben rappresenta l'eleganza raffinata introdotta in Francia dal grande eterogeneo cantiere belifontano, crogiolo nel quale confluirono esperienze artistiche di vari paesi europei in *primis* il Manierismo italiano, portato da Rosso Fiorentino, Primaticcio ed altri. Sul verso della placca figurano tre etichette cartacee che attestano la provenienza dalla collezione Henri Blay (1861-1920), dove era assegnata all'*entourage* di Colin Nouailher; i confronti effettuati soprattutto con la targa centinata di analogo soggetto conservata presso il Museo del Louvre a Parigi, la indirizzano piuttosto verso l'ambito di Jean II Penicaud con una collocazione temporale poco oltre la metà del XVI secolo.



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;
- *Les émaux peints de Limoges*, Musée du Louvre, catalogo a cura di S. Baratta, ed. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2000.



La Crocifissione, Jean II Penicaud, 1540, Limoges, Museo del Louvre, Parigi.



*Finito di stampare
nel mese di settembre
duemilaventisei*

