



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Lettere e Filosofia
Dottorato di ricerca in STUDI UMANISTICI
Indirizzo: BENI CULTURALI

Ciclo XXIX

Tesi di dottorato

Scultura in legno nella Lombardia dei Visconti

TOMO I

Relatore: prof.ssa LAURA CAVAZZINI

Dottorando

Coordinatrice del Dottorato: prof.ssa ELVIRA MIGLIARIO

FEDERICA SIDDI

anno accademico 2015-2016

INDICE

TOMO I

1. Introduzione

1.1. Fortuna (e sfortuna) critica della scultura in legno del Medioevo lombardo.....» p. 2

2. Antefatti (secoli XII e XIII).....» p. 32.

3. Attorno al ‘Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como’ (opere lignee del tardo Duecento e del primo Trecento)

3.1. Immagini mariane in legno nella Lombardia dei primi Visconti.....» p. 58.

3.2. La *Vergine* della parrocchiale di Castrezone (Muscoline, Brescia)....» p. 70.

3.3. Crocifissi scolpiti in Lombardia tra la fine del Duecento e il primo Trecento.....» p. 75.

4. Dal Tre al Quattrocento

4.1. Intagli trecenteschi nella Milano dei Visconti.....» p. 120.

4.1.1. Il *Crocifisso* di Cusago.....» p. 123.

4.2. Il cantiere del Duomo di Milano.....» p. 128.

4.2.1. Riflessi del tardogotico milanese sulla produzione di Crocifissi lignei.....» p. 138.

4.2.2. Tre Madonne col Bambino del primo Quattrocento lombardo.....» p. 145.

4.3. A sud di Milano (Pavia, Vigevano, Lodi)» p. 149.

4.4. Il caso di Cremona:
sculture lignee del Tre e del primo Quattrocento.....» p. 155.

4.5. Mantova, Brescia e Bergamo.....» p. 161.

4.5.1. Guardando a Venezia: i *Crocifissi* delle chiese di San Rocco ad Albino e di San Colombano a Bergamo e il *Cristo* di Vimercate.....» p. 167.

4.6. Ai confini settentrionali della Lombardia» p. 175.

4.7. Canton Ticino.....» p. 180.

5. Appendice

5.1. Un’opera “fuori contesto”: la *Madonna col Bambino* nel Museo di San Lorenzo Martire di Zogno (Bergamo)» p. 290.

5.2. Qualche nuova considerazione sulla bottega pavese dei Da Surso....» p. 295.

TOMO II

6. Catalogo

6.1 Diocesi Lombarde

I. Diocesi di Bergamo.....	» p. 321.
II. Diocesi di Brescia.....	» p. 367.
III. Diocesi di Como.....	» p. 385.
IV. Diocesi di Crema.....	» p. 403.
V. Diocesi di Cremona.....	» p. 411.
VI. Diocesi di Lodi.....	» p. 447.
VII. Diocesi di Mantova.....	» p. 465.
VIII. Diocesi di Milano.....	» p. 473.
IX. Diocesi di Pavia.....	» p. 549.
X. Diocesi di Vigevano.....	» p. 563.

6.2. Fuori dai confini dell'attuale Lombardia

XI. Diocesi di Lugano.....	» p. 579.
XII. Diocesi di Piacenza	» p. 613.
XIII. Altre ubicazioni	» p. 633.
XIV. Opere di ubicazione ignota.....	» p. 667.

7. Bibliografia generale.....	» p. 699.
--------------------------------------	------------------

8. Ringraziamenti.....	» p. 749.
-------------------------------	------------------

1. Introduzione

1. Fortuna (e sfortuna) critica della scultura in legno del Medioevo lombardo

Nel presentare uno studio sulla scultura lignea lombarda di età viscontea non può mancare l'imbarazzo di chi ha mosso i suoi passi su un terreno privo di solide basi. Gli intagli lombardi di questo periodo, infatti, non sono mai stati, fino a oggi, oggetto di uno studio specifico. Almeno in parte, tale lacuna si può leggere nel quadro generale della sfortuna che ha caratterizzato la storia delle opere in legno dipinto, la cui riscoperta è stata definitivamente avviata soltanto nel corso del Novecento.¹ Ai nostri giorni, tuttavia, l'esiguità degli studi colpisce non solo rispetto ad altri ambiti geografici, dove ormai da decenni la produzione in legno ha attirato l'attenzione della ricerca, ma anche, per quanto riguarda la stessa Lombardia, rispetto ad altri momenti storici. Le sorti della scultura in legno lombarda dalla metà del Quattrocento in poi, infatti, hanno ricevuto, nel tempo, la giusta considerazione, e ciò ha permesso di ben delineare il profilo delle principali botteghe attive nelle terre prima dei Visconti e poi degli Sforza: e se ancora fondamentali restano lo studio di sintesi offerto da

¹ A rendere ardua una serena valutazione delle sculture lignee molto hanno contribuito le problematiche insite nel materiale stesso, soggetto a facile degrado, e nella loro funzione. Nate per arredare gli ambienti delle chiese o delle abitazioni, per ottemperare a funzioni paraliturgiche o per essere esibite come semplici suppellettili, le sculture in legno possono apparire trasformate da rifacimenti o aggiornamenti di gusto. Non è poi infrequente che siano state oggetto di spostamenti da una chiesa all'altra, da un centro maggiore a uno periferico. A tutto questo va senz'altro aggiunta la secolare sfortuna critica che le ha penalizzate, sin dalla prima edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari (1550). Il biasimo dello storiografo aretino, come di altri teorici, dal Cinquecento in avanti, verteva in particolare sul binomio legno-colore. La policromia, insieme alla natura di un materiale ritenuto "vile", rispetto ai "nobili" marmo e bronzo, ha finito per declassare la scultura lignea al rango di genere popolare. Tale pregiudizio ha condizionato fortemente la considerazione, e dunque l'interesse, nei confronti di questo particolare tipo di opere, che a fatica sono rientrate tra gli argomenti di ricerca. Superata questa *impasse*, a partire dal secolo scorso numerosi studi, spesso confluiti in importanti occasioni espositive, hanno permesso di reintegrare a pieno questo ambito della produzione artistica. Per un *excursus* sul tema della riscoperta della scultura lignea medievale si vedano: E. Spalletti, *Fortuna critica e collezionismo dell'antica scultura lignea italiana nel Settecento e nell'Ottocento: un avvio di ricerca*, in *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, catalogo della mostra (Lucca 1995-1996), a cura di C. Baracchini, Firenze 1996, pp. 9-30 e le osservazioni, non prive di qualche passaggio poco condivisibile, di Grazia Maria Fachechi, *Lo studio della scultura lignea medievale in Italia: una traccia storiografica e un progetto di ricerca*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, Atti del Convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), a cura di G. B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 365-371. Per un più recente resoconto: R. Casciaro, *Scultura lignea del Quattrocento in Italia: una mappa*, in *"Fece di scultura di legname e colori". Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze 2016), a cura di A. Bellandi, Milano 2016, pp. 103-123.

Raffaele Casciaro nel 2000² e gli approdi della mostra milanese *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza* del 2005, è assai consistente anche il numero delle acquisizioni messe a punto degli ultimissimi anni.³

Buoni risultati si registrano per quel che riguarda la conoscenza del patrimonio ligneo di età moderna soprattutto dei territori di Pavia e Vigevano,⁴ Bergamo,⁵ Sondrio,⁶ importanti ricerche hanno toccato anche

² R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000.

³ *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, 2005-2006), a cura di G. Romano e C. Sisi, Cinisello Balsamo (Milano) 2005; A riprova di un accresciuto interesse verso tali argomenti sono da segnalare anche: *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Atti della giornata di studi (Milano, Palazzo di Brera, 8 maggio 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano 2002; *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, Atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005) a cura di M. Bascapè, F. Tasso, Cinisello Balsamo (Milano) 2005; P. Venturoli, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005.

⁴ Per quel che riguarda l'area pavese, dopo le fondamentali ricerche di Edoardo Arslan e Adriano Peroni (E. Arslan, *Appunti sulla scultura lombarda del Quattrocento* (Francesco Solario; Luca d'Alemagna; Urbanino de Surso), in Atti del Convegno di Studi per i rapporti scientifico culturali italo svizzeri (4 - 6 maggio 1956), Milano 1956, pp. 323-327; A. Peroni, *Schede per la scultura lignea lombarda*, in "Arte Lombarda", X, 2, 1965, pp. 45-52), alcune ricognizioni territoriali hanno permesso di far luce sulla produzione lignea di Vigevano (M. T. Binaghi Olivari, *Vigevano dai Visconti agli Sforza*, Milano 1994) e Mortara (*Scultura lignea a Mortara. Restauri compiuti e da compiere*, catalogo della mostra (Mortara 1997), a cura di L. Cavazzini, Vigevano 1997; L. Cavazzini, *Quattrocento anni di scultura lignea a Mortara*, in "Viglevanum", VIII, 1998, pp. 13-17). Per Pavia si vedano, inoltre: M. Albertario, *Pittori e intagliatori nella Pavia sforzesca (1450-1499): traccia per un esame della distribuzione delle botteghe in città*, in *Dentro e fuori le mura. Spazio urbano ed extraurbano a Pavia dall'età classica alle soglie del Duemila*, Atti del Convegno (Pavia 23-26 settembre 1998), "Annali di Storia Pavese", 27, 1999, pp. 145-157; Idem, "Clari et celebres habitus sunt, ut antiquos superasse credantur": Giacomo, Giovanni Angelo e Tiburzio del Maino attraverso i documenti pavesi (1496-1536), in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", C, 52, 2000, pp. 105-173; Idem, *Intagliatori e pittori a Pavia nel primo Cinquecento*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", CIII, 2003, pp. 71-114. Tra i contributi più recenti – e orientati, con la sola eccezione delle due sculture tardogotiche del Duomo di Vigevano, verso gli intagli lignei del tardo Quattro e del Cinquecento – sono da ricordare: *Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina*, a cura di L. Giordano, Vigevano 2007; *Crocifissi lignei, intagliati e policromi delle chiese di Mortara*, catalogo della mostra (Mortara 2007), Vigevano 2007; *Splendori di corte. Gli Sforza, il Rinascimento, la Città*, catalogo della mostra (Vigevano 2009), a cura di L. Giordano e M. Olivari, Milano 2009.

⁵ Per una panoramica sulle vicende dell'arte lignea tra il XV e il XVI secolo nel territorio bergamasco, oltre al sempre utile volume di Raffaele Casciaro (*La scultura lignea* cit., 2000), si potrà fare riferimento alle ricerche confluite nella recente mostra bergamasca dedicata a Pietro Bussolo: *Nel segno del Rinascimento. Pietro Bussolo scultore a Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo 2016), a cura M. Abertario, M. Ibsen, A. Pacia, Bergamo 2016. Utili ricognizioni territoriali di carattere generale sono inoltre: *Per una politica dei beni culturali. Restauri 1961-1981*, catalogo della mostra (Bergamo 1981), Gorle 1981; *Tesori d'arte a*

Brescia,⁷ Varese,⁸ Como,⁹ mentre molto è ancora da fare per le aree di Lodi,¹⁰ Cremona¹¹ e Mantova.¹²

Bergamo. Per un progetto di conoscenza e di consultazione in internet del patrimonio artistico e culturale del territorio, a cura di E. Bianchi, A. Civai, P. Rimaboschi, Bergamo 2001, e ivi, alle pagine 44-45 il contributo di Alessandra Civai *Sculture. Scultori locali e forestieri: uno scambio fecondo; L'arte ritrovata. Scoperta e restauro di antiche statue a Roncobello in Alta Valle Brembana*, catalogo della mostra (Bergamo-Roncobello 2012), a cura di A. Civai, D. Vismara, Bergamo 2012; *Scultura lignea rinascimentale a Gandino*, a cura di A. Franci, S. Tomasini, Gandino (Bergamo) 2012.

⁶ Sostenute da una tradizione storiografica di lunga data, le conoscenze della scultura lignea dell'area sondriese hanno conosciuto importanti avanzamenti negli ultimi anni. Per una visione d'insieme: S. Coppa, *Pittura e scultura lignea in Valtellina tra Quattro e Cinquecento*, in *Il Rinascimento in Valtellina e Valchiavenna. Contributi di storia sociale*, Sondrio 1999, pp. 145-163; S. Sicoli, *Scultura lignea d'Oltralpe nella provincia di Sondrio: una prima ricognizione*, in *Scultura lignea nell'arco Alpino. Storia, stili e tecniche*, Atti del Convegno (Udine-Tolmezzo 20-21 novembre 1997), a cura di G. Perusini, Udine 1999, pp. 55-69; R. Casciaro, *La scultura lignea del Quattrocento e della prima metà del Cinquecento*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna, Il Medioevo e il primo Cinquecento*, a cura di S. Coppa, Bergamo 2000, pp. 183-233; R. Casciaro, F. Tasso, *La scultura lignea del Rinascimento in Valtellina e Valchiavenna*, in *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Sondrio 2005), a cura di A. dell'Oca e C. Salsi, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 49-57; *Recuperi e restituzioni. Tesori nascosti dal territorio*, catalogo della mostra (Sondrio, 2006), a cura di A. Dell'Oca e G. Angelini, Sondrio 2006.

⁷ Nell'ambito della riscoperta del patrimonio bresciano, una prima, importante tappa è rappresentata dal *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia* redatto da Antonio Morassi nel 1939, che, seppur dedicato ai soli edifici della città di Brescia, non mancava di segnalare diverse opere lignee: A. Morassi, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, XI, *Brescia*, Roma 1939; si veda inoltre: C. Boselli, *Appunti al "Catalogo delle opere d'arte nelle chiese di Brescia" a cura di A. Morassi*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 1942-1945 (1945), pp. 75-96. Delle trattazioni più organiche delle vicende della scultura in legno di quest'area, con un'attenzione rivolta anche al periodo medievale, arrivarono tuttavia solo diversi anni dopo, e si devono a Gaetano Panazza e a Adriano Peroni: G. Panazza, *La scultura e l'oreficeria del secolo XIV*, in *Storia di Brescia*, I, *Dalle origini alla caduta della Signoria viscontea (1426)*, Brescia 1963, pp. 924-925; A. Peroni, *La scultura bresciana prima della decorazione di S. Maria dei Miracoli e della Loggia*, in *Storia di Brescia*, II, *La dominazione veneta (1426-1575)*, Brescia 1963, pp. 736-745. Il procedere degli studi ha fatto sì che, in un avvicinarsi di occasioni espositive e di studi monografici, le conoscenze sulla produzione del Rinascimento e delle epoche seguenti conoscesse notevoli incrementi, e si vedano, su questo fronte: *Sculture lignee in Valle Camonica*, a cura di G. Vezzoli e P. V. Begni Redona, Breno (Brescia) 1981; V. Volta, *La scultura lignea della Bassa centro orientale*, in *Atlante della Bassa*, II, *Uomini, vicende, paesi della pianura orientale*, Brescia 1987, pp. 217-221; S. Guerrini, *Note e documenti per la storia dell'arte bresciana dal XVI al XVIII secolo*, in "Brixia Sacra", XXI, 1-4, 1986, pp. 3-84; Idem, *Note e documenti per la storia dell'arte bresciana dal XVI al XVIII secolo (seconda parte)*, in "Brixia Sacra", XXII, 1-4, 1987, pp. 7-55; Idem, *Appunti per una storia della scultura lignea bresciana*, in "Brixia Sacra", terza serie, I, 1-2, 1996, pp. 38-50; *Nel Lume del Rinascimento. Dipinti, sculture e oggetti dalla Diocesi di Brescia*, catalogo della mostra (Brescia 1997), Brescia 1997; *Sculture lignee, bellezze ignote. Maternità dal Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia 2002) a cura di I. Panteghini, G. Fusari, M. Rossi, Brescia 2002; M. Ibsen, *Scultura lignea lombarda: note*

bresciane e qualche fatto, non solo scultoreo, in “Solchi”, VII, 1-2, 2003, pp. 86-95; M. Albertario, *Per un approccio alla scultura lignea nel territorio gardesano*, in *Il Garda. Segni del Sacro*, a cura di M. Corradini, Roccafranca (Brescia), 2004, pp. 125-133; G. Bondioni, *Sculture lignee*, in *Valle Camonica. Sulle orme dei Camuni. Dalle acque del Sebino al Passo del Tonale* (Guide Italia TCI), Milano 2009, pp. 58-59; *Le opere e i giorni degli artisti della scultura in legno in Valle Camonica*, a cura di G. Bondioni, in “Itinera. Visite didattiche in Valle Camonica”, IX, 8, 2009; *Lo splendido teatro del dolore. Il Compianto in S. Maria della Stella a Bagnolo Mella. La storia, le figure, il restauro*, a cura di S. Guerrini, San Zeno Naviglio 2010; M. Albertario, *Considerazioni per lo studio della scultura in legno in Valle Camonica*, in *Storia dell’arte? Percorsi tra Brescia e la Valle Camonica*, a cura di P. Bonfadini, Capo di Ponte (Brescia) 2013, pp. 31-48 (con una sintesi bibliografica).

⁸ Per cui si potrà fare ora riferimento, per una lettura aggiornata dei principali fatti e con bibliografia precedente, su: D. Pescarmona, *La scultura lignea del Rinascimento fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia dell’arte a Varese e nel suo territorio*, a cura di M. L. Gatti Perer, Varese 2011, pp. 383-407; *Picta et inaurata. Scultura in legno tra Gotico e Rinascimento in provincia di Varese*, Atti del Convegno (Castello di Masnago, dicembre 2009), a cura dei Musei Civici di Varese, Varese 2014.

⁹ Le indagini nel comasco si sono concentrate soprattutto attorno alle opere afferenti alle grandi botteghe attive tra Quattro e Cinquecento nella Lombardia sforzesca, utilmente sintetizzate in numerosi dei contributi apparsi in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, Atti del Convegno (Como, Musei Civici, 26-27 settembre 1996), a cura di M. L. Casati, D. Pescarmona, Como 1998, e nel di poco successivo studio di Raffaele Casciaro (*La scultura lignea* cit., 2000). Non sono mancati tentativi di ricognizioni territoriali e nuove scoperte, soprattutto per quel che riguarda la tipologia dei Crocifissi scolpiti: A. Rovi, *I problematici Crocifissi di Como, Besana, Ello*, in “Archivio storico della diocesi di Como”, 15, 2004, pp. 139-152; D. Pescarmona, *Un Crocifisso ligneo dello stretto ambito dei fratelli De Donati e una pala d’altare di Peter Augustin Schmitz a Grandola (con informazioni su altri tre crocifissi e su una tela di Johann Joseph Kauffmann)*, in “Altolariana. Bollettino della Società Storica Altolariana”, 5, 2015, pp. 39-54; L. De Nardi, *Il Restauro del Crocifisso ligneo della chiesa di S. Croce di Naro*, in “Altolariana. Bollettino della Società Storica Altolariana”, 5, 2015, pp. 59-70.

¹⁰ La necessità di una ricognizione sulla produzione lignea nel lodigiano è stata espressa da Gianni Carlo Sciolla, *L’arte*, in *Lodi. La storia*, a cura di A. Bassi, II, Lodi 1989, pp. 138, 163-167, che approntava anche una prima lettura di alcuni casi. Si vedano inoltre: S. Bandera, *La scultura lignea*, in *L’oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra (Lodi 1998), a cura di M. Marrubbi, Cinisello Balsamo 1998, pp. 75-84, da integrare con Raffaele Casciaro (*La scultura lignea* cit., 2000).

¹¹ Si vedano in proposito le osservazioni di F. Tasso, *Un’ipotesi cremonese per i fratelli De Donati*, in “Rassegna di studi e notizie”, XXXVIII, 34, 2011, pp. 231-244. Sul contesto: M. Tanzi, *Il Presepe di Giovanni Angelo del Maino per la Cattedrale di Cremona*, in “Artes”, 2, 1994, pp. 179-183; L. Bandera, A. Foglia, *Arte lignaria a Cremona. I tesori della Cattedrale*, Azzano San Paolo (Bergamo) 2000; M. Albertario, *Una scheda su Giovanni Angelo Del Maino (Tra il 1500 e il 1515)*, “Rassegna di Studi e di Notizie”, XXXIV, 31, 2007-2008, pp. 13-36; G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il frutteto di Rancate*, in *La Natività della Vergine di Gaudenzio a Morbegno*, catalogo della mostra (Sondrio 2011) a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2011, pp. 8, 10-11 fig. 9-10 (con la segnalazione di un *San Sebastiano* di Giovan Angelo del Maino oggi nel Museo Berenziano del Seminario Arcivescovile di Cremona); M. Verga Bandirali, *Arte lignaria a Crema nel XV secolo*, in *Rinascimento*

Per la fase precedente, e dunque il periodo oggetto della presente ricerca, volendo fare un primo bilancio della letteratura sull'argomento, a colpire sono invece soprattutto i silenzi e le occasioni mancate.

Dalla metà dell'Ottocento, grazie alle ricerche di Ambrogio Nava¹³ e all'avvio della pubblicazione degli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, iniziarono a riemergere anche le prime notizie su maestri e lavori di intaglio nel cantiere della Cattedrale milanese.¹⁴ A cogliere il senso di quelle testimonianze documentarie e a tentare un primo ordinamento del materiale archivistico in funzione della pratica dell'intaglio fu l'erudito laziale, ma trasferitosi a Milano col supporto di Cesare Cantù, Vincenzo Forcella: nel 1895, infatti, veniva dato alle stampe *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori in legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765*.¹⁵ Partendo dunque dal XII secolo, quando si ha notizia dei sedili del primo coro della basilica di Sant'Ambrogio,¹⁶ Forcella richiamava le pochissime attestazioni note per il XIV secolo e per il primo XV secolo, senza tuttavia riuscire a ricollegarle a delle sculture ancora esistenti. Su questo fronte, solo dal 1908 si iniziò ad avere cognizione di quella che per

cremasco. *Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. Venturelli, Milano 2015, pp. 125-135.

¹² Per una prima presentazione, sia pur non sistematica, dell'esistente: *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova 1974), Milano 1974; M. G. Grassi, *Gli arredi lignei e l'intaglio negli edifici religiosi di Mantova e del Mantovano*, in "Arte Lombarda", 42-43, 1975, pp. 97-112; alcune occorrenze hanno trovato posto anche alla mostra *Sulle tracce di Mantegna. Zebellana, Gioffino e gli altri. Sculture lignee tra Lombardia e Veneto*, catalogo della mostra (Castel Goffredo 2004), a cura di G. Fusari e M. Rossi, Castel Goffredo (Mantova) 2004.

¹³ A. Nava, *Memorie e documenti storici intorno all'origine, alle vicende ed ai riti del Duomo di Milano*, Milano 1854.

¹⁴ *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati per cura della sua amministrazione*, 9 voll., Milano 1877-1885.

¹⁵ V. Forcella, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori in legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765*, Milano 1895, pp. 14-18. Allo stesso anno risale anche un secondo volume, ricco di illustrazioni, ma privo di informazioni riguardanti l'epoca medievale: V. Forcella, *La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia*, Milano 1895.

¹⁶ Il riferimento è agli stalli del coro eseguiti a cura del monaco Ariberto da Pasiliano. Il coro, che si lega a tale personaggio attestato già nel 1141, doveva essere sicuramente al suo posto nel 1144: G. Biscaro, *Note e documenti santambrosiani*, in "Archivio Storico Lombardo", XXXI, 4, 1904, p. 323.

lungo tempo rimase l'unica scultura gotica lombarda nota: una *Madonna col Bambino* a quei tempi al Castello Sforzesco e oggi esposta nel Museo del Duomo di Milano (cap. 4, fig. 98, cat. VIII.12). In quell'anno, infatti, Ugo Nebbia¹⁷ ne riproduceva una fotografia e, sulla scorta di una precedente intuizione di Ambrogio Nava, la riconosceva (erroneamente, a dire il vero) nell'opera che i deputati della Fabbrica avevano commissionato, nel 1392, per l'altare principale del Duomo al poliedrico Bernardo da Venezia, architetto e scultore al servizio di Gian Galeazzo Visconti a cavallo tra Tre e Quattrocento.

Il crescente interesse nei confronti della scultura lignea che si registra, seppur a macchia di leopardo, in Italia agli inizi del Novecento tocca anche la Lombardia, dove iniziano a prendere forma delle iniziative di un certo peso, volte tuttavia soprattutto a mettere in sicurezza dal pericolo di dispersioni quello che era sentito un patrimonio di cui si riconosceva soprattutto il valore storico. Un ruolo di primo piano, in questo senso, è stato riconosciuto a Francesco Malaguzzi Valeri, cui si devono le prime importanti ricognizioni sulla produzione lignea della Valtellina.¹⁸ Proprio

¹⁷ U. Nebbia, *La scultura del duomo di Milano*, Milano 1908, p. 8.

¹⁸ F. Malaguzzi Valeri, *Le tombe dell'Arte? (Sperperi d'oggetti d'arte in Valtellina)*, in "Il Marzocco", 37, 10 settembre 1905, pp. 2-3; Idem, *Note d'arte valtelinesi (per l'inventario artistico della regione)*, in "Rassegna d'Arte", VI, 1906, pp. 124-128, 137-140. Sull'attività di Malaguzzi Valeri e sulla realtà della Valtellina si vedano: G. Angelini, *La tutela del patrimonio artistico e la nascita degli studi storico-artistici in Valtellina dal Comitato archeologico a Francesco Malaguzzi Valeri 1874-1906*, "Bollettino della Società Storica Valtelinese", 57, 2004, pp. 259-294; S. Sicoli "…quassù a mille duecento metri": per una storia della tutela in Valtellina e Valchiavenna tra Otto e Novecento, in *Legni sacri e preziosi cit.*, 2005, pp. 27-47; Eadem, «Eccellenza, oggi partirò da Tirano per Chiavenna dopo aver veduto, credo, bene la Valtellina, magnifica come paese, ragguardevole in varie parti per l'arte...». Per una storia della tutela in Valtellina e Valchiavenna tra Otto e Novecento: la conservazione delle sculture lignee, in *Recuperi e restituzioni cit.*, 2006, pp. 27-51; G. Angelini, «Il meglio e il più ha già esulato per sempre». Francesco Malaguzzi Valeri e l'esportazione di oggetti d'arte in Valtellina 1901-1907, "Bollettino della Società Storica Valtelinese", 61, 2008, pp. 183-199; Idem, «Altari lignei in Valtellina di evidente influenza tedesca». Guglielmo Aurini e la riscoperta della scultura lignea d'oltralpe in provincia di Sondrio, in *Pulchrum. Studi in onore di Laura Meli Bassi*, Sondrio 2009, pp. 237-252; Idem, «Al sicuro dagli indotti e dai mercanti del tempio». Francesco Malaguzzi Valeri in Valtellina e alto Lario, 1904-1906, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, Atti del Convegno (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta, G. C. Sciolla, Segrate 2014, pp. 271-281; F. Tasso, *Malaguzzi Valeri, le Arti Industriali e il Museo Artistico Municipale di Milano*, *ibidem*, pp. 182-183. Un'interessante riflessione sul quadro bibliografico attinente alla scultura lignea lombarda tra il tardo Ottocento e i primi del Novecento si deve a Paolo Venturoli (*L'Ancona della chiesa della Madonna dei Sette dolori a Vigevano*, in *Sculture lignee a Vigevano*, cit., 2007, pp. 33-36), che, tra i primi, pionieristici contributi sull'argomento segnalava anche quello di Antonio

questo studioso, nel 1917, dedicò una sezione del suo lavoro sugli artisti lombardi agli intagliatori del tardo Quattrocento, mettendo a punto quella che è unanimemente ritenuta la prima trattazione di intento sistematico sull'argomento, minata tuttavia da un esplicito pregiudizio nei confronti del materiale che finiva per declassare questa tipologia di opere a un livello artigianale, oltre che dall'idea di una subordinazione della scultura lignea a quella in marmo.¹⁹

La produzione di età medievale, invece, era (e lo rimarrà ancora per molto) un capitolo del tutto inesplorato. Per rintracciare la prima menzione di un'opera anteriore alla metà del XV secolo bisognerà infatti arrivare al 1936, quando Géza de Francovich, su segnalazione di Mario Salmi, nel suo ancora fondamentale studio sui Crocifissi lignei del XII secolo ricordava il *Cristo* di Santa Maria del Tiglio di Gravedona, sul lago di Como (cap. 2, figg. 1-2).²⁰ Qualche tempo dopo, lo stesso studioso fece riferimento anche all'assai problematico *Crocifisso* romanico allora come oggi al Castello Sforzesco (inv. Sculture lignees 55), ma di provenienza ignota (cap. 2, fig. 19).²¹

Taramelli sulla cinquecentesca ancona della chiesa della Madonna dei Sette Dolori di Vigevano, del 1899: A. Taramelli, *Sculture in legno della chiesa dei Sette Dolori a Vigevano*, in "L'Arte", II, 1899, pp. 400-402. L'importanza di questo saggio in relazione alla riscoperta di tale ambito di studi era stata già notata da: M. T. Binaghi Olivari, *Lorenzo da Mortara e l'Amadeo*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 453-454.

¹⁹ F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro*, III, *Gli artisti lombardi*, Milano 1917, pp. 229-267. Il pregiudizio dello studioso nei confronti della scultura lignea è già evidente, del resto, nelle sue recensioni ai volumi di Luca Beltrami e Vincenzo Forcella dedicati all'argomento: F. Malaguzzi Valeri, recensione a V. Forcella, *La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia*, Milano, 1896 in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XX, 1897, pp. 385-387; Idem, recensione a L. Beltrami, *L'arte negli arredi sacri della Lombardia con note storiche e descrittive*, Milano 1897, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XX, 1897, pp. 387-395. Ai giudizi riduttivi di Malaguzzi Valeri rispose il giovane Roberto Longhi, che invece rivendicava con fermezza il valore e la qualità dell'intaglio ligneo lombardo, senza tuttavia mai occuparsene direttamente: R. Longhi, recensione a F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro*, III, *Gli artisti lombardi*, Milano 1917, in "L'Arte", 1917, pp. 297-299 (ora in Idem, *Scritti Giovanili*, Edizione delle opere complete di R. Longhi, I, Firenze 1956, pp. 377-382). Su questi argomenti si veda anche: C. Salsi, *Sculture e bassorilievi lignei del rinascimento lombardo al Castello Sforzesco. Le origini della collezione*, in *Maestri della scultura* cit., 2005, pp. 25-36; F. Tasso, *Malaguzzi Valeri* cit., 2014, pp. 182-183.

²⁰ G. de Francovich, *Crocifissi lignei del XII secolo in Italia*, in "Bollettino d'Arte", XXIX, 1936, pp. 492-505.

²¹ G. de Francovich, *Holzkrufixen des 13. Jahrhunderts in Italien*, in "Mitteilungen des

Negli stessi anni, intanto, aveva preso avvio la monumentale impresa degli *Inventari degli oggetti d'arte in Italia*, che per la Lombardia interesserà le sole province di Bergamo (1931),²² Mantova (1935),²³ Sondrio (1938)²⁴ e la città di Brescia,²⁵ ma rare sono le segnalazioni di sculture lignee medievali. Persa poi l'occasione di un approfondimento negli studi di Costantino Baroni,²⁶ assenti alla grandiosa mostra *Kunstschatze der Lombardei* tenutasi alla Kunsthhaus di Zurigo tra il 1948 e il 1949²⁷ e dimenticati anche da uno studioso attento e scrupoloso come Pietro Toesca, i cui interessi lombardi si erano volti soprattutto alla pittura,²⁸ gli intagli del Medioevo rimasero immuni da ogni salvifica

Kunsthistorischen Institutes in Florenz", V, 1938, pp. 168-171 fig. 15-16. L'opera, parte delle raccolte del Museo Archeologico ed Artistico del Castello Sforzesco, era esposta nella Sala V, ossia nella Cappella Ducale, e in questa sede compare in una fotografia – senza indicazioni di data – pubblicata da Rina La Guardia, *Dal Palazzo di Brera al Castello Sforzesco. Documenti sulla formazione delle Civiche raccolte archeologiche ed artistiche di Milano*, Milano 1995, p. 22, fig. 7.

²² A. Pinetti, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, I, *Provincia di Bergamo*, Roma 1931.

²³ G. Matthiae, *Inventario degli oggetti d'arte in Italia*, VI, *Provincia di Mantova*, Roma 1935.

²⁴ M. Gnoli Lenzi, *Inventario degli oggetti d'arte in Italia*, IX, *Provincia di Sondrio*, Roma 1938

²⁵ A. Morassi, *Catalogo delle cose d'arte cit.*, 1939.

²⁶ C. Baroni, *Scultura Gotica Lombarda*, Milano 1944; Idem, *La Scultura Gotica*, in *Storia di Milano*, V, Milano 1955, pp. 729-812.

²⁷ *Kunstschatze der Lombardei 500 vor Christus-1800 nach Christus*, catalogo della mostra (Zurigo, 1948-1949), Zürich 1948. Per una riflessione su tale esposizione rimando a: T. Barbavara di Gravellona, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza (Milano 1958)*, in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo, A. Monciatti, Pisa 2008, pp. 253-299.

²⁸ Qui il riferimento è a Pietro Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, ma non si può non ricordare il suo celebre studio sulla pittura lombarda: P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà dal Quattrocento*, Milano 1912. Per meglio contestualizzare gli scritti dello studioso: E. Castelnuovo, *Nota Introduttiva, scritti di Pietro Toesca e nota bibliografica*, in P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà dal Quattrocento*, Torino 1966, pp. 237-267 (riedito, col titolo *Pietro Toesca e l'antica arte lombarda*, in Idem, *La cattedrale tascabile. Scritti di Storia dell'arte*, Livorno 2000, pp. 224-247). Toesca, agli inizi del Novecento, e più precisamente tra il 1904 e il 1907, si trovava a Milano, in qualità di docente presso la Regia Accademia di Scienze e Lettere e di ispettore presso la Pinacoteca di Brera. A quegli anni, in cui si trovò a lavorare al fianco di Francesco Malaguzzi Valeri, risalgono delle schede manoscritte sul patrimonio della regione: P. Venturoli, *Pietro Toesca a Milano e la Pubblica*

riscoperta anche in quel momento d'oro per la scultura lignea che furono gli anni cinquanta del Novecento. A partire dal secondo dopoguerra, infatti, le ricerche e le rassegne dedicate alla scultura in legno proliferarono in molte regioni italiane, e a esse oggi si guarda come a delle pietre miliari della rivalutazione critica di questo genere: dalla Toscana²⁹ alla Campania³⁰, fino alla Liguria³¹ e al Friuli.³²

C'è da dire, tuttavia, che anche la Lombardia partecipò a questo fervore espositivo, ma con mostre che presentavano un carattere profondamente diverso da quelle appena citate. È il caso di quella che si tenne al Museo Poldi Pezzoli di Milano tra il giugno e il luglio del 1957,³³ promossa dall'Ente Manifestazioni Milanesi e dal Centro Studi Piero della Francesca.³⁴ Per la scelta delle opere, il comitato organizzatore si affidò all'autorevole parere di Géza de Francovich. Nella *Prefazione* al catalogo lo studioso richiamava, come precedenti per quella milanese, le rassegne sulla produzione lignea campana e senese e anche la molto più piccola mostra, sempre patrocinata dal Centro Studi Piero della Francesca, tenutasi l'anno prima ad Arezzo.³⁵ De Francovich spiegava inoltre le peculiarità

Raccolta Fotografica di Brera, in *Brera. 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, catalogo della mostra (Milano 2000) a cura di M. Miraglia e M. Ceriana, Milano 2000, pp. 36-44; S. Coppa, *Schede valtelinesi di Francesco Malaguzzi Valeri e Pietro Toesca*, in *Magister et Magistri. Studi storico-artistici in memoria di Battista Leoni*, "Raccolta di studi storici sulla Valtellina", XXXIX, Sondrio 2002, pp. 139-167.

²⁹ *Scultura lignea senese*, catalogo della mostra (Siena 1949), a cura di E. Carli, Milano-Firenze 1951.

³⁰ *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli 1950), a cura di F. Bologna, R. Causa, Napoli 1950.

³¹ *La Madonna nell'arte in Liguria. Dipinti e sculture dal sec. XIII al XVIII*, catalogo della mostra (Genova 1952), a cura di P. Rotondi, Bergamo 1952; *Antica arte lignea in Liguria*, catalogo della mostra (Savona 1952), a cura di P. Rotondi, Savona 1952.

³² G. Marchetti, G. Nicoletti, *La scultura lignea del Friuli*, Milano 1956; *Mostra di crocifissi e Pietà medioevali del Friuli*, catalogo della mostra (Udine 1958), Udine 1958.

³³ *Mostra di sculture lignee medioevali*, catalogo della mostra (Milano 1957), a cura di F. De Maffei, Milano 1957.

³⁴ Sull'attività di quest'organizzazione, fondata ad Arezzo e motore di numerose mostre di scultura lignea nel secondo dopoguerra: F. Alloggio, S. Saponaro, *Il Centro Studi Piero della Francesca*, in "Concorso. Arti e lettere", II, 2008, pp. 57-81.

³⁵ G. de Francovich, *Prefazione*, in *Mostra di sculture lignee* cit., 1957, pp. 15-24. L'esposizione aretina, che raccoglieva opere di collezione privata, era illustrata non da un

dell'esposizione del Poldi Pezzoli, per la quale si era puntato su termini cronologici abbastanza ristretti (e in particolare i secoli XII e XIII, con poche eccezioni trecentesche) e che nasceva dal desiderio, ambizioso, di delineare un profilo della scultura lignea *italiana*, e dunque con intenti assai differenti rispetto al taglio "regionale" delle esposizioni tenutesi fino a quel momento (e in particolare quella senese e campana), programmaticamente volte alla riscoperta del patrimonio locale. Ciò che colpisce, sfogliando oggi il catalogo curato da Fernanda de' Maffei, è, infatti, la totale mancanza, tra le ventotto opere esposte – pezzi di pertinenza pubblica e religiosa, ma anche un discreto numero di oggetti di collezione privata (evidente riflesso del fiorentino mercato milanese) – di intagli lombardi. De Francovich richiamava *en passant* il *Cristo* di Gravedona, che egli stesso aveva reso noto, mentre solo una *Madonna col Bambino* di collezione privata milanese veniva poco verosimilmente presentata come "l'interpretazione da parte di uno scultore lombardo, influenzato da Benedetto Antelami, di un tipo vastamente diffuso di Madonne alverniati [...]".³⁶ Così, anche Milano si inseriva nella ricca stagione delle mostre che contribuirono, a partire dal secondo dopoguerra, a rivalutare la scultura medievale in legno, senza tuttavia portare alcun contributo alla conoscenza di quella lombarda.

Sulla scia dell'esposizione milanese fu anche la grande rassegna tenutasi nei locali del palazzo della Ragione di Bergamo nell'estate del 1958, anch'essa promossa dal Centro Studi Piero della Francesca.³⁷ Come

vero e proprio catalogo ma solo da un pieghevole. Una recensione dell'evento si trova in uno stringato articolo, a firma "F. Q", edito nello stesso anno sulla rivista "Emporium": [F. Q], *Una mostra di antiche sculture lignee*, in "Emporium", CXXIV, 1956, pp. 264-266. Su queste vicende: F. Alloggio, S. Saponaro, *Il Centro Studi* cit., 2008, pp. 59-60.

³⁶ G. de Francovich, *Prefazione*, in *Mostra di sculture lignee* cit., 1957, pp. 21-22; F. De Maffei, in *Mostra di sculture lignee* cit., 1957 pp. 36-37 cat. 7. Con le stesse coordinate stilistiche l'erratica scultura è stata in seguito ripresentata a Bergamo, in occasione della mostra *Custode dell'immagine. Scultura lignea europea. XII-XV secolo*, catalogo della mostra (Bergamo, 1987) a cura di J. Lorenzelli, P. Lorenzelli, A. Veca, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1987, p. 110 n. 95.

³⁷ *Mostra di sculture antiche dal XXV secolo avanti Cristo al XV dopo Cristo*, catalogo della mostra (Bergamo 1958), a cura di B. M. Alfieri, F. De Mattei, E. Paribeni, Bergamo 1958. Sempre in Lombardia il Centro Studi Piero della Francesca promosse anche la mostre del 1967 e del 1969 all'Abbazia di Chiaravalle, in cui tuttavia trovavano posto pochi pezzi e tutti di collezione privata: *Sculture antiche dal III al XV secolo*, catalogo della mostra (Chiaravalle, Abbazia di Santa Maria 1967), a cura di F. De Maffei, Venezia 1967; *Sculture antiche dal II a. C al XV secolo*, catalogo della mostra (Chiaravalle, Abbazia di Santa Maria 1967), a cura di F. De Maffei, Firenze 1969. Su queste mostre e sulle seguenti organizzate dal Centro Studi si veda: F. Alloggio, S. Saponaro, *Il Centro Studi* cit., 2008, pp. 57-81.

già si può intuire dal titolo *Mostra di sculture antiche dal XXV secolo avanti Cristo al XV dopo Cristo*, il taglio prescelto era ancora più ambizioso, e le cinque sezioni in cui era suddivisa raccoglievano opere di arte egizia e persiana, greco-romana, cinese, romanico-gotica e rinascimentale e veneto-lombarda. I pezzi esposti erano in tutto 63 (di cui 8 fuori catalogo) in buona parte provenienti da collezioni private. Nell'ultima sezione, tuttavia, un piccolo gruppo di opere lignee provenienti da chiese del bergamasco, per lo più quattro e cinquecentesche, veniva offerto all'attenzione del pubblico e degli studiosi, che potevano così scoprire degli intagli realmente "lombardi".³⁸

Nessuna scultura medievale in legno figurava, invece, nello stesso 1958, alla memorabile mostra milanese sull'*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, nonostante la presenza, in quella circostanza, di un folto gruppo di coeve opere in marmo.³⁹ Che non fossero mancati dei tentativi in tal senso, però, lo dimostra la notizia – riemersa grazie alle ricerche di Alessandra Barbuto – di una missiva, rimasta senza risposta, inviata nel 1957 dall'ingegnere Luigi Angelini, Soprintendente Onorario ai Monumenti e

³⁸ Nella sezione "Arte veneto-lombarda" si potevano vedere, restaurati da Mauro Pelliccioli: il *San Bernardino* e il *San Sebastiano* della chiesa dei Disciplini di Clusone (F. De Maffei, in *Mostra di sculture* cit., 1958, pp. 39-41, cat. L, LII. Le due opere sono state oggetto di un nuovo intervento a cura dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze qualche anno fa: R. C. de Felice, L. Speranza, *San Bernardino*, in *La scultura lignea policroma. Ricerche e modelli operativi di restauro*, a cura di L. Speranza, Firenze 2007, pp. 187-193; L. Speranza, P. Stiberc, *San Sebastiano*, in *La scultura lignea policroma* cit., 2007, pp. 179-186; Il *San Sebastiano* è un'opera del 1472 documentata al pittore, scultore e architetto di origine veneziana Francesco Belinzeri: S. Facchinetti, *Giacomo Busca detto il Borlone*, Bergamo 2011, pp. 40-41; M. Ibsen, *Levigata ut auro: Scultura lignea del Quattrocento nelle valli bergamasche*, in *Nel segno del Rinascimento* cit., 2016, pp. 45-46); le ante dell'altare della sagrestia della parrocchiale di Gandino (F. De Maffei, in *Mostra di sculture* cit., 1958, p. 40, cat. LI, per le quali si veda ora: *Scultura lignea rinascimentale a Gandino* cit., 2012, pp. 44-55); alcune statue del grande altare ligneo della chiesa di San Bartolomeo ad Albino (F. De Maffei, in *Mostra di sculture* cit., 1958, pp. 41-42, cat. LIII), in quella sede genericamente assegnato a un "maestro lombardo", ma che di lì a poco Adriano Peroni (*La scultura bresciana* cit., 1963, pp. 739, nota 1) avvicinerà a Pietro Bussolo (per cui si veda ora, con bibliografia precedente: M. Albertario, in *Nel segno del Rinascimento* cit., 2016, pp. 178-181, cat. IV.3).

³⁹ *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano 1958), a cura di R. Longhi, Milano 1958. Su tale evento, sul suo significato e le sue vicende: T. Barbavara di Gravellona, *Arte lombarda* cit., 2008, pp. 253-299. Per un breve resoconto dell'evento si veda anche: L. Binda, *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza (Milano, Palazzo Reale, 1958). Materiali documentari*, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di M. Natale, S. Romano, Milano 2015, p. 383.

Antichità, a Gian Alberto dell'Acqua, Soprintendente alle Gallerie della Lombardia e tra i principali protagonisti dell'impresa, in cui si chiedeva che venisse esposta anche la grande ancona dell'Oratorio dei Disciplini di Clusone (Bergamo) (cap. 4, fig. 164, cat. I.8).⁴⁰

Nel frattempo, mentre nel 1954, per ovviare alla lacuna di opere lignee di epoca alta, veniva acquistato per il Museo di Castello Sforzesco un *Crocifisso* duecentesco (oggi esposto al Museo dei mobili e delle sculture lignee) riconducibile tuttavia ad una maestranza centro-italiana (cap. 2, fig. 18),⁴¹ un altro nobile esemplare di età romanica veniva riscoperto e discusso, quasi contemporaneamente, da Gaetano Panazza e Edoardo Arslan.⁴² Si trattava della pregiata *Madonna col Bambino* di Santa Maria in Betlem a Pavia, che attende ancora un restauro e che, nonostante le prime acute letture offerte da parte di entrambi gli studiosi, non ha mai ricevuto grande considerazione da parte della critica (cap. 2, fig. 10).

Con tali premesse si arrivò al 1960, quando Enzo Carli, nel suo lavoro dedicato alla *Scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, poteva citare solo due occorrenze lombarde: il *Crocifisso* di Gravedona e la

⁴⁰ A. Barbuto, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento 2002), a cura di E. Castelnuovo e F. De Gramatica, Trento 2002, pp. 596-597, cat. 73.

⁴¹ Regista di questa acquisizione, avvenuta negli anni del riordinamento delle raccolte civiche cittadine del Castello, fu Costantino Baroni, allora direttore dell'istituto statale e impegnato in una feconda campagna di acquisti che, nel giro di pochi anni, assicurerà al museo anche opere quali la *Pietà* Rondanini. Sull'acquisto: P. Arrigoni, *Doni ed acquisti dei Civici Musei di Milano nel dopoguerra*, in "Bollettino d'Arte", XXXIX, 1, 1954, pp. 80-81. Sul ruolo di Baroni nel secondo dopoguerra, con particolare riferimento alle vicende del Castello Sforzesco: S. Mocerì, *L'impegno e la passione di Costantino Baroni per il "recupero" del Museo d'Arte Antica al Castello Sforzesco*, in "Rassegna di Studi e Notizie", 24, 2000, pp. 133-154; C. Salsi, A. Perin, *Programmi e progetti per il riallestimento del Museo di Arte Decorativa del Castello Sforzesco nel Secondo Dopoguerra: analisi di fonti documentarie poco note*, in "Rassegna di Studi e Notizie", 24, 2000, pp. 155-170; C. Salsi, *Un'esperienza di museografia al Castello Sforzesco nell'ultimo decennio*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", 8, 2013, pp. 63-70. La scultura fu poi esposta alla mostra milanese del Poldi Pezzoli: *Mostra di sculture lignee* cit., 1957, pp. 48-50, cat. 15.

⁴² G. Panazza, *recensione a Niccolò Rasmus, La scultura romanica dell'Alto Adige. Note e revisioni, Bolzano 1954*, in "Commentari", VI, 1955, pp. 137-142; E. Arslan, *Affreschi romanici pavese e una scultura lignea*, in *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, III, a cura di A. Calderini, Milano 1956, pp. 833-849. A quest'ultimo studioso, proprio nello stesso anno, si deve anche una delle prime riflessioni sull'attività dell'intagliatore Urbanino da Surso, al cui nome avvicinava il *Calvario* della chiesa di San Michele a Pavia, con una felice intuizione che ancora oggi può ritenersi valida: E. Arslan, *Appunti sulla scultura* cit., 1956, pp. 326-327.

Madonna del Museo del Duomo di Milano, consegnando ai posteri un'immagine assai sconcertante della produzione lignea dell'area padana.⁴³

Negli anni seguenti, se da una parte non si registrano iniziative effettivamente utili all'impresa di riscoprire quanto era rimasto della produzione in legno dei secoli che avevano avuto come protagonisti i Visconti, dall'altra iniziò a farsi strada, almeno in alcuni studiosi, la consapevolezza della problematica situazione di stallo in cui si trovavano le ricerche. Lo comprendeva perfettamente Gaetano Panazza, che, nei volumi della *Storia di Brescia*, cercò di tracciare un percorso della scultura lignea trecentesca nel bresciano;⁴⁴ e così Adriano Peroni, cui si devono importanti aperture sul Quattrocento, che non manca di ricordare l'arretratezza degli studi sull'argomento e, oltre a esporne le evidenti difficoltà (tra cui la mancanza di una base inventariale che a tutt'oggi non è ancora stata colmata), polemizza con una critica "singolarmente insensibile all'importanza basilare della scultura lignea lombarda come più autentica custode delle tradizioni locali e indispensabile termine di paragone per ogni sua innovazione linguistica."⁴⁵

È ben comprensibile dunque lo stupore – paragonabile, forse, solo a quello che doveva aver colto, parecchi secoli prima, il toscano Giovanni di Balduccio non appena approdato nelle terre dei maestri campionesi – di Giovanni Previtali, che, nel 1975, rendendo nota una *Madonna col Bambino* da lui messa in connessione con le statue che ornavano la trecentesca Loggia degli Osii di Milano (cap. 3, fig. 46, cat. XIV.5), lamentava una "assoluta mancanza, nella letteratura specializzata, di un qualsiasi cenno sull'esistenza di una scultura lignea nel Trecento lombardo."⁴⁶

⁴³ E. Carli, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960, pp. 17, 68. Lo studioso ricorda, ma discutendolo tra le opere di cultura umbra, anche il menzionato *Cristo* del Castello Sforzesco (*ibidem*, p. 31). Quello di Carli, com'egli stesso dichiara nella *Premessa*, fu un lavoro selettivo e esemplificativo di un problema assai più articolato: non dunque un vero e proprio *corpus*, ma una prima raccolta di opere, riflesso di quello che era il livello degli studi in quel preciso momento storico.

⁴⁴ G. Panazza, *La scultura e l'oreficeria* cit., 1963, pp. 924-925.

⁴⁵ La citazione è tratta da A. Peroni, *La scultura* cit., 1963, pp. 736-737, ma si vedano anche: A. Peroni, *Vincenzo Civerchio e la scultura lignea lombarda*, in "Arte Lombarda", VII, 2, 1962, pp. 60-70; Idem, *Schede per la scultura lignea lombarda*, in "Arte Lombarda", X, 2, 1965, pp. 45-52.

⁴⁶ G. Previtali, *Una scultura lignea in Lombardia e la Loggia degli Osii*, in "Prospettiva", 1, 1975, pp. 18-24 (la citazione si trova a p.19). Sullo studioso si veda ora il contributo di Arturo Galansino, *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante*, in "Prospettiva", 149-152, 2013, e in particolare, sulle ricerche lombarde, p. 102.

Come in molte altre regioni d'Italia, anche in Lombardia a partire dagli anni settanta del Novecento fu avviato un lavoro sistematico interno agli organi di tutela, concretizzatosi in una felice stagione di restauri che permisero nuove acquisizioni.⁴⁷ Una tappa importante, in questo senso, fu la piccola mostra apertasi nella primavera del 1976 alla Pinacoteca di Brera, comprendente solo due opere in legno: il *Cristo* tunicato della parrocchiale di Sondalo (Sondrio), notevole testimone del XII secolo (cap. 2, figg. 3-5), e il trecentesco *San Grato* di San Lorenzo a Vendrogno (Lecco) (cat. VIII. 19). L'iniziativa trovava le sue ragioni nel restauro di quegli intagli fino ad allora del tutto sconosciuti, e divenne l'occasione per un primo riconoscimento del loro valore e per il loro ufficiale ingresso negli studi. Riflesso dell'attività della Soprintendenza milanese, l'esposizione faceva affidamento, per quel che riguarda l'aspetto scientifico, sul lavoro di Maria Teresa Binaghi Olivari e di Paolo Venturoli, ancora negli anni seguenti protagonisti di numerose iniziative volte alla riscoperta di manufatti lignei; i restauri invece erano stati curati dalla bottega dei Gritti di Bergamo, vera e propria istituzione nella pratica di interventi sulle sculture in legno.⁴⁸ Tornato in patria, nell'inverno del 1976 il *Crocifisso* di Sondalo fu anche esposto, una seconda volta, a Sondrio, a Villa Quadrio, dove fu allestita la *Mostra del restauro di opere artistiche valtellinesi*.⁴⁹

L'idea del restauro come fondamentale momento conoscitivo dell'opera d'arte e come occasione per valorizzare il patrimonio figurativo presente nel territorio locale stava alla base della rassegna *Per una politica*

⁴⁷ Su questo peculiare momento si vedano le testimonianze di due dei protagonisti di quella stagione: P. Venturoli, *Scultura lignea lombarda: studi e restauri (1974-1982)*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, Atti del Convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), a cura di G. B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 265-272 (ripubblicato in Idem, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005, pp. 99-104); M. Olivari, *Tutela e scultura in Lomellina*, in *Sculture lignee a Vigevano* cit., 2007, pp. 132-144. Si tengano presenti anche: G. Romano, *Presentazione*, in *Maestri della scultura* cit., 2005, p. 17; I. De Palma, *Esempi di tutela della scultura lignea: la bottega dei Gritti*, in "Rassegna di Studi e Notizie", XXXVI, 32, 2009, pp. 123-130.

⁴⁸ L'importanza della rassegna, il cui catalogo era costituito da cinque fogli ciclostilati, è stata sottolineata da G. Romano, *Presentazione*, in *Maestri della scultura* cit., 2005, p. 17. Per questi aspetti, e in particolare sul ruolo svolto dalla bottega dei Gritti, di grande interesse è il contributo di: I. De Palma, *Esempi di tutela* cit., 2009, pp. 123-130.

⁴⁹ *Mostra del restauro di opere artistiche valtellinesi*, catalogo della mostra (Sondrio 1976), a cura degli Assessorati alla Cultura del Comune e della Provincia di Sondrio, Sondrio 1976. Il *Crocifisso* era presentato con una scheda a cura di Paolo Venturoli (*ibidem*, pp. 9-11) e la relazione di restauro di Eugenio Gritti (*ibidem*, pp. 11-12).

dei beni culturali. Restauri 1961-1981, ospitata nella sale del Palazzo della Ragione di Bergamo nell'inverno 1981.⁵⁰ Tra i numerosi pezzi presentati, restaurati nel corso di un ventennio col sostegno della Provincia di Bergamo, trovavano posto anche due sculture lignee trecentesche, rimaste tuttavia del tutto ignorate nella letteratura successiva: la piccola *Madonna col Bambino* posta al centro di un'ancona nella chiesa della Natività della Vergine a Monte di Nese (Alzano Lombardo, Bergamo) (cap. 4, fig. 160, cat. I.9), e la frammentaria immagine mariana oggi nel Museo Diocesano di Bergamo (cap. 3, figg. 39-40, cat. I.4).⁵¹

Contemporaneamente, a Brescia, veniva dato alle stampe *Sculture lignee in Valle Camonica*, dove si presentava una buona quantità di opere, per lo più di epoca rinascimentale, con la sola eccezione della *Madonna* della chiesa dei santi Fabiano e Sebastiano di Monno (Brescia), catalogata con una generica datazione al XV secolo (cap. 4, fig. 157, cat. II.4).⁵² Quella che si configura come una delle prime ricognizioni territoriali in Lombardia aventi per oggetto la scultura in legno non ebbe, purtroppo, subito un seguito, e molto diverso è, ad esempio, l'intento della mostra aperta a Bergamo nel 1987 e intitolata *Custode dell'immagine. Scultura lignea europea. XII-XV secolo*.⁵³ Ancora una volta, esattamente com'era avvenuto trent'anni prima con le rassegne del Poldi Pezzoli (1957) e di Bergamo (1958), un'ampia carrellata di intagli, per lo più legati al mercato antiquariale (la rassegna del resto era patrocinata da una galleria privata), veniva presentata al pubblico, omettendo del tutto quella che era la

⁵⁰ *Per una politica* cit., 1981. Il peso di questo evento nel quadro della progressiva riscoperta della scultura lignea e l'importante ruolo dell'attività di tutela promossa dalla Provincia di Bergamo, concretizzatesi in numerosi restauri anche negli anni seguenti (e nei volumi della serie "Contributi allo studio del territorio bergamasco"), è sottolineato da: I. De Palma, *Esempi di tutela* cit., 2009, pp. 123-130.

⁵¹ *Per una politica* cit., 1981, pp. 137 cat. 81, 157-158.

⁵² *Sculture lignee in Valle Camonica* cit., 1981.

⁵³ *Custode dell'immagine* cit., 1987. Per quel che riguarda la produzione a cavallo tra Quattro e Cinquecento, invece, è proprio in questi anni che si registrano delle iniziative importanti, ritenute delle fondamentali tappe nell'avvio degli studi su quella fase della scultura lombarda, ma dal carattere estremamente circoscritto e volte a far luce su dei casi singoli: la mostra *Restaurate da Voi* apertasi al Museo Poldi Pezzoli nel 1981, e la rassegna *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano 1982-1983), Milano 1982. Sul peso di queste manifestazioni: P. Venturoli, *Scultura lignea lombarda* cit., 2005, pp. 265-272; G. Romano, *Presentazione*, cit., 2005, p. 17; I. De Palma, *Esempi di tutela* cit., 2009, p. 123.

produzione radicata sul territorio. Con le più antiche mostre, quella bergamasca condivideva dunque struttura e significati, ma ormai fuori tempo massimo: non si potrà fare a meno di notare, infatti, come negli stessi anni, altrove, si tendesse a valorizzare le testimonianze superstiti di un Medioevo intagliato, lavorando proprio sul territorio: e se già nel 1970 Margrit Lisner aveva pubblicato il suo miliare contributo sui Crocifissi lignei fiorentini e toscani dal XIV agli inizi al XVI secolo,⁵⁴ agli anni ottanta risalgono le prime ricognizioni in Molise,⁵⁵ oltre che le ormai storiche rassegne in Friuli (1983),⁵⁶ a Siena (1987)⁵⁷ e a Trento (1989).⁵⁸ Nello stesso periodo, e sempre a Bergamo, tuttavia, un impegnativo restauro, condotto ancora una volta da Eugenio Gritti sotto la direzione della Soprintendenza milanese e di Pietro C. Marani, permise di riscoprire il grande e drammatico *Crocifisso* di Santa Maria Maggiore, che fu anche protagonista di una piccola mostra apertasi nella primavera del 1986 atta a illustrare gli esiti dell'intervento (cap. 4, fig. 162, cat. I.2).⁵⁹ Ancora assenti alla rassegna milanese sull'*Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*,⁶⁰ fu solo a partire dagli anni novanta del Novecento che, finalmente, anche gli intagli medievali lombardi cominciarono a ricevere una maggiore attenzione, individuati nel corso di ricognizioni territoriali o in virtù di una serie di restauri diretti dalle locali Soprintendenze, a riprova dell'importanza delle istituzioni pubbliche e di mirate attività di tutela e

⁵⁴ M. Lisner, *Holzkrzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970.

⁵⁵ L. Mortari, *Sculture lignee medioevali nel Molise*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania 1982, pp. 101-116.

⁵⁶ *Mostra della scultura lignea in Friuli*, catalogo della mostra (Passariano 1983), a cura di A. Rizzi, Udine 1983.

⁵⁷ *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena. 1250-1450*, catalogo della mostra (Siena 1987), a cura di A. Bagnoli e R. Bartalini, Firenze 1987.

⁵⁸ *Imago lignea. Sculture lignee del Trentino dal XIII al XVI secolo*, catalogo della mostra (Trento 1989), a cura di E. Castelnuovo, Trento 1989.

⁵⁹ P. C. Marani, *Il Crocifisso di Santa Maria Maggiore*, in "Osservatorio delle Arti", 1988, pp. 32-34.

⁶⁰ *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano 1988) a cura di M. Boskovits, Milano 1988.

conservazione per l'avvio di un processo di conoscenza del patrimonio esistente.

A Gianni Romano, invero impegnato a ricostruire le sorti del gotico piemontese, si deve la segnalazione del *Crocifisso* della chiesa di Santa Maria Assunta di Garlasco, in Lomellina, di cui riconosceva il legame con un gruppo di sculture di analogo soggetto distribuite tra Piemonte e Liguria e collocabili a cavallo tra il XIII e il XIV secolo (cap. 3, figg. 68-72, cat. XI.1).⁶¹ Nel 1991, a Mantova, fu presentato il *Crocifisso* di Scandola Ravara (Cremona), che andava ad aggiungersi all'allora scarno *corpus* di opere di età romanica (cap. 2, figg. 13-14).⁶² Un ristretto nucleo di sculture lignee fu poi esposto nel 1993 al Palazzo Reale di Milano, alla mostra *Milano e la Lombardia in età Comunale*:⁶³ oltre al *Cristo* di Sondalo e al *San Grato* di Vendrognò, era presente anche la piccola *Madonna* della parrocchiale di Santo Stefano ad Arogno, in Cantone Ticino, che aveva già riscosso un certo interesse nella letteratura storico-artistica ticinese (cap. 2, fig. 9).⁶⁴ Il solo *Cristo* di Sondalo tornò a Milano anche qualche tempo dopo, tra il 1997 e il 1998, unico reperto ligneo presente alla mostra dedicata al monumentale *Crocifisso* di Ariberto.⁶⁵ Nel bresciano, invece, un altro restauro aveva ispirato lo studio del duecentesco *Cristo* della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Capriolo, permettendo di capire come l'opera, di cultura evidentemente centro-italiana, fosse giunta nella sua attuale sede solo nel Settecento, da Roma (cap. 2, fig. 17).⁶⁶

⁶¹ G. Romano, *L'Adorazione dei Magi nel santuario di Nostra Signora di Babilone a Cavaglià*, in *Antichità ed arte nel biellese*, Atti del Convegno (Biella 14-15 ottobre 1989) a cura di C. Ottino, "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", XLIV, 1990-1991, p. 233 nota 16.

⁶² G. Voltini, in *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, catalogo della mostra (Mantova 1991), a cura di A. Calzona, A. Quintavalle, Milano 1991, pp. 469-473, cat. 58.

⁶³ *Milano e la Lombardia in età comunale. Secoli XI-XIII*, catalogo della mostra (Milano 1993), Cinisello Balsamo (Milano) 1993.

⁶⁴ G. A. Vergani, in *Milano e la Lombardia* cit., 1993, pp. 318-319 cat. 110; pp. 341-342, cat. 140; S. Colombo, in *Milano e la Lombardia* cit., 1993, p. 341, cat. 139.

⁶⁵ *Il Crocifisso di Ariberto. Un mistero millenario intorno al simbolo della cristianità*, catalogo della mostra (Milano 1997) a cura di E. Brivio, Cinisello Balsamo, 1997, pp. 210-211, cat. 17.

⁶⁶ G. Donni, *Il Crocifisso romanico*, in *Capriolo: il Monastero di Santa Maria degli Angeli 1694-1995*, Brescia 1995, pp. 137-139; I. Marelli, *Christus Triumphans*, *ibidem*, pp. 140-141.

Già dal 1993, intanto, Daniele Pescarmona aveva dato inizio, partendo da una preziosa *Madonna col Bambino* ritrovata qualche tempo prima in un'edicola esterna di un palazzo di Como e quindi trasferita presso la locale Pinacoteca Civica (cap. 3, figg. 1-4, cat. III.3), alla ricostruzione di un importante raggruppamento di immagini mariane lignee di primo Trecento, da lui stesso integrato anche in seguito.⁶⁷ L'anno dopo, invece, le indagini di Oleg Zastrow confluirono nel volume *Legni e argenti gotici della provincia di Lecco*,⁶⁸ che si configura come un efficace repertorio in cui emerge un grande lavoro di approfondimento storico e critico: e se non tutte le letture stilistiche e cronologiche proposte sono condivisibili, lodevole è senz'altro per la quantità di testimonianze prese in considerazione, molte delle quali erano fino a quel momento inedite. Nuovi materiali e spunti interpretativi sono emersi anche dalle ricerche di Maria Teresa Binaghi Olivari su Vigevano, con la riscoperta del *Crocifisso* e della *Madonna col Bambino* del Duomo (cap. 4, figg. 87-90, cat. X.2; figg. 132-133, cat. X.3),⁶⁹ in occasione della mostra *Il Gotico a Piacenza*,⁷⁰ così come dall'approfondito studio di Lia Bellingeri sulla produzione del Trecento cremonese.⁷¹

Un buon numero di nuove acquisizioni si concentra nell'ultimo lustro del Novecento, in un fitto susseguirsi di studi specifici su singole

⁶⁷ D. Pescarmona, *Una Madonna lignea e il Trecento a Como*, in *Como e la sua storia. Dalla preistoria all'attualità*, a cura di F. Cani e G. Monizza, Como 1993, pp. 91, 392-393; Idem, *Contributo per la conoscenza della scultura lignea lombarda del XIV secolo*, in *Una Madonna lignea del Trecento a Como*, ("Quaderni della Pinacoteca Civica di Como", 1), a cura di M. L. Casati, Como 1995, pagine non numerate; Idem, *Due madonne lignee trecentesche lombarde*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di M. Ceriana e F. Mazzocca, Milano 1998, pp. 25-30; Idem, *Per il Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como*, in "Arte Cristiana", XCVII, 851, 2009, pp. 91-98.

⁶⁸ O. Zastrow, *Legni e argenti gotici nella provincia di Lecco*, Lecco 1994.

⁶⁹ M. T. Binaghi Olivari, *Vigevano dai Visconti* cit., 1994.

⁷⁰ *Il Gotico a Piacenza. Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*, catalogo della mostra (Piacenza 1998), a cura di P. Ceschi Lavagetto e A. Gigli, Milano 1998.

⁷¹ L. Bellingeri, *Cremona e il gotico 'perduto'. 2. La scultura lignea*, in "Prospettiva", 95-96, 1999, pp. 75-91; Eadem, *La scultura*, in *Storia di Cremona. Il Trecento. Chiesa e Cultura (VIII-XIV secolo)* a cura di G. Andenna e G. Chittolini, Azzano San Paolo (Bergamo) 2007, pp. 416-435; Eadem, in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di L. Bellosi, Firenze 2009, pp. 34-37, cat. n. 5. Una piccola rassegna sulla scultura lignea cremonese, con testimonianze dal Tre al Cinquecento, ha avuto luogo nel 2000: L. Bandera, A. Foglia, *Arte lignaria a Cremona* cit., 2000.

opere: dal *Crocifisso* della chiesa di San Carlo al Corso a Milano (cap. 4, figg. 96-97, cat. VIII.8)⁷² a quello di Canneto dell'Oglio (Mantova) (cap. 3, figg. 91-95, cat. VII.2);⁷³ dalla superba *Madonna col Bambino* della chiesa milanese di san Tommaso (cap. 4, fig. 114, cat. VIII.10)⁷⁴ al *Compianto* del Duomo di Lodi (cap. 4, figg. 71-80, cat. VI.2),⁷⁵ fino ad arrivare al barbuto *San Cristoforo* dell'omonima chiesa milanese posta sul Naviglio (cap. 4, figg. 1-2, cat. VIII.9)⁷⁶ e ai due trittici rispettivamente nel museo di Bormio e nella chiesa di Santa Maria di Mazzo, in Valtellina (cap. 4, figg. 124-125).⁷⁷

Entrati ormai nel nuovo millennio, mentre si concludeva l'impegnativo restauro della grande *Croce* di Gravedona⁷⁸ e quello del *Crocifisso* del Duomo di Crema poneva le basi per una sua più attenta rilettura critica (cap. 3, fig. 89, cat. IV.1),⁷⁹ vedeva la luce il volume *La scultura lignea lombarda del Rinascimento* di Raffaele Casciari.⁸⁰ Nel testo, mirato a ricostruire il profilo della produzione lignea del pieno

⁷² S. Bandera, *Crocifisso ligneo policromo*, in *Santa Maria dei Servi tra Medioevo e Rinascimento. Arte superstita di una chiesa scomparsa nel cuore di Milano*, catalogo della mostra (Milano 1997), Milano 1997, p. 34; E. Gritti, *Relazione su restauri recenti*, *ibidem*, pp. 73-76.

⁷³ L. Mor, *Un crocifisso campionesa a Canneto sull'Oglio*, in "Postumia", IX, 9, 1998-1999, pp. 93-96.

⁷⁴ F. Tasso, *Un'inedita scultura lignea e i problemi della cultura figurativa quattrocentesca in Lombardia*, in "Arte Cristiana", LXXXVI, 789, 1998, pp. 445-448.

⁷⁵ Dopo aver ricevuto qualche menzione in pubblicazioni locali e una prima lettura da parte di Gianni Carlo Sciolla (*L'Arte*, cit., 1989, p. 167) il gruppo di Lodi è stato riconsiderato da Sandrina Bandera, in *L'oro e la porpora* cit., 1998, pp. 78-79, 215-216, cat. 3.1.

⁷⁶ M. Rossi, *Il restauro della statua lignea trecentesca di San Cristoforo*, in "Arte Lombarda", 127, 1999, pp. 119-123.

⁷⁷ M. Ceriana, *Trittici gemelli in Valtellina*, in "Nuovi Studi", IV, 7, 1999, pp. 17-33.

⁷⁸ Gli esiti dell'intervento eseguito tra il 1997 e il 2000 sono stati poi presentati in: *La croce lignea di Gravedona. Storia e restauro del Crocifisso Romanico di Santa Maria del Tiglio*, a cura di D. Pescarmona, Milano 2002.

⁷⁹ All'opera già stato dedicato, nel 1984, un contributo monografico, ma senza un vero e proprio approfondimento critico: *Il Crocifisso del Duomo di Crema*, Crema 1984, pp. 67-71. Sul restauro, eseguito tra il 1999 e il 2001 da Paolo Mariani: *Il Cristo del Duomo di Crema. Uno storico restauro restituisce al Crocifisso miracoloso tutta la sua mistica bellezza*, supplemento a "Il Nuovo Torrazzo", 17 novembre 2001.

⁸⁰ R. Casciari, *La scultura lignea* cit., 2000.

Quattrocento e del Cinquecento, lo studioso non mancava di ricordare anche alcuni dei più antichi lavori in legno fino a quel momento noti, individuando in essi l'avvio di una produzione molto meglio rappresentata nelle epoche seguenti: venivano così discusse la *Madonna col Bambino* resa nota da Previtali, le *Vergini* rispettivamente nel Museo del Duomo e in San Tommaso a Milano, le opere vigevanesi, il *Compianto* di Lodi, la piccola *Annunciazione* della Pinacoteca Malaspina di Pavia (cap. 4, fig. 123, cat. IX.1), e si aggiungeva la proposta di una lettura in chiave lombarda del potente *Crocifisso* della chiesa della Maddalena di Alba (Cuneo) (cap. 4, fig. 86, cat. XIII.5).⁸¹

Nello stesso anno, a Milano, alla mostra *Splendori al Museo Diocesano* si scelse di dare visibilità a tre sculture lignee scalabili tra il XIII secolo e i primi del XV: il duecentesco *Crocifisso* della chiesa di Sant'Andrea a Bonzeno di Bellano (Lecco), già illustrato in più occasioni da Oleg Zastrow (cap. 2, figg. 15-16), l'onnipresente *San Grato* di Vendrognò e il *Crocifisso* tardogotico della chiesa di Sant'Eufemia, a Milano, che di lì a poco entrò a far parte delle raccolte del Museo Diocesano (cap. 4, fig. 45, cat. VIII.13). In quest'ultimo, misconosciuto, esemplare, Thea Tibiletti riconobbe dei precisi legami con degli analoghi testimoni – da ricollegare probabilmente all'operato di una stessa bottega – distribuiti tra la Lombardia e il Canton Ticino, riuscendo così a isolare un'importante famiglia di sculture da leggere in relazione alle istanze figurative elaborate in seno alla Cattedrale milanese, all'indomani della sua costruzione.⁸² Ulteriori integrazioni sono poi arrivate grazie alle ricerche, circoscritte al territorio piacentino, di Giuliana Guerrini, che nel 2002 pubblicò un interessante studio su tre Crocifissi di età gotica di quell'area: il venerato *Cristo* della chiesa di Santa Brigida a Piacenza (cap. 3, fig. 88, cat. XII.2), quello della chiesa di Santa Chiara, nella stessa città (cat. XII.3), e il grande *Crocifisso* della collegiata di Castell'Arquato (cat. XII.1).⁸³

⁸¹ *Ibidem*, pp. 11-35, 244-247, catt. 1-6.

⁸² *Splendori al Museo Diocesano. Arte ambrosiana dal IV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano 2000), a cura di P. Biscottini, Milano 2000. Per il *Crocifisso* di Bonzeno e per il *San Grato* si vedano, rispettivamente, le schede di Raffaele Casciaro, in *Splendori al Museo* cit., 2000, pp. 40-41, 52-53, catt. 6, 10; per il *Cristo* di Sant'Eufemia, invece, Thea Tibiletti, in *Splendori al Museo* cit., 2000, pp. 50-51, cat. 9.

⁸³ G. Guerrini, *Aspetti della scultura lignea a Piacenza e nel suo territorio: tre crocifissi gotici*, in "Bollettino Storico Piacentino", XCVII, 1, 2002, pp. 3-25. Alla stessa studiosa si deve anche la riscoperta di altri due crocifissi quattrocenteschi: G. Guerrini, *Scultura lignea a*

L'avanzamento delle conoscenze sul cantiere del Duomo di Milano ha permesso aggiunte e riconsiderazioni sull'argomento, offrendo una più ampia visuale tanto sulle opere lignee attestate in quel contesto, quanto sul *modus operandi* dei diversi artefici ivi coinvolti, capaci, come di buona norma, di passare con disinvoltura dal marmo al legno, a seconda delle richieste della committenza.

A un ritrovato protagonista della scultura padana a cavallo tra Tre e Quattrocento, Alberto da Campione, che ora, grazie alla ricostruzione offerta da Laura Cavazzini, sappiamo attivo tra Como, Milano e Bologna, è stata riconosciuta una potente *Madonna col Bambino* oggi in collezione privata (cap. 4, fig. 35, cat. XIV.1), importante anche per chiarire il peso che questo scultore ebbe, al momento del suo passaggio bolognese, sugli esordi dello scultore senese Jacopo della Quercia.⁸⁴ Ripercorrendo le vicende dei protagonisti del cantiere tardogotico della Cattedrale milanese, la stessa studiosa si è poi soffermata sulle problematiche della produzione lignea a cavallo tra Tre e Quattrocento, richiamando alcune sculture in cui si potevano riconoscere delle precise corrispondenze col linguaggio elaborato in quell'ambito negli anni che videro l'affermarsi prima di Giacomo da Campione e Giovannino de Grassi, e poi, a partire dagli esordi del XV secolo, di Jacopino da Tradate. Come opere rappresentative del momento in cui a tenere le redini del cantiere erano i due sodali italiani, e dunque nell'ultimo decennio del Trecento, la Cavazzini ricordava le tre statue di Santa Maria di Campagna a Piacenza (cap. 4, figg. 31-33, cat. XII.4). Il più morbido linguaggio del grande maestro di Tradate, invece, veniva convincentemente evocato per il *Compianto* di Lodi, per il *Sant'Antonio Abate* di Introbio (cap. 4, figg. 81-85, cat. VIII.6) e per il *Crocifisso* di Oggiono (cap. 4, fig. 42, cat. VIII.15) – quest'ultimi entrambi presenti nel repertorio di Zastrow – così come per un'opera, sino ad allora ritenuta assai più tarda, come il *Sant'Antonio* del Museo Diocesano di

Piacenza: due crocifissi quattrocenteschi, in *Cose piacentine d'arte offerte a Ferdinando Arisi*, a cura di V. Anelli, Piacenza 2005, pp. 55-65.

⁸⁴ Su Alberto da Campione: L. Cavazzini, *Un nuovo protagonista della scultura tardogotica padana: Alberto da Campione tra Como, Milano e Bologna*, in "Prospettiva", 97, 2000, pp. 2-29; Eadem, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004, pp. 17-38. Sull'opera si vedano anche: M. Campigli, in *Maestri della scultura* cit., 2005, pp. 54-55, cat. 1.3; F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, p. 37; L. Cavazzini, *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010, pp. 30-34, cat. A.2; A.3.

Chiavari, in Liguria, che recuperava così un preciso contesto stilistico (cat. XIII.2). La seriazione proposta permetteva inoltre di mettere definitivamente in discussione la tradizionale identificazione dell'intaglio menzionato nel già citato documento del 1392 – riguardante la commissione a Bernardo da Venezia di una *Madonna* da porre sull'altare principale della Cattedrale milanese – con la *Vergine* oggi custodita nel Museo dell'Opera del Duomo (inv. 9), per la quale venivano notate la sua pertinenza ad un orizzonte già quattrocentesco e la stretta dipendenza dai modelli prodotti nella bottega di Jacopino da Tradate.⁸⁵

In seguito, alcuni intagli tardogotici lombardi trovarono posto anche alla grande rassegna, inaugurata nell'ottobre del 2005 al Castello Sforzesco, dedicata ai *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*.⁸⁶ nella prima sezione si potevano infatti vedere, accanto ad alcuni coevi prodotti pittorici e d'oreficeria e insieme a testimonianze ormai della metà del Quattrocento, la *Madonna col Bambino* del Museo del Duomo di Milano, quella di Alberto da Campione, il *Compianto* lodigiano e la raffinata *Vergine* di San Tommaso. La sezione era curata da Francesca Tasso cui spetta anche, nel catalogo, un saggio contenente un'efficace e aggiornata panoramica sulle principali testimonianze allora note.⁸⁷

Le coeve ricerche sulla scultura in legno ligure, in buona parte presentate in occasione della mostra genovese *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, permettevano intanto significative aggiunte sul fronte della produzione del tardo Duecento e del primo Trecento: l'esame della *Vergine* del Santuario di Nostra Signora delle Grazie al Molo a Genova offriva lo spunto per ricollegare anche la *Madonna* della chiesa dei santi Pietro e Paolo di Ascona, nell'attuale Canton Ticino, ad una problematica serie di immagini mariane tardoduecentesche isolata per la prima volta da Fulvio Cervini e Guido Tigler (cap. 3, figg. 59-60, cat. XI.1), mentre il riconoscimento del linguaggio schiettamente lombardo delle venerate sculture di Riomaggiore (La Spezia) e Montebruno (Genova) (cap. 3, figg. 43-44, catt. XIII.3, XIII.4) consentiva di misurare la diffusione verso sud delle istanze

⁸⁵ L. Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004, pp. 112-118.

⁸⁶ *Maestri della scultura* cit., Milano 2005.

⁸⁷ F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, pp. 35-47.

figurative padane del primo Trecento,⁸⁸ già anticipata anche dalla riscoperta della *Madonna* della chiesa di Santa Maria a Petroio di Vinci, in Toscana (cap. 3, fig. 22, cat. XIII. 9).⁸⁹

Nell'ultimo decennio si è registrato un sempre maggiore approfondimento delle tematiche riguardanti la produzione in legno lombarda, con un progressivo infittirsi di ricerche mirate a dar luce alle testimonianze ancora presenti sul territorio. Come si è già detto, il motore di queste iniziative è spesso stata la produzione del tardo Quattrocento e del Cinquecento, ma sempre maggiore spazio hanno trovato anche i lavori di epoca precedente. In quest'ottica, è senz'altro da ricordare la rassegna di Sondrio del 2005, in occasione della quale Francesca Tasso e Raffaele Casciaro si soffermarono anche sulla problematica rarità di intagli risalenti al lungo periodo che va dal XII al XV secolo in quell'area, fatta eccezione per il *Cristo* di Sondalo, la perduta *Madonna col Bambino* già in San Martino di Serravalle a Valdisotto (cap. 3, fig. 36, cat. III. 5) e i trittici di Bormio e Mazzo, quest'ultimi esposti alla mostra (cap. 4, figg. 124-125).⁹⁰ Qualche tempo dopo, nell'ambito di una più ampia ricognizione sull'area vigevanese, si colse l'occasione per riconsiderare le testimonianze tardogotiche custodite nel Duomo di Vigevano, ma, purtroppo, solo il *Crocifisso* è stato oggetto di un restauro, condotto tra il 2008 e il 2009, mentre la *Vergine lignea* è ancora soffocata dalle ridipinture.⁹¹

⁸⁸ P. Donati, *Per un atlante dell'antica scultura lignea in Liguria*, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova 2004-2005), a cura di F. Boggero, P. Donati, Milano 2004, pp. 27, 43 nota 11; Idem, in *La Sacra Selva* cit., 2004, pp. 116-117, cat. 5; F. Cervini, *Comparando le lingue figurative, nella lunga durata*, in *Arte e carte nella diocesi di Tortona*, Alessandria 2005, p. 113; P. Donati, *Verso Levante. Sculture erratiche di provenienza genovese nella Liguria orientale: Girollo da Lugano, Giovanni Pisano, Luca Cambiaso, Taddeo Carlone*, in "Prospettiva", 125, 2007, pp. 28, 34 nota 31.

⁸⁹ Sull'opera, già segnalata da Guido Tigler in *Visibile pregare. Arte sacra nella diocesi di San Miniato*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze 2001, pp. 220-222, cat. 86 (pp. 222, 245 nota 88); R. Caterina Proto Pisani, in *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, catalogo della mostra (Firenze 2004), a cura di A. Tartuferi e M. Scalini, Firenze 2004, pp. 148-149, cat. 40.

⁹⁰ R. Casciaro, F. Tasso, *La scultura lignea del Rinascimento* cit., 2005, p. 51.

⁹¹ R. Casciaro, *Qualche spunto vigevanese per la storia della scultura in legno* in *Scultura lignea a Vigevano* cit., 2007, p. 16; R. Casciaro, in *Scultura lignea a Vigevano* cit., 2007, pp. 194-196; P. Strada, *Il Quattrocento in Lomellina*, in *Splendori di corte* cit., 2009, p. 35; M. Olivari, *Tutela e scultura lignea in Lomellina*, in *Sculture lignee a Vigevano* cit., 2007, pp. 141-144 nota 21. Si vedano anche M. Olivari, in *Splendori di Corte* cit., 2009, pp. 108-109 cat. 20; L. Quartana, *Il restauro del Crocifisso del duomo di Vigevano*, in *Splendori di Corte* cit., 2009, pp. 110-111; L. Quartana, A. Ortelli, *Il restauro del crocifisso del Duomo di Vigevano*, in "Vigevanum", 20, 2010, pp. 88-95.

Tra i contributi più recenti si possono annoverare diverse riletture di singole opere e nuove segnalazioni, per il periodo romanico⁹² e per gli esordi del Trecento, oggi rappresentato da un sempre più consistente numero di materiali, riemerso soprattutto grazie alle ricerche di Daniele Pescarmona, ma anche di Isabella Marelli, Paola Viotto e Luca Mor.⁹³ Per il periodo che va dalla seconda metà del XIV secolo alla prima metà di quello seguente, invece, tanto interessante quanto problematica è la *Madonna* resa nota da Carla Travi con un riferimento all'ambito di Bonino da Campione (cap. 4, figg. 11-14, cat. XIV.10),⁹⁴ mentre il restauro del *Crocifisso* di Sacconago di Busto Arsizio (Varese) (cap. 4, fig. 46, cat. VIII.16) ha restituito un esemplare che va ad integrare la serie già individuata dalla Tibiletti.⁹⁵

⁹² F. Cervini, *Volti Santi in Liguria e in Lombardia*, in *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale (Engelbert, 13-16 settembre 2000), a cura di M. C. Ferrari e A. Meyer, Lucca 2005, pp. 41-66; L. Mor, *Il Cristo tunicato di Sondalo*, *ibidem*, pp. 337-343; L. Mor, *La scultura lignea medioevale tra le Alpi centro-orientali e l'Alto Adriatico (secoli XII-XIII)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, a.a. 2005-2006; D. Pescarmona, *Aggiornamenti sul crocifisso ligneo romanico di Gravedona (e una nota su quello di Sondalo)*, in "Arte Cristiana", XCIV, 837, 2006, pp. 447-454; G. Milanesi, *Il crocifisso ligneo di Scandolara Ravara (Cremona)*, in "Ricerche di S/Confine", I, 1 2010, pp. 35-57.

⁹³ L. Mor, *Le mensole lignee provenienti dalla chiesa originaria dell'ex monastero dei Santi Cosma e Damiano in Brescia*, in "Civiltà Bresciana", VIII, 1, 1999, pp. 39-44; Idem, in *Vivere il Medioevo. Parma al tempo della Cattedrale*, catalogo della mostra (Parma 2006-2007), a cura di G. Damiani, Cinisello Balsano (Milano) 2006, pp. 239-240, cat. 136; A. Franci, in *Sculture lignee e dipinti su tavola. Arco alpino e area mediterranea. XIV-XV secolo*, a cura di M. Natale, Flavio Pozzallo Antiquario, Torino 2006, pp. 11-13 cat. 1; P. Viotto, *Il simulacro ligneo della Madonna in Santa Maria del Monte Velate*, in "Rivista della Società Storica Varesina", XXIV, 2006-2007, pp. 45-60; L. Mor, in *Scultura lignea dal Duecento alla fine del Quattrocento. Nuovi contributi*, a cura di V. Natale, Flavio Pozzallo Antiquario, Torino 2008, pp. 8-15, cat. 1; D. Pescarmona, *La Madonna col Bambino della chiesa di San Martino di Bolzano Novarese*, in "Quaderni Cusiani", 2, 2009, pp. 110-112; Idem, *Per il Maestro della Madonna* cit., 2009, pp. 91-98; I. Marelli, *Il contesto artistico. La Madonna del Monte di Varese e la scultura lignea lombarda tra Due e Trecento*, in *La Madonna del Monte. Storia e restauro della Madonna lignea trecentesca al Sacro Monte di Varese*, a cura di P. Lotti, Varese 2010, pp. 37-49; Eadem, *Una stagione di restauri e di scoperte*, in *Picta et inaurata* cit., 2014, pp. 83-84.

⁹⁴ C. Travi, *Una Madonnina lignea e qualche appunto per la scultura lombarda di secondo Trecento*, in "Arte cristiana", XCIX, 865, 2011, pp. 261-270.

⁹⁵ I. Marelli, *Una stagione di restauri* cit., 2014, pp. 85-86; Eadem, *La decorazione pittorica*, in A. Spada, R. Mella Pariani, M. Motto, I. Tomedi, Laboratorio San Gregorio, I. Marelli, *I Restauri nella chiesa ex-parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo a Sacconago di Busto Arsizio (Varese)*, in "Sibrium", XXIX, 2015, p. 428 nota 3.

Una piccola rappresentanza di opere di età gotica ha infine trovato posto anche alla grande mostra milanese del 2015 *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*,⁹⁶ mentre nell'ottobre 2016 è stata inaugurata la rassegna che, presso la Pinacoteca Züst di Rancate (Mendrisio), ha offerto una ricca panoramica sulla scultura in legno dal Medioevo al Settecento nel Cantone Ticino, e in cui otto intagli scalabili tra il XII e gli esordi del XV secolo hanno restituito la variegata immagine delle scelte artistiche in questo lembo di terra a lungo legato alla Lombardia.⁹⁷

È da qui, dunque, che ha preso avvio il mio lavoro, per il quale, come sottotitolo, mi piacerebbe aggiungere “Wanderungen im Lombardei”, parafrasando il titolo che lo storico dell'arte svizzero Johann Rudolf Rahn scelse, nel lontano 1883, per uno dei suoi saggi sull'arte ticinese.⁹⁸ Il motivo è esclusivamente quello di rendere omaggio a un approccio metodologico forse più in voga nell'Ottocento che ai giorni nostri: quello, cioè, di muoversi, appunto, sul territorio, di confrontarsi direttamente con i luoghi e le opere, di “andarle a cercare”, di uscire dal confine tracciato delle segnalazioni bibliografiche e impostare una ricerca a tutto campo e *sul campo*.

È stato, in fondo, quello che ho cercato di fare nel corso dei tre anni di dottorato, e che ha portato i risultati che qui presento. Il territorio indagato è quello dell'attuale Lombardia, con necessarie aperture anche sul Piemonte, sul piacentino e su quello che, con una denominazione ottocentesca, conosciamo come Cantone Ticino, ma che in epoca medievale era a tutti gli effetti un territorio lombardo. L'arco cronologico di riferimento è assai ampio, ma giustificato dalla volontà di offrire una visuale il più possibile completa della produzione lignea “lombarda”: si va sostanzialmente dalla seconda metà del XIII secolo alla prima metà del XV, con una breve, ma doverosa, premessa sugli antefatti di epoca romanica.

⁹⁶ *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza* cit., 2015.

⁹⁷ *Legni preziosi. Sculture, busti, reliquiari e tabernacoli dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Rancate 2016-2017), a cura di E. Villata, Cinisello Balsamo 2016.

⁹⁸ Si tratta di un testo contenuto in: J. R. Rahn, *Kunst-und Wanderstudien aus der Schweiz*, Wien 1883, pp. 110-219 dal titolo *Wanderungen im Tessin*. Su Rahn: *Johann Rudolf Rahn. Geografie e monumenti*, catalogo della mostra (Mendrisio 2004), a cura di J. Gubler, Mendrisio 2004. Per il saggio citato in particolare le pp. 94-102.

Gli intagli di cui si discuterà sono in parte quelli che gli studi degli ultimi anni hanno portato all'attenzione della critica. Un'altra parte, invece, consiste di materiale inedito o comunque misconosciuto, la cui scoperta è il frutto di un lavoro di ricerca condotto negli uffici catalogo delle Soprintendenze e, soprattutto, delle Diocesi lombarde. Ai nostri giorni, la consultazione degli archivi di queste ultime, a seguito dell'importante lavoro di inventariazione dei beni ecclesiastici delle Diocesi italiane promossa dalla Conferenza Episcopale Italiana in collaborazione con l'Ufficio Nazionale per i beni culturali ecclesiastici, permette, infatti, ricerche molto mirate ed efficaci.⁹⁹ Va detto, ad ogni modo, che lo stato del lavoro di catalogazione – fatta eccezione per i casi di realtà di dimensioni ridotte (come ad esempio Bergamo) – è diverso, non completo, quasi sempre *in progress*, ed è dunque naturale l'avvertenza che i dati qui discussi non possono che essere considerati parziali. Ciò nonostante, la possibilità di analizzare e presentare una novantina di intagli può essere considerato un primo importante risultato. Risultato che deve quantomeno indurre a riflettere sulla tanto lamentata “rarità di opere lignee superstiti in ambito lombardo fino agli anni sessanta del Quattrocento”, a più riprese evocata negli studi.¹⁰⁰ L'impressione, infatti, è che ci si trovi di fronte a un patrimonio senz'altro decimato, forse più che altrove, ma ancora consistente; ciò che resta, e lo si vedrà continuando la lettura, è un nucleo di sculture molto vario, per distribuzione, stile e qualità, ma che, in molti casi, aspettava solo di essere riconosciuto, raccolto e preso in esame.

Dopo una prima ricognizione dell'esistente, dunque, il passo successivo è stato effettuare diversi sopralluoghi, importanti per prendere coscienza dei luoghi e delle opere, volgendo particolare attenzione al loro

⁹⁹ I cui esiti sono in parte visionabili online: www.chiesacattolica.it/beweb. Su questi argomenti: G. Santi, *Il progetto di inventariazione promosso dalla Conferenza Episcopale Italiana*, in *Primo seminario nazionale sulla catalogazione*, Atti del Convegno (Roma, 24-26 novembre 1999), a cura di C. Morelli, E. Plances, F. Sattalini, Roma 2000, pp. 101-103; F. M. D'Agnelli, L. Gavazzi, *Catalogazione, riordino, inventariazione e censimento: strumenti informatici e nuove tecnologie al servizio dei beni culturali*, “SICEInforma”, marzo 2007, pp. 15-17; G. Caputo, *Il portale dei beni culturali ecclesiastici BeWeB*, in “DigItalia. Rivista del digitale nei beni culturali”, VIII, 2, 2013, pp. 108-116.

¹⁰⁰ La citazione è tratta da R. Casciaro, *La scultura lignea* cit., 2000, p. 11. Analoghe considerazioni anche nel più recente contributo di M. Rossati, *Sculture oltremontane nella Lombardia del Quattro e Cinquecento: presenze, scambi, importazioni*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, a cura di F. Elsig e C. Gaggetta, Roma 2014, p. 144.

stato di conservazione: su questo fronte, mi auguro che l'appello alle cattive condizioni conservative di molte delle sculture discusse non venga interpretato come un monotono lamento di circostanza. Spero ancora più vivamente che futuri restauri – soprattutto per alcuni dei pezzi più pregevoli – permettano di dirimere i dubbi, chiaramente espressi dal mio frequente, ma talvolta obbligatorio, uso del condizionale. Contestualmente, i sopralluoghi hanno permesso di effettuare una campagna fotografica di cui va sottolineata la natura assolutamente non professionale: come gli intagli, anche le fotografie che qui si presentano sono di qualità discontinua.

Con queste premesse è stato possibile redigere un catalogo, utile per la conoscenza il più possibile approfondita di ogni singolo pezzo. In esso si è scelto di trattare esclusivamente le testimonianze di epoca viscontea, lasciando fuori, almeno per il momento, le opere del periodo subito precedente. Ammetto che non è stato materialmente possibile condurre un lavoro sistematico sulle fonti più antiche, e in particolare un accurato spoglio delle visite pastorali o dei referti archivistici: su tali aspetti saranno da indirizzare le prossime ricerche. Il materiale censito è stato ordinato per grandi aree territoriali, adottando le delimitazioni delle attuali diocesi lombarde e di alcune diocesi fuori dai confini dell'odierna Lombardia (Lugano e Piacenza), dedicando apposite sezioni rispettivamente alle opere di ubicazione diversa o ignota.

È seguito poi il tentativo di ricucire un tessuto, di montare un "racconto" della scultura lignea lombarda gotica e tardogotica. E su questo fronte non nascondo le difficoltà che ho incontrato: l'eterogeneità del materiale raccolto, infatti, non ha certo facilitato l'impresa. Se per il periodo che va *grosso modo* dalla metà del Due ai primissimi anni del Trecento la presenza di un nucleo di sculture stilisticamente coerenti – e in particolare la serie di immagini mariane ricollegabili alla *Madonna* custodita oggi nella Pinacoteca Civica di Como – ha permesso una loro lettura complessiva, per il periodo successivo – e dunque dalla metà del XIV secolo ai primi anni del XV, tranne in alcuni significativi e non casuali casi, è stato molto più difficile trovare effettivamente un *fil rouge*: di qui la scelta di procedere per ambiti territoriali. Ovviamente, la possibilità di individuare dei "centri" di produzione di sculture o di elaborazione di uno specifico linguaggio figurativo – che sia la Cremona del Trecento o il cantiere del Duomo di Milano – permette di tracciare delle linee di sviluppo o di mappare le rotte dell'irraggiamento di precise istanze. Più sfuggenti sono altre realtà, dove le testimonianze superstiti, per quantità, qualità e linguaggio, pongono altri tipi di problemi metodologici: dalla necessità di dover immaginare una

produzione di botteghe locali di cui andranno in futuro ricercate notizie sul fronte documentario, a quella di constatarne la natura di opere importate da un altrove via via da individuare, in un lavoro in cui è stato di fondamentale importanza poter fare affidamento sulle più avanzate conoscenze della coeva produzione di aree come il Piemonte, la Liguria e il Veneto.

Una ricerca sul campo può portare a scoperte del tutto inaspettate, che vanno decisamente oltre l'argomento da cui si era partiti: è il caso, che presento in appendice, della *Madonna col Bambino* toscana oggi nel piccolo museo di Zogno, in provincia di Bergamo. Una serie di fortunate coincidenze ha infatti permesso di riconoscerla nell'esemplare che, negli anni settanta del Novecento, era stato trafugato dalla collezione del Conte Vittorio Cini a Monselice, e di segnalare la questione alle competenti autorità.

Nel corso del lavoro si è deciso di lasciare volutamente fuori problemi che spingevano troppo in avanti i termini cronologici o con una tradizione critica già consolidata, e mi riferisco in particolare ai prodotti della celebre bottega di Urbanino e Baldino da Surso: segnalo tuttavia alcune opere inedite o poco note da ricollegare a questo famigerato *atelier*, dedicandovi un breve approfondimento, sempre in appendice. Numerose altre opere riemerse nel corso delle ricerche condotte in questa occasione, invece, non possono, per il momento, che restare fuori: nuclei più o meno consistenti di Crocifissi scolpiti del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento rintracciati nell'area di Lodi, di Brescia, di Bergamo e di Mantova, o casi come quello del *Cristo* della chiesa parrocchiale di Besate (Milano), i cui rapporti con la prolifica bottega dei De Donati è davvero molto forte. Su di essi converrà tornare in un secondo momento, con i tempi e gli strumenti necessari per poterne ricostruire al meglio la vicenda.

2. Antefatti (secoli XII e XIII)

2.1. Antefatti (secoli XII e XIII)

Nell'estate del 1599, il vescovo Filippo Archinti, arrivato a Gravedona, nel comasco, nel corso della sua visita pastorale ebbe accesso alla plebana di San Vincenzo. Lì si trovò di fronte ad un antico Crocifisso scolpito, probabilmente malconcio, tanto che, nelle disposizioni relative alla sua visita si ordina che “quella figura di rilievo del Crocifisso appesa a quel architravo si levi per esser troppo vecchia, et se ne facci un'altra di nuovo [...]”¹

Se l'opera citata nella testimonianza cinquecentesca è fortunatamente giunta sino ai nostri giorni, sia pur traslata in un'altra chiesa – quella di Santa Maria del Tiglio della stessa cittadina (figg.1-2) – e rappresenta uno dei più nobili cimeli della scultura lignea di epoca romanica in Lombardia, non si potrà fare a meno di immaginare come, in molti altri casi, parole simili, pronunciate nei confronti di antiche immagini sentite ormai come poco avvenenti, dovettero segnare definitivamente il destino di tanti manufatti, avviando quel tortuoso percorso di rimaneggiamenti, spostamenti, marginalizzazioni, dispersioni e distruzioni che rende così difficoltosa l'analisi della scultura lignea medievale. Esempio, in questo senso, è la sfortuna del perduto *Cristo* della chiesa di San Nicolò a Piona, ancora sul lago di Como: nel 1578 monsignor Giovan Battista Bonomi ricordava in quell'edificio un Crocifisso antichissimo, prescrivendo che venisse dato alle fiamme e sostituito. Scampato a quella prima condanna e rimasto al suo posto ancora negli anni seguenti, come ci informano Feliciano Ninguarda (1593) e Filippo Archinti (1599), la sua sorte sembrerebbe definitivamente segnata nel 1627, quando il vescovo Lazzaro Carafino ordinò che “quel Crocifisso grande antico che si è trovato nella legnara si abbruci e le ceneri si gettino nel Sacratio”².

Simili contingenze – ma la casistica è incredibilmente assai più ampia – andranno tenute a mente ogni qualvolta si sarà tentati di sovrapporre le conoscenze attuali a quella che doveva essere la situazione in età medievale, ossia quando, ed è ormai un dato acquisito, la scultura lignea era “una presenza essenziale per l'attività liturgica sia dei grandi

¹ P. Albonico Comalini, *Le informazioni delle Visite pastorali*, in *La croce lignea di Gravedona. Storia e restauro del Crocifisso Romanico di Santa Maria del Tiglio*, a cura di D. Pescarmona, Milano 2002, pp. 27-29.

² La testimonianza è riportata da Daniele Pescarmona, *Il Crocifisso*, in *La croce lignea di Gravedona* cit., 2002, p. 26 nota 14.

complessi sacri cittadini sia delle chiese dei centri minori e di campagna.”³ E se questo discorso è valido per la fase gotica – e dunque per il periodo che ci si è prefissati di trattare in questo lavoro – lo è ancor di più per i secoli precedenti, che, a oggi, sono rappresentati in Lombardia da uno sparuto nucleo di testimonianze. Si tratta di intagli eterogenei, in buona parte riemersi negli ultimi anni e spesso di ardua interpretazione, che costituiscono tuttavia delle ineludibili premesse alle vicende della scultura in legno dipinto negli anni del dominio dei Visconti.

Tra le più antiche sculture attualmente note, il malinconico *Redentore* un tempo nell’antica chiesa dedicata a Sant’Agnese (e oggi in San Francesco) di Sondalo, in Valtellina (figg. 3-5),⁴ con le sue palpebre pesanti che coprono degli occhi ancora aperti, si presenta come un *Cristo* tunicato, rispondendo a una tipologia ben diffusa nell’Europa medievale e che in Italia conosce una delle sue più celebri attestazioni nel *Volto Santo* di

³ Così scriveva, nel 1987, Alessandro Bagnoli, *Introduzione*, in *Scultura dipinta, Maestri di legname e pittori a Siena. 1250-1450*, catalogo della mostra (Siena 1987), a cura di A. Bagnoli e R. Bartolini, Firenze 1987, p. 12.

⁴ È quasi incredibile la drammatica penuria di riferimenti bibliografici sull’intaglio per buona parte del Novecento. Lo segnala nel 1938 Maria Gnoli Lenzi nel suo inventario degli oggetti d’arte della provincia di Sondrio, indicandolo come una “rozza scultura locale del secolo XIII” (M. Gnoli Lenzi, *Inventario degli oggetti d’arte in Italia*, IX, *Provincia di Sondrio*, Roma 1938, p. 262). Più tardi, anche Nando Cecini (*Storia, arte, e civiltà nel territorio di Sondalo*, Milano 1961, p. 82) diede una valutazione simile, facendovi cenno come ad una “rozza se pur pregevole scultura locale del 1200”. La prima vera occasione di studio arrivò nel 1976, quando, a seguito del restauro condotto da Eugenio Gritti, Paolo Venturoli diede inizio alla sua riscoperta critica: E. Gritti, P. Venturoli, in *Mostra del restauro di opere artistiche valtellinesi*, catalogo della mostra (Sondrio 1976), a cura degli Assessorati alla Cultura del Comune e della Provincia di Sondrio, Sondrio 1976, pp. 9-12; P. Venturoli, *Restauri in Valtellina nel 1975-1976*, in “Bollettino della Società Storica Valtellinese”, 29, 1976, pp. 80-82; E. Gritti, *ibidem*, pp. 82-83; G. A. Vergani, in *Milano e la Lombardia in età comunale, sec. XI-XIII*, catalogo della mostra (Milano 1993), Cinisello Balsamo (Milano) 1993, pp. 318-319 cat. 110; *Il Crocifisso di Ariberto. Un mistero millenario intorno al simbolo della cristianità*, catalogo della mostra (Milano 1997-1998) a cura di E. Brivio, Cinisello Balsamo (Milano) 1997, pp. 210-211, cat. 17; D. Pescarmona, *Il Crocifisso*, in *La croce lignea* cit., 2002, pp. 19-26; O. Zastrow, *Il Crocifisso altomedievale di Sondalo: la innovativa attribuzione culturale e una scoperta straordinaria*, in “Bollettino Storico Alta Valtellina”, 7, 2004, pp. 85-115 (con un riferimento, rimasto senza seguito, all’ambito catalano); L. Mor, *Il Cristo tunicato di Sondalo*, in *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale (Engelbert, 13-16 settembre 2000), a cura di M. C. Ferrari e A. Meyer, Lucca 2005, pp. 337-343; Idem, *La scultura lignea medioevale tra le Alpi centro-orientali e l’Alto Adriatico (secoli XII e XIII)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, a.a. 2005-2006, pp. 104-108 cat. IV.1; D. Pescarmona, *Aggiornamenti sul crocifisso ligneo romanico di Gravedona (e una nota su quello di Sondalo)*, in “Arte Cristiana”, XCIV, 837, 2006, pp. 447-454.

Lucca⁵. Come è stato spesso notato da quanti se ne sono occupati, nell'adozione della tunica coperta da un ampio *pallium*, tuttavia, il testimone lombardo si scosta dal celebre modello lucchese, trovando tangenze piuttosto in area culturale germanica, con opere come i *Crocifissi* già a Uznach (oggi al Museo Nazionale di Zurigo) e Alpnach (trasferito al Museo di Engelberg) o il drammatico *Crocifisso* di Erp (ora al Kolumba Museum di Colonia).⁶ Anche dal punto di vista stilistico i richiami più puntuali si possono riscontrare Oltralpe, qualificandolo come un riflesso, attorno al secondo quarto del XII secolo, della diffusione di modelli nordici – e più precisamente renani – nei territori della Lombardia settentrionale.

Analoghe connessioni si possono richiamare anche per il già citato *Cristo* di Gravedona, che, col suo composto dolore e la sua imponente sacralità, è da ritenere un po' più tardo, databile verso la metà del XII secolo.⁷ A partire da Paolo Venturoli, gli studiosi si sono più volte interrogati sulla possibilità di ritenere queste due opere i prodotti di un'unica bottega, ma sembra assai più verosimile – così come recentemente indicato da Clario di Fabio, che ha avvicinato ai due esemplari anche il

⁵ *Il Volto Santo. Storia e Culto*, catalogo della mostra (Lucca 1982), a cura di C. Baracchini e M. T. Filieri, Lucca 1982; M. Armandi, «*Regnavit a ligno Deus*»: il *Crocifisso tunicato di proporzioni monumentali*, in *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, a cura di A. M. Maetzke, Cinisello Balsamo (Milano) 1994, pp. 124-155; M. C. Ferrari, *Il Volto Santo di Lucca*, in *Il Volto di Cristo*, catalogo della mostra (Roma 2000-2001), a cura di G. Morello e G. Wolf, Milano 2000, pp. 253-262; F. Cervini, *Volti Santi in Liguria e in Lombardia*, in *Il Volto Santo in Europa* cit., 2005, pp. 41-66; M. Bacci, *Le Majestas, Il Volto Santo e il Cristo di Beirut: nuove riflessioni*, in "Iconographica", XIII, 2014, pp. 45-66.

⁶ Riprodotti in M. Armandi, «*Regnavit a ligno Deus*» cit., 1994, pp. 154-155, figg. 148-150.

⁷ Per l'opera: G. de Francovich, *Crocifissi lignei del XII secolo in Italia*, in "Bollettino d'Arte", XXIX, 1936, pp. 493-494; Idem, *Scultura medievale in legno*, Roma 1943, p. 21; Idem, *Prefazione*, in *Mostra di sculture lignee medievali*, catalogo della mostra (Milano 1957), Milano 1957, p. 21; E. Carli, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960, p. 17; P. Venturoli, in *Mostra del restauro di opere artistiche valtellinesi*, catalogo della mostra (Sondrio 1976), a cura di P. Venturoli, Sondrio 1976, pp. 9-12; Idem, *Restauri in Valtellina nel 1975-1976*, in "Bollettino della Società Storica Valtellinese", 29, 1976, pp. 80-82; A. Peroni, *Il Crocifisso di S. Savino ritrovato*, in *Il Crocifisso di San Savino*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma 1983, p. 27; G. Voltini, in *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, catalogo della mostra (Mantova 1991), a cura di A. Calzona e A. Quintavalle, Milano 1991, p. 473, cat. 58; G. A. Vergani, in *Milano e la Lombardia* cit., 1993, pp. 318-319 cat.110; *La croce lignea di Gravedona* cit., 2002; M. Beer, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*, Regensburg 2005, pp. 399-400; L. Mor, *Il Cristo tunicato* cit., 2005, pp. 337-343; L. Mor, *La scultura lignea medioevale* cit., 2005-2006, pp. 104-108, cat. IV.2; D. Pescarmona, *Aggiornamenti sul crocifisso* cit., 2006, pp. 447-454.

piccolo *Crocifisso* giunto per vie antiquariali al Museo di Sant'Agostino di Genova (inv. PB 1570) – pensarli come dei prodotti di maestranze diverse, operanti in un'area geografica ristretta e con un analogo *background* culturale.⁸

Il caso del *Cristo* tunicato di Sondalo invita inoltre a una riflessione sulla diffusione di tale particolare tipologia nella Lombardia medievale, e accanto a quella che, al momento, è l'unica occorrenza sul territorio,⁹ è possibile prendere in considerazione almeno un altro caso, seppur assai diverso. Mi riferisco al *Cristo* che fa mostra di sé pendendo dall'arco trionfale nella parrocchiale di Civenna (Como) (fig. 6). All'opera ha fatto un accenno Oleg Zastrow nel 2004, riferendo della testimonianza novecentesca del cardinale Ildefonso Schuster: in visita al piccolo centro che si affaccia sul lago di Como, l'ecclesiastico lo ricorda come “un interessantissimo cimelio [...] copia quattrocentesca d'un altro Crocifisso.”¹⁰ Se i caratteri della scultura indicano una sua datazione già nel XVI secolo, volendo dare comunque credito all'asserzione di Schuster, si potrebbe pensare al *Redentore* di Civenna come ad una tarda replica di uno più antico, e intenderlo, quindi, come un'attestazione di qualcosa che è andato perduto.¹¹

Resa nota solo pochi anni fa, la malridotta *Vergine* del monastero delle Romite del Sacro Monte di Varese ci ricorda invece le lunghe traversie delle sculture lignee, e il suo aspetto attuale parla della lunga vita di un'immagine mariana che, ad un certo punto, si sentì l'esigenza di rinnovare (fig. 7). Non sembra infatti lontano dal vero riconoscerci – come ha proposto Isabella Marelli – i caratteri di un'antica *Sedes Sapientiae* ampiamente rimaneggiata. Ad avallare questa ipotesi è la generale impostazione della figura, ingobbita sul trono oggi frammentario, con un incavo ovale sul petto, ora vuoto ma un tempo atto a ospitare un vetro, a imitazione di un prezioso gioiello, mentre frutto di un rifacimento sono

⁸ C. Di Fabio, *Scultura lignea medievale a Genova e in area genovese. Appunti per un bilancio e nuove riflessioni*, in “Studi medievali e moderni”, XV, 1-2, 2011, pp. 121-124.

⁹ Si vedano in proposito le osservazioni di Fulvio Cervini, *Volti Santi* cit., 2005, p. 49.

¹⁰ O. Zastrow, *Il Crocifisso altomedievale* cit., 2004, pp. 102-103.

¹¹ Non sarebbe, del resto, il primo caso di “sostituzione” di un'opera più antica con un manufatto più recente. Restando sulla tipologia del *Cristo* tunicato, si potrà ricordare il caso discusso da Fulvio Cervini (*Volti Santi* cit., 2005, pp. 43-45), del *Volto Santo* della chiesa di Santa Croce a Sarzana e quello della parrocchiale di Santa Giulia a Centauro, in Liguria.

senz'altro il volto della *Madonna*, le sue mani e il vivace Bambinetto.¹² Una sorte simile dev'essere toccata anche alla *Vergine* lignea della chiesa di Sant'Abbondio a Como (fig. 8), citata perlopiù come opera trecentesca: l'impostazione rigidamente frontale del gruppo, con il braccio destro della Madre di Dio sollevato a reggere un pomo e il meccanico ricadere delle pieghe in corrispondenza delle sue gambe, tuttavia, potrebbero suggerire una soluzione diversa, lasciando aperta la possibilità di trovarci di fronte ad una scultura di secondo Duecento pesantemente ritoccata già in antico, nel volto di Maria e nella figura del bambino.¹³ Pare infatti serbare il ricordo di

¹² La scultura è stata presentata da Carlo Cairati al convegno *Picta et inaurata. Scultura in legno tra Gotico e Rinascimento in provincia di Varese* (Varese, 17 dicembre 2009), che ravvisava nella testa della *Vergine* la mano di Giacomo del Maino (il parere è riportato da Isabella Marelli, *Il contesto artistico. La Madonna del Monte di Varese e la scultura lignea lombarda tra Due e Trecento*, in *La Madonna del Monte. Storia e restauro della Madonna lignea trecentesca al Sacro Monte di Varese*, a cura di P. Lotti, Varese 2010, p. 49 nota 24). Successivamente, Isabella Marelli ha approfondito l'analisi del pezzo: I. Marelli, *Il contesto artistico* cit., 2010, pp. 44-46; Eadem, *Una stagione di restauri e di scoperte*, in *Picta et inaurata. Scultura in legno tra Gotico e Rinascimento in provincia di Varese*, Atti del Convegno (Castello di Masnago, dicembre 2009), a cura dei Musei Civici di Varese, Varese 2014, p. 84. Come modello iconografico di riferimento la studiosa individuava la *Madonna* di Clermont Ferrand e proponeva una datazione tra la fine del XII e gli inizi del XIII. In via ipotetica, faceva anche cenno alla possibilità che la scultura fosse il simulacro più antico venerato nella chiesa del Sacro Monte, poi sostituito da quello attuale, trecentesco (del quale si discuterà nel prossimo capitolo). Un'ipotesi, ricorda Marelli, che potrebbe inserire l'opera nell'ambito dei lavori che avevano visto attivi in quel contesto gli scultori Domenico e Lanfranco da Ligurno, autori della *Madonna* in pietra un tempo sulla facciata e oggi nel Museo Baroffio (per la quale si veda: P. Viotto, *Domenico e Lanfranco da Ligurno, scultori varesini alla fine del XII secolo*, in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto dell'Acqua*, a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2000, pp. 22-30). L'opera lignea – nota anche come 'Madonna della Torre' – è ricordata con una datazione al XV secolo da Carlo Alberto Lotti, *Santa Maria del Monte sopra Varese. Il monte sacro Olona e il Sacro Monte del Rosario. Guida per il pellegrino del terzo millennio*, Cinisello Balsamo (Milano) 2000, pp. 131-132, 174. Difficile da seguire è l'idea dello studioso di ritenerla l'immagine che avrebbe preso il posto del simulacro trecentesco al momento del rifacimento quattrocentesco dell'area dell'altare maggiore. Volendo ipotizzare un passaggio di testimone tra le due sculture, infatti, bisognerebbe pensare ad una situazione esattamente opposta, così come ha proposto Isabella Marelli.

¹³ L'opera, di piccole dimensioni, si trova oggi all'interno di una teca posta al termine della navata destra della celebre chiesa comasca. È stata resa nota da Daniele Pescarmona (*Una Madonna lignea e il Trecento a Como*, in *Como e la sua storia. Dalla preistoria all'attualità*, a cura di F. Cani e G. Monizza, Como 1993, p. 393) e discussa come un'opera indipendente dall'ambito figurativo locale comasco, più vicina alla produzione "di centro Italia, tra Toscana e Abruzzo". In seguito Carla Travi ("*Imago Mariae*": *appunti per la scultura lombarda del primo Trecento*, in "Arte Lombarda", 113-115, 1995, p. 12 nota 27) si è mostrata concorde con Pescarmona nell'allontanarla dal contesto della scultura lombarda di primo Trecento e dal gruppo di sculture facenti capo all'intaglio della Pinacoteca Civica di Como (per il quale si veda il prossimo capitolo), ritenendola "indiscutibilmente più tarda".

opere come la Madonna reliquario del Musée Saint Raymond di Tolosa (1200 circa)¹⁴ o l'esemplare tardoduecentesco del Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles.¹⁵

Maggiore fortuna ha senz'altro avuto la piccola *Madonna col Bambino* della chiesa di Santo Stefano di Arogno, in Canton Ticino, la cui buona leggibilità odierna si deve anche a un restauro condotto negli anni novanta del secolo scorso (fig. 9). I suoi caratteri di stile danno conto della storia di questo centro della Val Mara, patria di stirpi di scultori in marmo, per tutto il Medioevo legato dal punto di vista politico e ecclesiastico alla vicina Lombardia: nella scansione dei volumi e tra le pieghe dei panneggi essa reca infatti tutti segni di un linguaggio che trova in ambito lombardo-padano i suoi corrispettivi, *grosso modo* tra la fine del XII secolo e gli esordi del XIII.¹⁶

Di poco più tarda, ma afferente ad una cultura analoga, si direbbe invece la venerata immagine mariana, nota come 'Madonna della Stella', *ab antiquo* nella chiesa di Santa Maria in Betlem a Pavia, che una suggestiva leggenda vuole giunta, a bordo di una nave, da Venezia (fig.10).¹⁷ L'opera,

¹⁴ R. Hamann, *Die Salzwedeier Madonna*, in "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 3, 1927, p. 106.

¹⁵ Per cui si veda: S. Balace, in *La salle aux Trésors. Chefs d'œuvre de l'art Roman et Mosan*, a cura di C. Dumortier, Turnhout 1999, pp. 76-77, cat. 25. Viene il sospetto, inoltre, che si rifaccia ad un modello analogo a quello della *Madonne* duecentesche censite da Richard H. Randall, *A Spanish Virgin and Child*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", XIII, 4, 1954, pp. 137-143.

¹⁶ Sull'intaglio ticinese rinvio a: F. Siddi, in *Legni preziosi. Sculture, busti, reliquiari e tabernacoli dal Medioevo al Settecento nel Cantone Ticino*, catalogo della mostra (Rancate 2016-2017), a cura di E. Villata, Cinisello Balsamo (Milano) 2016, pp. 34-35, cat. 1. È da segnalare l'assenza, tra la bibliografia citata in quella sede, di una precedente scheda dell'opera redatta da Giorgio Milanese nel 2008, purtroppo sfuggita alla mia attenzione: G. Milanese, in *Matilde e il Tesoro dei Canossa tra castelli, monasteri e città*, catalogo della mostra (Reggio Emilia 2008-2009), a cura di A. Calzona, Milano 2008, pp. 547-548, cat. 113.

¹⁷ R. Ghisoni, *Flavia Papia Sacra*, Pavia 1699, I, pp. 100-101; *S. Maria in Betlem "ad usum pauperum et servitorum ipsius hospitalis"*, a cura di D. Martolini, Pavia 2000, pp. 10-11; M. T. Mazzilli Savini, *Santa Maria in Betlem* (Collana "Le chiese di Pavia", a cura di L. Erba) Pavia 2008, pp. 19-20. La storia prende avvio nella città lagunare e ha come protagonisti degli uomini pavesi. In procinto di partire per tornare in patria percorrendo la via del mare, risalendo dal Po e quindi dal Ticino, l'equipaggio fu avvicinato da una donna con un bambino in braccio, che si diceva originaria di Betlemme e che li implorò di portarla a Pavia. Nonostante qualche incertezza iniziale, alla fine i naviganti accettarono di imbarcarla e intrapresero il viaggio. Mentre arrivava quella che doveva essere la prima notte di un lungo viaggio, tutti caddero in un sonno profondo. Risvegliatisi all'alba, i marinai fecero una scoperta sconvolgente, scoprendosi già arrivati a Pavia. L'aver percorso in una sola notte un viaggio che solitamente richiedeva diversi giorni non era però l'unica sorpresa: la donna e il

che non nasconde i consistenti rifacimenti cromatici avvicendatisi nel corso del tempo, è stata oggetto di una prima lettura interpretativa già alla metà del Novecento, grazie a due contributi pressoché coevi di Gaetano Panazza ed Edoardo Arslan, che ne fissavano la cronologia a cavallo tra il XII e il XIII secolo.¹⁸ Nonostante queste prime, acute letture, negli anni seguenti l'opera non ha ottenuto un vero e proprio riconoscimento negli studi, e ancora ai nostri giorni viene talvolta ricordata con cronologie che vanno dal Duecento al Quattrocento.¹⁹

Al momento, la *Madonna* di Santa Maria in Betlem costituisce una presenza isolata nel panorama della produzione lignea medievale in area pavese, assai poco rappresentata per tutto il periodo che va dal XII agli esordi del XV secolo. Nel considerare il suo attuale isolamento, tuttavia, andrà tenuta presente almeno un'altra scultura, di cui devo la conoscenza ad Alessandro Bagnoli: si tratta di una duecentesca *Madonna col Bambino* (ma anche questo intaglio deve aver subito dei rimaneggiamenti, come attesta lo strano copricapo indossato dalla *Vergine*) trafugata nell'aprile 1990 da un

bambino incontrati a Venezia, infatti, sembravano essersi dileguati. L'unica loro traccia erano delle orme sulla sabbia che dalla nave portavano fino ad una chiesetta. Seguite le impronte e entrati nell'edificio sacro, gli uomini riconobbero le fattezze della loro ospite nella scultura. Del finale della storia si conosce anche un'altra versione, evidentemente in rapporto con la leggenda della Madonna della Neve, a sua volta correlata alla fondazione della basilica romana di Santa Maria Maggiore: corrispondono infatti tanto la presunta data dell'episodio, il cinque agosto, che l'eccezionale contingenza di una nevicata estiva. Come spesso avviene, la risonanza di un evento miracoloso ha dato origine a rievocazioni che si sono tramandate nel tempo: la scultura, infatti, l'ultimo sabato di maggio diventa protagonista di una processione sul Ticino.

¹⁸ G. Panazza, *recensione a Niccolò RASMO, La scultura romanica dell'Alto Adige. Note e revisioni, Bolzano 1954*, in "Commentari", VI, 1955, pp. 137-142; E. Arslan, *Affreschi romanici pavese e una scultura lignea*, in *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, III, a cura di A. Calderini, Milano 1956, pp. 833-849.

¹⁹ F. Gianani, *La chiesa di S. Maria «in Betlem» e il Borgo Ticino di Pavia*, Pavia 1977, pp. 89-95; Idem, *La chiesa di S. Francesco Grande nella storia e nell'arte*, Pavia 1980, p. 70 (con un improbabile riferimento a Baldino da Surso); M. T. Mazzilli Savini, *Il Settecento rifiutato: un primo esempio pavese in Santa Maria in Betlem*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento: interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G. C. Sciolla e V. Terraroli, Bergamo 1995, p. 212 nota 36 (che propone una datazione alla metà del Duecento); C. Coppa, *Pavia: guida Sagep*, Genova 1997, p. 39 ("probabilmente del XV secolo"); R. Villa, in *S. Maria in Betlem "ad usum pauperum et servitum ipsius hospitalis"*, a cura di D. Martolini, Pavia 2000, pp. 18-19 (secolo XIII); D. Vicini in *S. Maria in Betlem cit.*, 2000, p. 9 ("di fattura arcaica così da essere ritenuta duecentesca"); M. T. Mazzilli Savini, *Santa Maria in Betlem cit.*, 2008, p. 16 (XIV secolo).

palazzo privato di Pavia, e di cui non conosco l'attuale ubicazione (fig. 11).²⁰

Nel ripercorrere le vicende di un'epoca tanto avara di documenti, del resto, è necessario mettere in conto anche le dispersioni. Tale fenomeno, oltre alla perdita delle opere stesse, porta spesso a confrontarsi, laddove queste si sono preservate, con una drammatica penuria di informazioni: allontanati dalla loro sede originaria, i manufatti perdono irrimediabilmente un pezzo della loro storia, e così i contesti di provenienza, con una conseguente lacuna che rende incredibilmente difficile ogni tentativo di stilare un ragionato bilancio. In quest'ottica, oltre al caso dell'erratico intaglio pavese, è da ricordare anche quello della *Madonna col Bambino* che sappiamo approdata agli inizi del Novecento all'Historisches Museum di Berna da Morcote (Svizzera, Canton Ticino), sul lago di Lugano: queste le uniche notizie attualmente disponibili sull'opera, che si può interpretare come un'attestazione, alla metà del Duecento, dell'irraggiamento nelle valli ticinesi di modelli renano-mosani (fig.12).²¹

Il XIII secolo conosce un altro interessante testimone nel *Cristo* della chiesa di Santa Maria a Scandolara Ravara, nei pressi di Cremona, che ha ricevuto una prima lettura solo nel 1991, grazie ad un intervento di Giorgio Voltini (figg. 13-14).²² Sull'opera i pareri sono risultati discordanti, tanto sull'area culturale di riferimento che sulla cronologia, con oscillazioni tra gli esordi del XII secolo e, più plausibilmente, i primi decenni di quello seguente, come è stato più recentemente proposto da Giorgio Milanese e

²⁰ Stando alle informazioni riportate nel *Bollettino delle opere d'arte trafugate* n. 15 del 1992, codice pratica: 27430[1], da cui è tratta la fotografia che presento.

²¹ La provenienza da Morcote dell'intaglio, comprato nel 1910 dall'antiquario bernese Woog, è registrata nel libro d'inventario del museo. Sulla scultura: J. Baum, *Inventar der Kirchlichen Bildwerke des Bernischen Historischen Museums in Bern*, Bern 1941, pp. 14-15, cat. 6; D. Pescarmona, *Contributo per la conoscenza della scultura lignea lombarda del XIV secolo*, in *Una Madonna lignea del Trecento a Como*, ("Quaderni della Pinacoteca Civica di Como", 1), a cura di M. L. Casati, Como 1995, pagine non numerate; L. Golay, *Les sculptures médiévales. La collection du Musée cantonal d'histoire*, Sion, Lausanne 2000, pp. 95 fig. 64, 97; L. Mor, in *Scultura lignea dal Duecento alla fine del Quattrocento. Nuovi contributi*, a cura di V. Natale, Flavio Pozzallo Antiquario, Torino 2008, pp. 11 e 15, note 9 e 10; L. Mor, *Appunti sulla "Madonna del Ponte" e su tre Maestà lignee piemontesi del Duecento*, in "Segusium", XLVI, 48, 2009, p. 147; F. Siddi, *Scultura lignea tra il XII e gli inizi del XV secolo nei territori ticinesi: l'avvio di una ricerca*, in *Legni preziosi* cit., 2016, pp. 28-29.

²² G. Voltini, in *Wiligelmo e Matilde* cit., 1991, pp. 469-473, cat. 58; seguito da G. A. Vergani, in *Milano e la Lombardia* cit., 1993, pp. 297-298, cat. 41.

Luca Mor, quest'ultimo propenso a individuarne tangenze con l'ambito pusterese.²³

Una datazione attorno alla metà del Duecento è stata invece proposta per il *Cristo* della chiesa di Sant'Andrea a Bonzeno di Bellano (Lecco), del tutto privato della sua policromia e oggetto, nei secoli, di svariate manomissioni, com'è stato possibile appurare anche nel corso dell'ultimo restauro condotto negli anni novanta del Novecento da Sonia Bozzini (figg. 15-16). L'opera ha fatto il suo ingresso negli studi grazie alle ripetute segnalazioni di Oleg Zastrow, che ne ha anche precisato la primitiva pertinenza alla più antica chiesa dei santi Giorgio, Nazaro e Celso di Bellano.²⁴ Esposto a Milano nel 2000, l'imponente *Redentore* è stato preso in considerazione anche da Raffaele Casciaro, che ha notato in esso delle tangenze con l'ambito antelamico; tanto l'iconografia del *Christus patiens* quanto la presenza, sebbene assai compromessa dalle moderne manomissioni della scultura, della corona di spine, tuttavia, lo portavano a proporre per esso una datazione verso la metà del XIII secolo.²⁵

Ognuna di queste opere, a suo modo, racconta una storia di viaggi, di opere, di artisti, di idee; parla di scambi culturali ad ampio raggio secondo traiettorie che riflettono una mobilità le cui direttrici oggi paiono talvolta difficili da verificare, per via dell'esiguità dei dati storici e delle testimonianze giunte sino ai nostri giorni. A volte, tuttavia, questi

²³ L. Mor, *La scultura lignea medioevale*, cit., 2005-2006, pp. 113-115, cat. IV.3; Idem, *Anno 1205 circa: la Croce Trionfale di Gries*, in *Le Arti a confronto con il Sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive d'indagine interdisciplinare*, Atti del Convegno (Padova, 31 maggio-1 giugno 2007) a cura di V. Cantone e S. Fumia, Padova 2009, pp. 71-79, 259-262; G. Milanese, *Il crocifisso ligneo di Scandolara Ravara (Cremona)*, in "Ricerche di S/Confine", I, 1, 2010, pp. 35-57.

²⁴ O. Zastrow, *Le due più antiche e pregevoli testimonianze d'arte nella chiesa di Sant'Andrea a Bonzeno*, in "Archivi di Lecco", IX, 2, 1986, pp. 545-568; Idem, *La chiesa dei santi Giorgio, Nazaro e Celso a Bellano*, Bellano 1993, pp. 311-316; Idem, *Uno sconosciuto crocifisso medievale sul lago di Como*, in "Fimantiquari. Arte Viva", II, 3, 1993, pp. 46-49; Idem, *Legni e argenti gotici nella provincia di Lecco*, Lecco 1994, pp. 231-232.

²⁵ R. Casciaro, in *Splendori al Museo Diocesano. Arte ambrosiana dal IV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano 2000), a cura di P. Biscottini, Milano 2000, pp. 40-41, cat. 6; Idem, *Ipotesi sul Maestro dei Beati Becchetti e spunti sulla questione dei Crocifissi gotici dolorosi tra Marche e Umbria*, in *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, Atti della giornata di studio (Matelica, 20 novembre 1999) a cura di M. Giannatiempo López, A. Iacobini, Sant'Angelo in Vado (Pesaro-Urbino) 2002, p. 36 nota 14. Quanto alla presenza della corona di spine, bisognerà ricordare che essa diventa un attributo costante nella raffigurazione del Cristo nel corso del Duecento, a seguito dell'arrivo da Bisanzio della Santa Corona (ritenuta l'autentica reliquia) alla Saint Chapelle di Parigi nel 1239 (P. Thoby, *Le Crucifix, des origines au Concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes 1959, p. 147).

spostamenti sono avvenuti a distanza di secoli, e hanno riguardato opere che evidentemente erano ancora sentite come gloriosi cimeli sacri: è il caso del *Cristo* di Santa Maria degli Angeli di Capriolo (Brescia), che, stando alle testimonianze documentarie, sembrerebbe arrivato nel Settecento da Roma (fig. 17).²⁶ Come ha giustamente indicato Isabella Marelli rendendola nota, quella di Capriolo è una scultura databile alla metà del Duecento, un tempo verosimilmente parte di un gruppo della *Deposizione*, i cui i caratteri stilistici rimandano direttamente all'Italia centrale e più precisamente all'area umbra, in accordo con la vasta accezione proposta da Giovanni Previtali, che riconosceva quale unità geo-culturale la zona delle Marche, dell'odierna Umbria, dell'Abruzzo e dell'alto Lazio.²⁷ La studiosa, oltre a richiamare, quali appigli interpretativi, le opere dell'*atelier* di Tivoli e il *Deposto* un tempo nella pieve di Santa Maria a Roncione (Deruta, Perugia) e ora nella Galleria Nazionale dell'Umbria,²⁸ individuava anche delle stimolanti tangenze con la *Madonna col Bambino* dell'Abbazia di Sant'Antimo presso Montalcino (Siena).²⁹ Quest'ultima opera, ma lo sguardo si può ampliare a includere la *Vergine* della parrocchiale di Poggioprimesano oggi nel Museo di palazzo Santi di Cascia (Perugia) e quella di Bugnara (L'Aquila), firmata da maestro Machilone e datata 1262 (ora a L'Aquila, nel Museo Nazionale d'Abruzzo)³⁰ offrono un preciso

²⁶ La scultura, oggi nel presbiterio della chiesa del monastero di Santa Maria degli Angeli, è stato oggetto di un restauro nel 1994 eseguito da Gianfranco Mingardi sotto la direzione di Isabella Marelli. Per essa si vedano: G. Donni, *Il Crocifisso romanico*, in *Capriolo: il Monastero di Santa Maria degli Angeli 1694-1995*, Brescia 1995, pp. 137-139; I. Marelli, *Christus Triumphans*, *ibidem*, pp. 140-141; L. Mor, *Esposte a Montone le sculture lignee medievali della Depositio Christi*, in "Bollettino d'Arte", 109, 1999, pp. 111; L. Mor, *La "depositio" duecentesca di Capriolo*, in "Civiltà Bresciana", VIII, 3, 1999, pp. 115-123. Da ultimo, con utili precisazioni sulla provenienza, anche: I. Marelli, B. Bruni, *Capriolo (Brescia), monastero di Santa Maria degli Angeli. Deposto*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G. Saporì e B. Toscano, Atti del Convegno e catalogo della mostra (Montone 1999), Milano 2004, pp. 159-166, cat. 9.

²⁷ G. Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento. I. L'Umbria alla destra del Tevere: Perugia e Orvieto. 1. Un 'San Clemente (?) Papa' della fine del Duecento*, in "Prospettiva", 31, 1982, pp. 17-26 (riedito ora in Idem, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991, pp. 45-69).

²⁸ Per il quale si veda ora, con bibliografia precedente: C. Fratini, B. Bruni, *Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Deposto*, in *La Deposizione lignea in Europa*, cit., 2004, pp. 69-84

²⁹ Una cui prima, meditata lettura si deve ad Alessandro Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, pp. 16-18, cat. 1.

³⁰ Per queste sculture, con bibliografia precedente, si vedano: L. Arbace, in *La sapienza risplende. Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Rimini

contesto in cui può essere compreso anche il severo *Cristo* di Capriolo.

Con questo interessante documento “fuori contesto” si può chiudere idealmente una prima ricognizione delle testimonianze anteriori all’epoca gotica presenti in territorio lombardo: restano necessariamente fuori, dunque, in quanto arrivati solo in epoca recente, il *Cristo* acquistato negli anni cinquanta del Novecento dal Comune di Milano per le collezioni del Castello Sforzesco, oggi al Museo dei mobili e delle sculture lignee, anch’esso di cultura centro-italiana e della metà del XIII secolo (fig. 18),³¹ e quello esposto nella stessa sala dello stesso Museo (inv. Sculture lignee n. 55), di provenienza ignota e poco considerato dalla letteratura storico-artistica (fig. 19).³²

Se dal punto di vista stilistico il quadro che emerge risulta estremamente variegato, una certa omogeneità si riscontra invece sul fronte della distribuzione di queste opere. Eccezion fatta che per le occorrenze pavesi e per il *Cristo* di Scandolara Ravara, infatti, le principali testimonianze in legno di epoca romanica si concentrano oggi nell’area della Lombardia settentrionale, e comunque in quella che, riprendendo una distinzione messa a punto negli anni settanta del Novecento da Enrico

2011), a cura di L. Arbace, Torino 2011, pp. 70-71, cat.7; G. Gentilini, *La scultura nelle raccolte museali e nel territorio di Cascia*, in *Museo di Palazzo Santi. Chiesa di Sant’Antonio Abate. Circuito museale di Cascia*, a cura di G. Gentilini, M. Matteini Chiari, Firenze 2013, pp. 16-17; E. Mancini, *ibidem*, pp. 101-103, cat. 193; A. Delpriori, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015, pp. 29-54.

³¹ Sull’opera, da ultimo: F. Aceto, B. Bruni, *Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d’Arte Applicata e Incisioni. Deposito*, in *La Deposizione lignea in Europa* cit., 2004, pp. 99-108, cat. 4.

³² La scultura, già ricordata da Géza de Francovich (*Holzkrufixen des 13. Jahrhunderts in Italien*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, II, 1938, pp. 168-171 fig. 15-16), è stata restaurata negli anni settanta del secolo scorso. Sull’intervento si veda il resoconto di Otello Caprara e Marisa Caprara, *Cristo morto, seconda metà del sec. XIII. Arte renana (?)*, in “Rassegna di Studi e Notizie”, III, 4, 1976, pp. 137-145. Una lettura dell’opera, con un riferimento all’ambito francese del XII secolo, si deve a Oleg Zastrow, *La questione stilistica relativa a un ignorato Cristo ligneo romanico nei musei del Castello Sforzesco*, in “Rassegna di Studi e Notizie”, VII, 8, 1980, pp. 389-416. Mi limito infine a segnalare, come meritevoli di ulteriori verifiche, due problematiche testimonianze, entrambe giunte per vie collezionistiche nelle rispettive sedi attuali. Si tratta del *Crocifisso* oggi presso gli uffici parrocchiali della chiesa di Santa Margherita di Caronno Pertusella (Varese) – ricordato *en passant* da Francesca Debolini (*I crocifissi lignei intagliati e dipinti: una proposta di tipologie e botteghe familiari*, in *Picta et inaurata* cit., 2014, p. 57 nota 15) come unica opera medievale del varesotto – e di quello della modernissima chiesa di Santa Maria della Speranza di Gallarate (Varese).

Castelnuovo e Carlo Ginzburg, potremmo definire “periferia”. Sarà da immaginare come in questi territori abbia giocato un ruolo importante sia la minore urgenza di rinnovamento rispetto ai grandi centri – su tutti Milano, oggi assai sfornita di testimonianze lignee medievali –, sia una diversa disponibilità di risorse necessarie ad avviare radicali trasformazioni. Tali elementi, accanto ad una maggiore persistenza del valore culturale di questi oggetti, devono aver assicurato, almeno in parte, la salvezza di queste testimonianze. Comunque siano andati i fatti, è soprattutto dai centri minori che oggi affiora la possibilità di riscoprire la scultura lignea del Medioevo lombardo: e tale assunto, valido per gli intagli di cui abbiamo appena discusso, si potrà ulteriormente verificare con le opere dei secoli seguenti.

2. Antefatti (secoli XII e XIII)
IMMAGINI

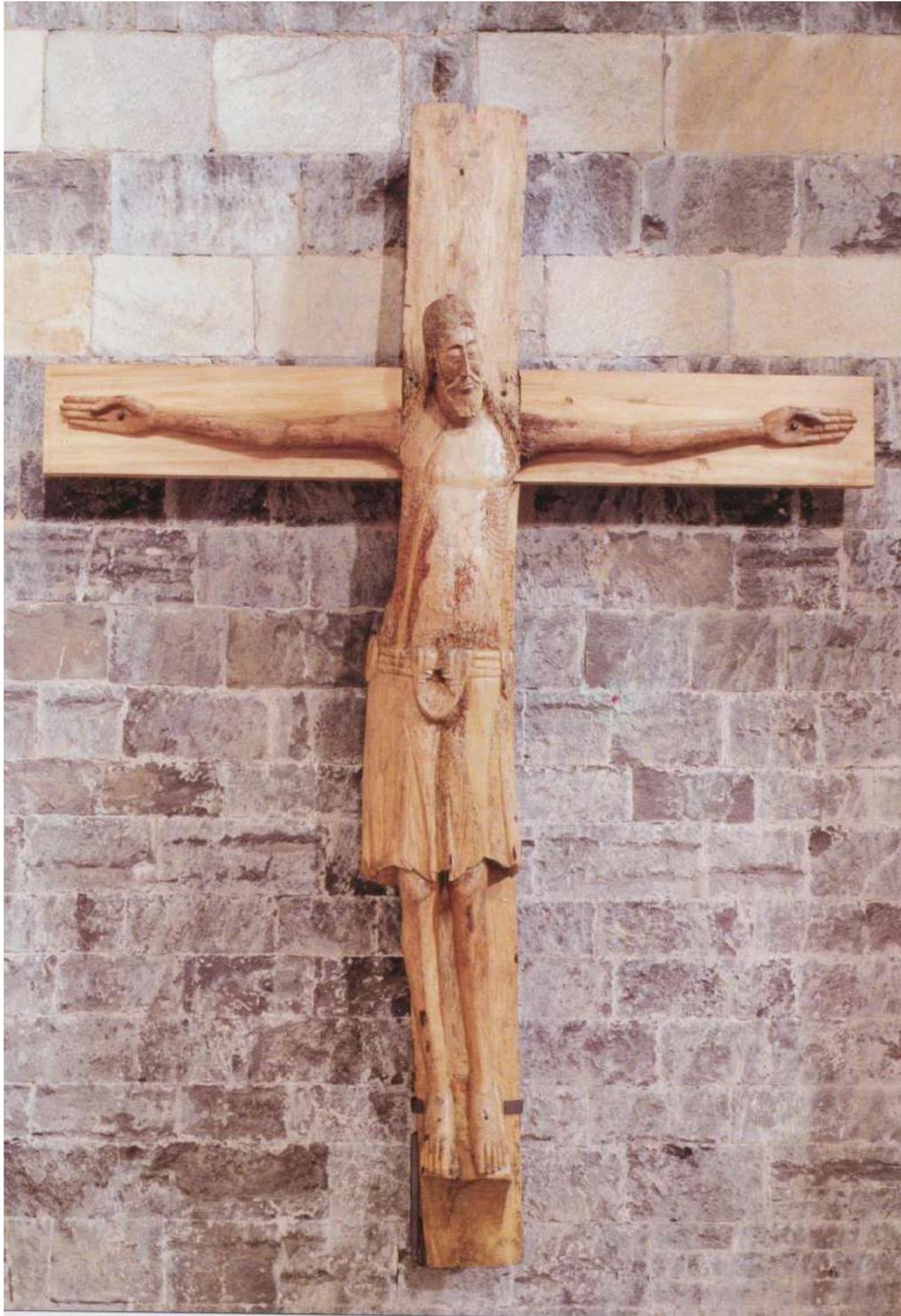


Fig. 1. Scultore lombardo (?): *Crocifisso*, metà del XII secolo. Gravedona (Como), chiesa di Santa Maria del Tiglio



Fig. 2. Scultore lombardo (?): *Crocifisso*, metà del XII secolo. Gravedona (Como), chiesa di Santa Maria del Tiglio



Figg. 3-5. Scultore lombardo (?): *Crocifisso*, primo quarto del XII secolo. Sondalo (Sondrio), chiesa di San Francesco

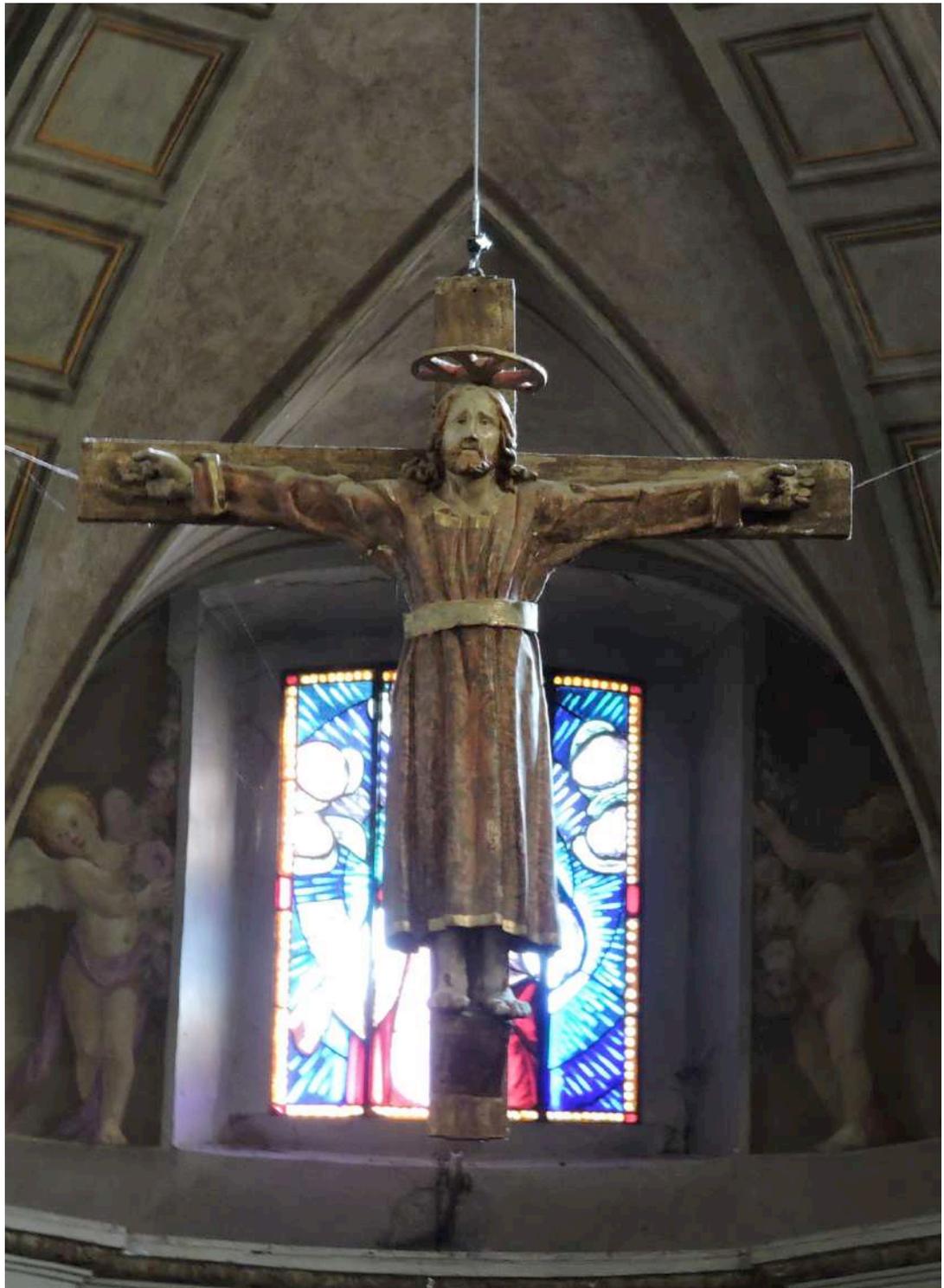


Fig. 6. Scultore lombardo: *Crocifisso*, XVI secolo. Civenna (Como), chiesa dei santi Materno e Ambrogio



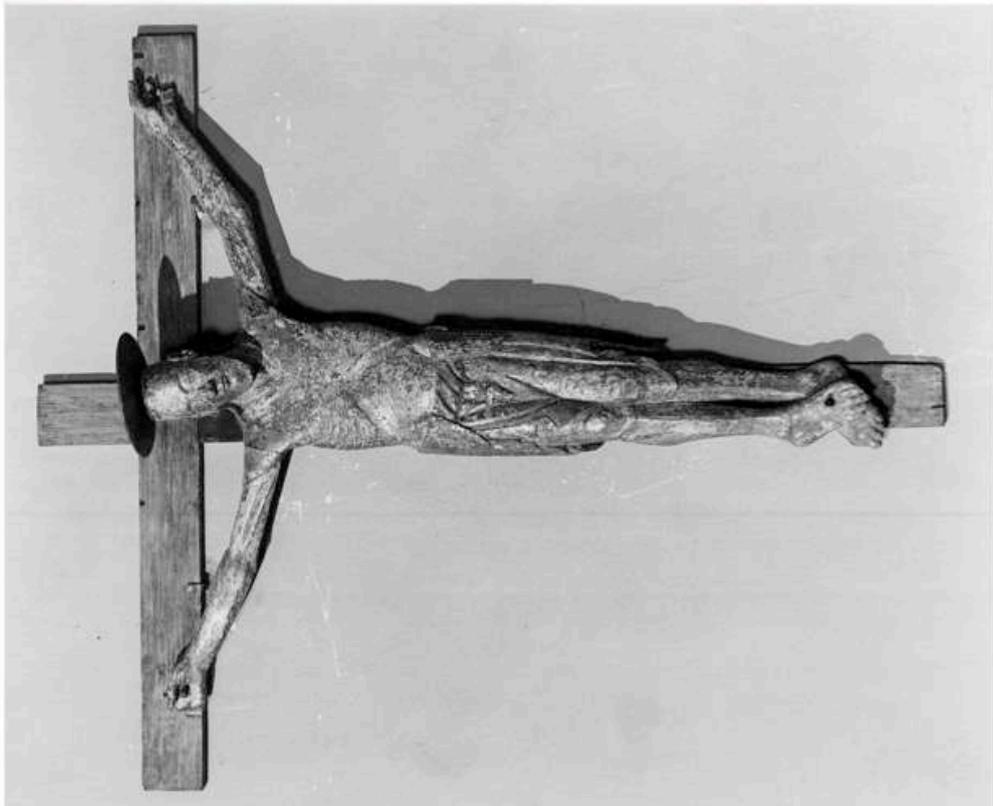
- Fig. 7. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, metà del XII secolo. Varese, Santa Maria del Monte, Monastero delle Romite Ambrosiane;
- Fig. 8. Scultore lombardo (?), *Madonna col Bambino*, seconda metà del XIII secolo. Como, chiesa di Sant'Abbondio;
- Fig. 9. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, fine del XII- inizi del XIII secolo. Arogno (Cantone Ticino, Svizzera), chiesa di Santo Stefano;
- Fig. 10. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, inizi del XIII secolo. Pavia, chiesa di Santa Maria in Betlem (foto: Diocesi di Pavia-Ufficio Beni Culturali).

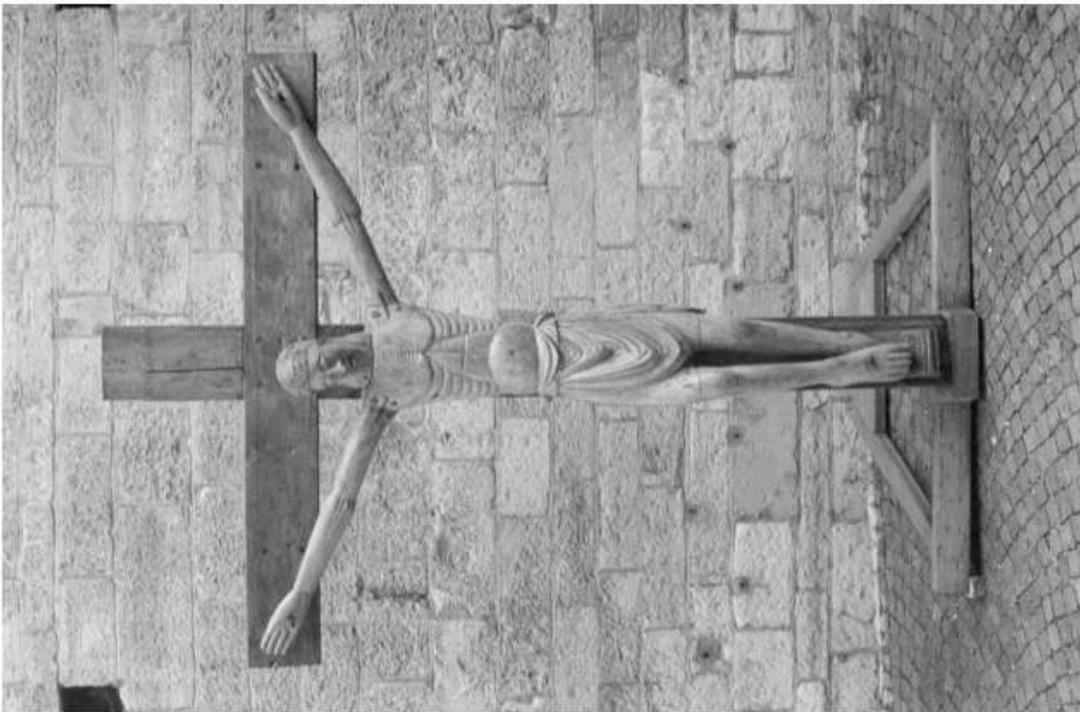


Fig. 11. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, prima metà del Duecento. Ubicazione ignota, già a Pavia, palazzo privato (trafugata nel 1990);
Fig. 12. Scultore lombardo (?): *Madonna col Bambino*, terzo quarto del Duecento. Berna (Svizzera), Historisches Museum

Nelle pagine seguenti:

Figg. 13-14. Scultore lombardo (?): *Crocifisso*, inizi del Duecento. Scandolara Ravara (Cremona), chiesa di Santa Maria;
Figg. 15-16. Scultore lombardo: *Crocifisso*, metà del Duecento. Bonzeno di Bellano (Lecco), chiesa di Sant'Andrea





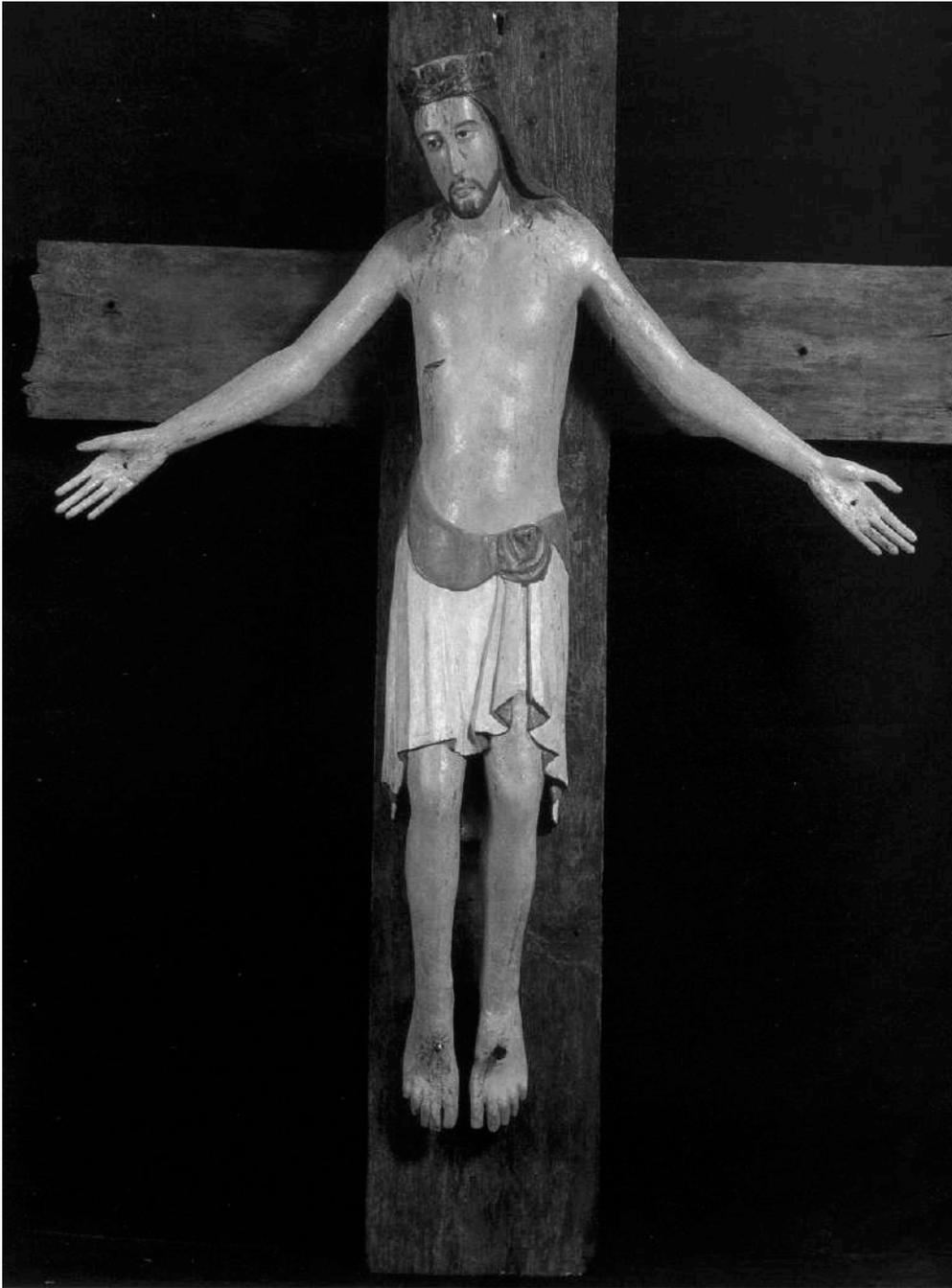


Fig. 17. Scultore umbro: *Crocifisso*, 1250-1260 circa. Capriolo (Brescia), Monastero di Santa Maria degli Angeli

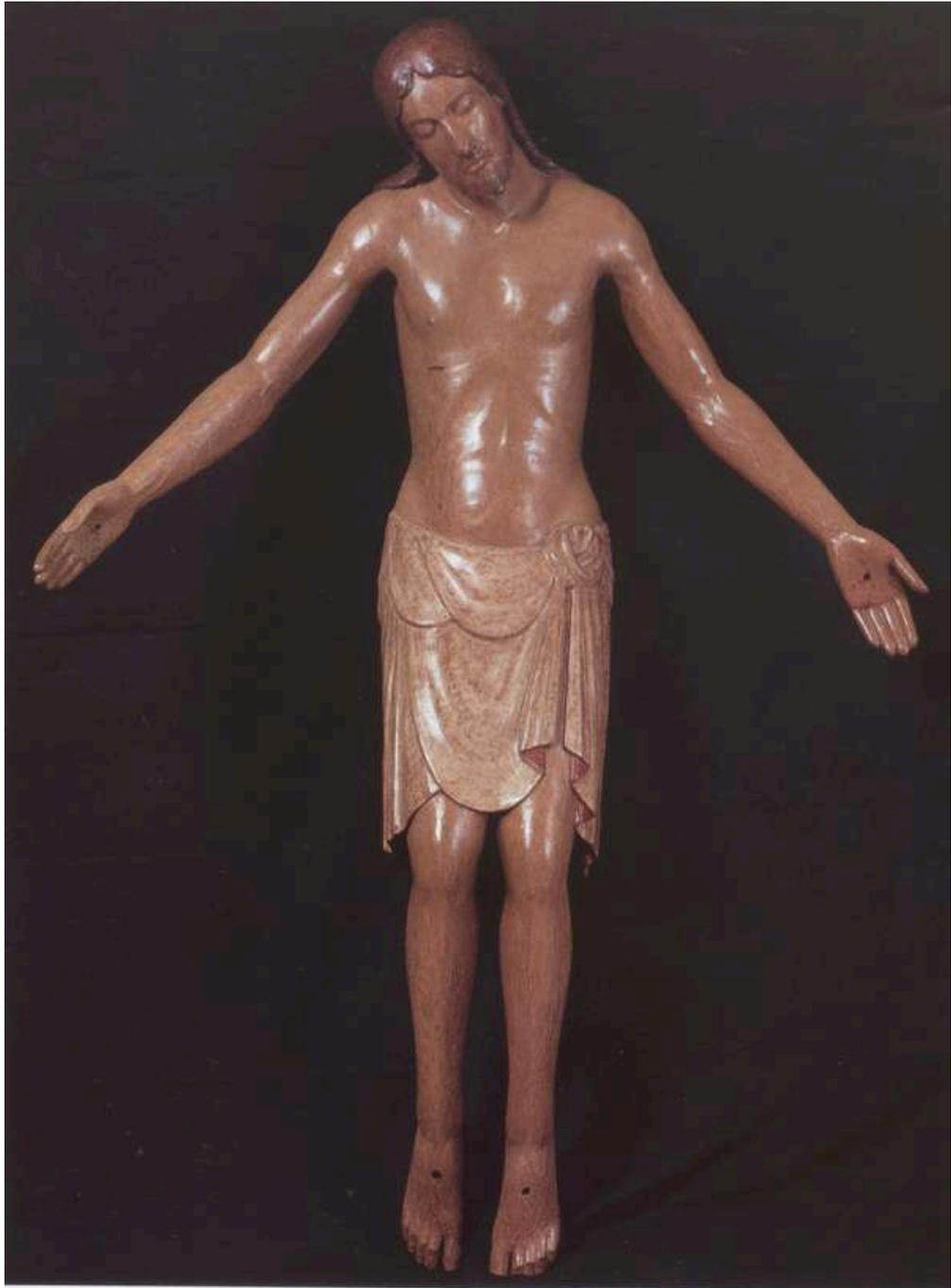


Fig. 18. Scultore umbro: *Crocifisso*, Milano, 1240-1250 circa. Castello Sforzesco, Museo dei mobili e delle sculture lignee



Fig. 19. Scultore francese (?): *Crocifisso*, fine XII secolo-inizi XIII secolo. Milano, Castello Sforzesco, Museo dei mobili e delle sculture lignee

**3. Attorno al ‘Maestro della Madonna lignea
della Pinacoteca di Como’
(opere lignee del tardo Duecento e del primo Trecento)**

3.1. Immagini mariane in legno nella Lombardia dei primi Visconti

Tra le più considerevoli aggiunte alla conoscenza della scultura in legno lombarda in età gotica un posto di rilievo è senz'altro occupato dal raggruppamento di intagli che ha come cardine una *Madonna col Bambino* ritrovata in maniera fortuita in un palazzo di Como negli anni ottanta del secolo scorso, custodita oggi presso il locale Museo Civico (figg. 1-4, cat. III.3).

È stato Daniele Pescarmona a rendere nota la scultura e a creare, con una serie d'interventi pubblicati tra il 1993 e il 2009,¹ il *corpus* dell'artista da lui battezzato 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca Como'.² Il gruppo oggi comprende, oltre all'intaglio comasco, un'ulteriore immagine mariana che, dopo una lunga permanenza sul mercato antiquario (è ricordata infatti nelle gallerie di Luigi Galli a Carate Brianza e di Nella Longari a Milano), nel 1978 fu donata da papa Paolo VI ai Musei Vaticani (fig. 5, cat. XIII.1);³ una scultura di analogo soggetto custodita dal 2002 nella chiesa di Sant'Agata a Moltrasio, nel comasco (fig. 6, cat. III.4);⁴ una *Madonna col Bambino* già di proprietà della Galleria Pavesi di Milano

¹ D. Pescarmona, *Una Madonna lignea e il Trecento a Como*, in *Como e la sua storia. Dalla preistoria all'attualità*, a cura di F. Cani e G. Monizza, Como 1993, pp. 91, 392-393; Idem, *Contributo per la conoscenza della scultura lignea lombarda del XIV secolo*, in *Una Madonna lignea del Trecento a Como*, ("Quaderni della Pinacoteca Civica di Como", 1), a cura di M. L. Casati, Como 1995, pagine non numerate; Idem, *Due madonne lignee trecentesche lombarde*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di M. Ceriana e F. Mazzocca, Milano 1998, pp. 25-30; Idem, *Per il Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como*, in "Arte Cristiana", XCVII, 851, 2009, pp. 91-98.

² La scultura, ritrovata entro un'edicola esterna di un palazzo di via Milano a Como, è stata resa nota da Pescarmona (*Una Madonna lignea cit.*, 1993, pp. 91, 392-393). All'intaglio è stato poi dedicato un piccolo volume edito nel 1995 (D. Pescarmona, *Contributo per la conoscenza cit.*, 1995), in cui lo studioso ha dato inizio alla ricostruzione del catalogo del maestro. Si vedano inoltre: D. Pescarmona, *Due madonne lignee cit.*, 1998, pp. 25-30; Idem, *Per il Maestro cit.*, 2009, pp. 91-98; *La sezione medievale dei Musei Civici di Como*, a cura di M. L. Casati, Como 2005, pp. 39-40.

³ L'opera, assegnata alla scuola laziale del XIV secolo in *Tre secoli di sculture lignee, 1200-1400*, catalogo della mostra (Milano 1971), con prefazione di E. Carli, Milano 1971, cat. 27, è giunta presso i Musei Vaticani nel 1978. Il riferimento al 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como' si deve a Daniele Pescarmona, *Contributo per la conoscenza cit.*, 1995; Idem, *Due madonne lignee cit.*, 1998, pp. 25-30; Idem, *Per il Maestro cit.*, 2009, pp. 91-98.

⁴ La *Vergine* di Moltrasio è approdata nella sua sede attuale nel 2002, a seguito di un dono da parte di privati. Ricordata tra le opere del 'Maestro' in *La sezione medievale cit.*, 2005, p. 40, è stata poi illustrata e discussa da Daniele Pescarmona (*Per il Maestro cit.*, 2009, pp. 91-98).

(figg. 7-8, cat. XIV.6)⁵ e la *Vergine* segnalata nel 1967 presso la Galleria “Il Tarlo” di Cortina d’Ampezzo (fig. 33-34, cat. XIV.2).⁶

Fatta eccezione per l’esemplare già a Cortina d’Ampezzo, in cui la *Madonna* è raffigurata stante, dal punto di vista tipologico, come hanno messo in evidenza gli studi, questi intagli – da ritenere prodotti nell’alveo di un’unica bottega – si inseriscono in una consolidata tradizione figurativa che si rifà a prototipi nordici, e in particolare renano-mosani, che ebbe grande fortuna anche grazie alla fitta mediazione di avori, oreficerie e in diverse circostanze di artisti itineranti, in tutta Europa e in Italia centro-settentrionale.⁷ Per le *Madonne* lignee in esame la critica si è orientata verso cronologie precoci, con datazioni tra la fine del XIII secolo e il primo quarto del seguente,⁸ o, più genericamente, nel primo Trecento.⁹ Meno

⁵ Anche per questa *Madonna*, esposta a Milano come opera di un “Maestro toscano del sec. XIV” alla *Settima Mostra Internazionale dell’Antiquariato* (1984) dalla Galleria d’Antichità Aldo Pavesi (*Settima Mostra Nazionale dell’Antiquariato*, catalogo della mostra (Milano 1984), Bologna 1984), il riferimento all’ambito culturale lombardo si deve a Pescarmona, *Due madonne lignee* cit., 1998, pp. 25-30; Idem, *Per il Maestro* cit., 2009, pp. 91-98.

⁶ Per l’intaglio, oggi di ubicazione ignota: *Vetrina di cose d’arte*, Editrice Italiana Annuari, Torino 1967, tav. XXI. Sull’opera e per l’attribuzione al ‘Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como’: D. Pescarmona, *Contributo per la conoscenza* cit., 1995; Idem, *Due madonne lignee* cit., 1998, p. 25; Idem, *Per il Maestro* cit., 2009, pp. 91-92.

⁷ D. Pescarmona, *Una Madonna lignea* cit., 1993, pp. 91, 392-393, Idem, *Contributo per la conoscenza* cit., 1995; G. Tigler, in *Visibile pregare. Arte sacra nella diocesi di San Miniato*, II, a cura di R. P. Ciardi, Ospedaletto (Pisa) 2001, pp. 220-222, cat. 86 (p. 222). L. Mor, in *Scultura lignea dal Duecento alla fine del Quattrocento. Nuovi contributi*, a cura di V. Natale, Galleria Pozzallo, Torino 2008, p. 12; G. Tigler, *Il Maestro del Crocifisso di Camaiore e la scultura lignea dell’antica diocesi di Lucca nella prima metà del XIV secolo*, in *Un Crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, a cura di L. Mor e G. Tigler, Torino 2010, pp. 97-98, nota 168.

⁸ P. Benassai, *Il culto dei santi e la Controriforma: pale d’altare nel territorio di Vinci e Cerreto Guidi*, in *Il popolo di Dio e le sue paure. La fortuna del culto mariano, santi e santuari, gli spazi e i rituali, vie crucis, tabernacoli e rogazioni, le confraternite*, Incontri di storia, arte e architettura nei comuni di Cerreto Guidi, Empoli e Vinci, a cura di E. Ferretti, Castelfiorentino 2003, p. 142; L. Mor, in *Scultura lignea* cit., 2008, pp. 12, 15 nota 14; S. Riccardi, *Uno sguardo sulla scultura lignea nel Cusio dal Medioevo al Cinquecento*, in *Scultura lignea sacra nel Cusio dal Medioevo all’Ottocento. Arte e Devozione*, a cura di M. Dell’Olmo e F. Mattioli Carcano, Borgomanero 2013², p. 104.

⁹ D. Pescarmona, *Contributo per la conoscenza* cit., 1995; Idem, *Due madonne lignee* cit., 1998, pp. 25-30; L. Bellingeri, *Cremona e il gotico ‘perduto’. 2. La scultura lignea*, in “Prospettiva”, 95-96, 1999, p. 75; *La sezione medievale* cit., 2005, pp. 39-40; P. Viotto, *Il simulacro ligneo della Madonna in Santa Maria del Monte Velate*, in “Rivista della Società Storica Varesina”, XXIV, 2006-2007, pp. 45-60; D. Pescarmona, *Per il Maestro* cit., 2009, pp. 91-98; C. Travi, *Una Madonnina lignea e qualche appunto per la scultura lombarda di secondo Trecento*, in “Arte cristiana”, XCIX, 865, 2011, p. 261.

uniformi sono invece i pareri sui rapporti – ritenuti più o meno pronunciati – di tali figurazioni con la coeva produzione in marmo.¹⁰

Su questo fronte, è stato in particolare Pescarmona, nel suo ultimo intervento su queste *Madonne lignee*, a proporre di scalare tali sculture nel tempo, utilizzando come punto di riferimento l'attività del 'Maestro della Loggia degli Osii'. La vicenda di questo maestro e della sua bottega – cui spettano, oltre alla decorazione della Loggia milanese da cui prende il nome, realizzata nel corso degli anni venti del Trecento, importanti documenti della scultura primotrecentesca lombarda come il sepolcro del cardinale Guglielmo Longhi († 1319) in Santa Maria Maggiore a Bergamo (fig. 14) – è stata meglio precisata negli ultimi anni, e, a oggi, lo si può ritenere una delle personalità di maggior spicco nella Lombardia dei primi decenni del XIV secolo; prima cioè dell'arrivo, così carico di conseguenze per la storia della scultura in Lombardia, alla metà del quarto decennio, del toscano Giovanni di Balduccio.¹¹

¹⁰ Si ricordi in proposito il parere di Carla Travi ("*Imago Mariae*": *appunti per la scultura lombarda del primo Trecento*, in "Arte Lombarda", 113-115, 1995, p. 7), secondo la quale l'intaglio del museo comasco mal s'inserisce nella scultura trecentesca del territorio lariano o, sullo stesso esemplare, quello di Lia Bellingeri (*Cremona e il gotico* cit., 1999, p. 75), che, ricordando alcuni dei principali casi di opere in legno del XIV secolo noti, l'ha ritenuta legata in maniera "meno esclusiva" alla produzione campionesa rispetto alla *Madonna* pubblicata da Giovanni Previtali (*Una scultura lignea in Lombardia e la Loggia degli Osii*, in "Prospettiva", 1, 1975, pp. 18-24). Per una parentela con la produzione campionesa: *La sezione medievale* cit., 2005, pp. 39-40; L. Cavazzini, *Il maestro della loggia degli Osii: l'ultimi dei Campionesi?*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2008, p. 630, nota 19; G. Tigler, *Il Maestro del Crocifisso* cit., 2010, p. 97, nota 168; S. Riccardi, *Uno sguardo sulla scultura* cit., 2013, p. 104.

¹¹ Per il 'Maestro della Loggia degli Osii' resta ancora di fondamentale importanza lo studio di Giovanni Previtali, *Una scultura lignea* cit., 1975, pp. 18-24. Fu proprio Previtali, accogliendo un'ipotesi già prospettata da Lucia Bellone (*La scultura del '300 a Milano: Giovanni di Balduccio da Pisa e Bonino da Campione*, in "Rivista d'Arte", XXII, 1940, p. 186, nota 1), a discutere la pertinenza dei due complessi monumentali ad un'unica bottega attiva prima a Bergamo, alla tomba Longhi, e poi, a distanza di qualche tempo, a Milano. Mentre il collegamento tra le due opere e la scansione temporale proposta dallo studioso sono ancora oggi assolutamente condivisibili, più problematica si è rivelata la cronologia da lui proposta per tali monumenti. Previtali, infatti, li ancorava a due date: la prima, il 1316, che compare su di una lapide commemorativa dell'opera milanese, andava a suo avviso ritenuta un termine *post quem* per l'intero complesso decorativo; la seconda, il 1319, ossia anno di morte del cardinal Longhi, andava considerata un *ante quem* per la realizzazione del suo monumento funebre. Come è emerso dalle più recenti ricerche, tuttavia, la realizzazione il sepolcro Longhi avvenne solo dopo la morte del cardinale, e quindi dopo il 1319, e ciò implica una diversa datazione del complesso milanese, la cui decorazione slitta quindi in avanti, nel pieno degli anni venti del Trecento: J. Gardner, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb in Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992, pp. 12, 21, 111, 114-115; I. Capurso, E. Napione, *L'arca del cardinale Guglielmo Longhi a Bergamo e la*

Secondo Pescarmona, gli esemplari di Como, dei Musei Vaticani e di Moltrasio sarebbero stati eseguiti prima della conoscenza dei risultati del ‘Maestro della Loggia degli Osii’, che sembrerebbero presupposti utili, invece, per comprendere la scultura già Pavese.¹²

In effetti, le potenti figure uscite dalla bottega dell’autore della decorazione del monumento milanese (figg. 15-16) non sembrano costituire un valido confronto per l’affilata *Madonna* di Como. La Vergine indossa un ampio abito stretto sotto il seno da un cordolo, mosso da un sistema di pieghe che palesano il loro spessore e si frantumano in triangolazioni tra le ginocchia e lungo i lati della scultura. Con le sue proporzioni allungate e il volto caratterizzato da un ammiccante sorriso inquadrato da due ciocche di boccoli arricciati, essa parla un linguaggio differente da quelle poderose immagini scolpite nel marmo. Visto insieme alla bella *Madonna* dei Musei Vaticani, in cui il Bambino è stante, e a quella, da leggere tenendo conto degli intrusivi rifacimenti, di Moltrasio, si riscontrano puntuali affinità compositive, e l’intaglio della Pinacoteca Civica di Como apparirà sì meno isolato, ma anche più distante da quel repertorio di forme squadrate e di volumi espansi tanto peculiari delle ormai famigerate figure della Loggia degli Osii. Per le nostre *Madonne*, nel panorama della statuaria gotica lombarda, un possibile parallelo cronologico si potrà trovare nelle figure che adornano il portale maggiore della facciata della Cattedrale di Crema, ossia la *Madonna col Bambino* tra i santi *Battista e Pantaleone* (fig. 9). I rilievi cremaschi sono stati messi in relazione alle maestranze attive alla imprese del sepolcro di Guglielmo Longhi a Bergamo e alla citata Loggia degli Osii, ma, rispetto a quelle prove sembrerebbero porsi in anticipo. Come ha proposto Stefania Buganza, la loro esecuzione potrebbe infatti cadere ancora nel primo decennio del Trecento:¹³ una datazione che ben si

scultura lombarda del primo Trecento: nuove proposte, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, classe di Lettere e Filosofia, s. IV, IX, 1, 2004, pp. 103-138 (con ampia bibliografia precedente); L. Cavazzini, *Il maestro della loggia degli Osii* cit., 2008, pp. 621-630. Si vedano inoltre: M. T. Fiorio, *Una Madonna campionesa trascurata: la “Madonna Litta”*, in “Paragone”, XXXIX, 457, 1988, pp. 3-14; C. Travi, “*Imago Mariae*” cit., 1995, pp. 5-12; P. Strada, *Maestro della Madonna degli Osii*, in *Maestri Campionesi. La scultura del ‘300 in Lombardia*, cd-rom a cura di D. Pescarmona, Campione d’Italia 2000; M. T. Fiorio, in *Museo D’Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura Lapidea*, I, Milano 2012, pp. 325-332, cat. 323-329; L. Cavazzini, *Trecento lombardo e visconteo*, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell’Europa*, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di M. Natale, S. Romano, Milano 2015, pp. 47-55

¹² D. Pescarmona, *Per il Maestro* cit., 2009, pp. 93-94.

¹³ Per il gruppo della facciata del duomo di Crema: L. Cavazzini, *Il maestro della loggia* cit., 2008,

adatterebbe anche alle opere in esame. Indubbie sono le assonanze che legano agli intagli lignei fin qui menzionati la *Madonna* già Pavesi, per la quale si potrebbe tuttavia ipotizzare un lieve scarto cronologico. La scultura già presso la Galleria “Il Tarlo” di Cortina d’Ampezzo, invece, pur recando caratteri che ci permettono di qualificarla come lombarda – penso alla capigliatura organizzata in trecce così consueta in tanti esiti, pittorici e scultorei, dei decenni iniziali del Trecento padano,¹⁴ alla conformazione massiccia del volto, alla stessa solida concezione delle figure sacre – non pare direttamente connessa all’intaglio di Como.

Alle opere che abbiamo appena visto sarà da accostare un altro inedito esemplare, cortesemente segnalatomi da Aldo Galli (figg. 10-11, cat. XIV.9]. Si tratta di una *Madonna col Bambino* passata ad un’asta romana nel 1951, di cui non conosco l’attuale ubicazione. Una fotografia dell’opera è custodita presso la Fototeca Zeri di Bologna (inv. 201999). Da questa riusciamo a ricostruire alcuni dei suoi passaggi collezionistici, e più precisamente sappiamo che, sempre a Roma, fece parte della raccolta Bastianelli e poi, forse nei primi anni sessanta del Novecento, transitò dalla Galleria Sestieri. Nel catalogo della vendita del 1951 la nostra scultura è indicata come opera “probabilmente lombarda” del XV secolo.¹⁵ Se il riferimento culturale è condivisibile (oltre che interessante: considerate le conoscenze di allora sull’argomento farebbe quasi pensare ad un’indicazione sulla provenienza), meno lo è la datazione. Seppur giudicabile solo dalle fotografie, essa non nasconde delle significative tangenze compositive con gli esemplari sopra citati, lasciando ipotizzare un analogo *background* culturale. Anche questa *Madonna* si direbbe concepita

pp. 621-630; S. Buganza, *Le sculture dei portali: materiali di studio*, in *La Cattedrale di Crema. Le trasformazioni dei secoli: liturgia, devozione e rappresentazione del potere*, Atti della giornata di studi (Crema, 7 maggio 2011), a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano 2011, pp. 113-127, che colloca cronologicamente le sculture nel primo decennio del XIV secolo, ritenendole giustamente precedenti alla corposa *Madonna col Bambino* che orna il portale meridionale della stessa Cattedrale, più immediatamente riconoscibile quale riflesso dell’attività del ‘Maestro della Loggia degli Osii’. Sulla decorazione mi permetto di rinviare anche a F. Siddi, in *La Cattedrale di Crema. I restauri del 2010-2014*, a cura di G. Zucchelli, Crema 2016, pp. 38-40.

¹⁴ Si potranno ricordare, sul fronte della scultura, opere primotrecentesche come la *Madonna col Bambino* di Laino (Como) o la venerata *Vergine* del Santuario della Madonna del Soccorso di Ossuccio (Como): C. Travi, “*Imago Mariae*” cit., 1995, pp. 5-12.

¹⁵ *Raccolta privata di oggetti di scavo, Medio Evo, Rinascimento*, S.A. Arte Antica, Roma, 19-24 novembre 1951, p. 25, lotto 498, tav. VIII. Ho avuto modo di presentare la scultura in esame al convegno *La scultura e le altre arti in età medievale. Competizione, dialettiche, paragone* organizzato dall’Università degli Studi di Genova nel luglio 2015.

in una fase antecedente ai risultati del ‘Maestro della Loggia degli Osii’ e *grosso modo* negli anni stessi in cui vennero scolpite anche le già citate sculture del portale principale della Cattedrale di Crema, cui rimanda in particolare la resa della capigliatura, tutta giocata su un insistito torcersi di riccioli molto simile a quella del *San Giovanni Battista* che affianca, insieme a *San Pantaleone*, la *Vergine* cremasca (figg. 12-13).

Ad un momento più avanzato, tra la metà del secondo e gli inizi del terzo decennio del secolo, spetta invece la *Madonna* attualmente nella sagrestia della chiesa di San Martino di Treviglio (Bergamo) (fig. 17, cat. VIII.17), assegnata in un primo momento all’autore della statua di Como e poi ritenuta un prodotto di quella stessa bottega.¹⁶ La concezione dei personaggi, più massiva e attenta ai volumi rispetto a quella delle “compagne”, pare trovare un suo ragionevole riscontro culturale e cronologico in opere, di ben altro tenore qualitativo, come la cosiddetta ‘Madonna Litta’, oggi al Castello Sforzesco, che costituisce uno dei numeri più antichi del catalogo del ‘Maestro degli Osii’ (fig. 15).¹⁷ Un legame dell’intaglio di Treviglio con il linguaggio figurativo in voga nella capitale dello stato visconteo, d’altronde, non deve affatto destare stupore: la lealtà, culturale oltre che politica, della cittadina lombarda a Milano trova infatti un’altra vistosa attestazione – a date che si possono immaginare simili – anche nell’imponente gruppo con *L’elemosina di San Martino* oggi nel Museo Pier Luigi Della Torre, ricollegabile proprio ad un maestro dell’*atelier* milanese.¹⁸

Le figure della Loggia degli Osii (fig. 16), capaci di conquistarsi l’ammirazione di uno studioso tanto grande quanto poco avvezzo alla

¹⁶ Già attribuita ad uno scultore umbro-laziale e ricordata nella bibliografia locale con datazioni oscillanti tra il XIV e il XV secolo (T. Santagiuliana, I. Santagiuliana, *Storia di Treviglio*, Bergamo 1965, p. 180; L. Pagnoni, *Appunti di Storia e Arte. Chiese parrocchiali bergamasche*, Bergamo 1979, p. 383; F. Rossi, *Pittura e scultura Trecento e Quattrocento*, in *La basilica di S. Martino e S. Maria Assunta in Treviglio*, a cura di F. Rossi, Treviglio 1987, pp. 39, 45; P. Furia, *Parrocchia di S. Martino e S. Maria Assunta di Treviglio. Per una politica dei Beni Culturali. 15 anni di restauri*, Treviglio 1996, p. 22), è stata ricondotta ad un ambito culturale lombardo da Daniele Pescarmona, *Una Madonna lignea* cit., 1993, p. 393; Idem, *Contributo per la conoscenza* cit., 1995; Idem, *Due madonne lignee* cit., 1998, p. 22; Idem, *Per il Maestro* cit., 2009, p. 91.

¹⁷ Per la quale si vedano, da ultimo, *La scultura al Museo d’Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano*, Milano 2010, pp. 54-55, 194; M. T. Fiorio, in *Museo d’Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura Lapidea*, a cura di M. T. Fiorio, I, Milano 2012, pp. 325-326, cat. 323; F. Siddi, in *Arte Lombarda dai Visconti* cit., 2015, p. 94, cat. I.1.

¹⁸ Sul gruppo: L. Cavazzini, in *Le civiche raccolte d’arte della città di Treviglio: il museo “Ernesto e Teresa Della Torre”*, a cura di S. Reborà, Bergamo 2011, pp. 108-110, cat. b.1.

scultura quale fu Roberto Longhi,¹⁹ offrono degli elementi di confronto anche per un'opera che, utilizzando un'espressione cara a Giovanni Previtali, si può oggi definire “fuori contesto”: la *Madonna* della chiesa di Santa Maria a Petroio di Vinci, in Toscana, dov'è ricordata già a partire dalla fine del Quattrocento (fig. 22, cat. XIII.9). La sua pertinenza lombarda è stata riconosciuta da Guido Tigler solo qualche anno fa, e non può che essere pienamente confermata.²⁰ Secondo gli attuali orientamenti della critica, la decorazione scultorea del complesso milanese voluto da Matteo Visconti dev'essere caduta ormai nel corso degli anni venti,²¹ e questo potrebbe costituire un ragionevole appiglio cronologico per il gruppo di Petroio di Vinci, nel quale, pur nella severità iconica che caratterizza la figura, sembrano affacciarsi accenni di una concezione più animata, come ad esempio nell'articolarsi più fluido delle pieghe del manto. Anche la venerata immagine mariana del Sacro Monte di Santa Maria di Velate, sopra Varese, si può collocare nello stesso torno d'anni (fig. 23, cat. VIII.18): la figura, recuperata a seguito di un recente restauro, nella sua spiccata volumetria e nelle complicazioni del panneggio è sicuramente più tarda rispetto alla *Madonna* di Como e a quelle ad essa più facilmente ricollegabili; pare invece meno distante dall'esemplare oggi in Toscana, dal quale tuttavia si distingue per stile e per una maggiore libertà nell'articolazione del panneggio che potrebbe costituire un indizio per crederla leggermente posteriore.²²

¹⁹ Fu in occasione della storica *Mostra dell'Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* che Longhi ebbe modo di vedere le poderose immagini marmoree calate dalla Loggia, ricordandosene poi, in termini elogiativi, nella sua altrettanto storica prefazione al catalogo dell'esposizione: R. Longhi, *Aspetti dell'antica arte lombarda*, prefazione al catalogo della mostra *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1958 (ora in Idem, *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento*, Edizione delle opere complete di R. Longhi, VI, Firenze 1973, pp. 232-233).

²⁰ G. Tigler in *Visibile pregare* cit., 2001, pp. 222, 245 nota 88. Nel considerare il problema, Tigler ha fatto riferimento, in relazione al gruppo di Pescarmona, anche ad una scultura di analogo soggetto a Lamporecchio (Orbignano, Pistoia), che tuttavia si colloca meglio in ambito toscano e tardoduecentesco. Sull'opera si veda anche: P. Benassai, *Il culto dei santi* cit., 2003, p. 142; R. Caterina Proto Pisani, in *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, catalogo della mostra (Firenze 2004), a cura di A. Tartuferi e M. Scalini, Firenze 2004, pp. 148-149, cat. 40; G. Tigler, *Il Maestro del Crocifisso* cit., 2010, pp. 97-98, nota 168; I. Marelli, *Il contesto artistico. La Madonna del Monte di Varese e la scultura lignea lombarda tra Due e Trecento*, in *La Madonna del Monte. Storia e restauro della Madonna lignea trecentesca al Sacro Monte di Varese*, a cura di P. Lotti, Varese 2010, pp. 37-49.

²¹ Si veda la bibliografia citata alla nota 11.

²² Sull'opera, oltre ai già citati studi di Daniele Pescarmona (*Due madonne lignee* cit., 1998, pp. 25-30; Idem, *Per il Maestro* cit., 2009, p. 97 nota 7) si vedano: P. Viotto, *Il simulacro*

In entrambe compare il motivo del piccolo drago schiacciato dalla *Vergine*, secondo una consuetudine figurativa ben attestata Oltralpe già nel XIII secolo – e si potranno richiamare esempi come l’aulica *Vergine* della chiesa di Saint-Jean l’Evangélist di Liegi o la *Madonna* di Füssenich del Duomo di Colonia – che evidentemente fu presto recepita anche nei territori lombardi, come dimostrano le opere che abbiamo visto, ma non solo. Lo stesso elemento si ritrova infatti in un’altra *Madonna col Bambino* che andrà aggiunta al dibattito su questi intagli e di cui devo, anche in questo caso, la conoscenza ad Aldo Galli (fig. 21, cat. XIV.3). L’opera, oggi di ubicazione ignota, si trovava a Firenze nel 1929, quando si tenne la vendita delle collezioni del marchese Ridolfo Peruzzi de’ Medici. All’asta, diretta dall’impresa ‘Auctio’, l’intaglio veniva ricollegato all’arte umbra del Quattrocento²³ e con queste indicazioni è stata catalogata anche nella Fototeca di Federico Zeri (inv. 80008). Nell’espressione quieta del bel volto, anche qui incorniciato da morbide trecce, oltre che nella pronunciata volumetria delle due figure sacre, si scorgono affinità con gli esemplari di cui ci stiamo occupando tali da consentirne una lettura congiunta, e di ritenere l’attestazione di una fase dell’elaborazione del prototipo di poco precedente all’immagine mariana di Petroio di Vinci.

Ancora una *Madonna* lignea rapportabile a questa serie e rispondente alla stessa iconografia si trova in territorio varesino, nella chiesa di Santa Maria in Castello di Oggiona con Santo Stefano (fig. 35, cat. VIII.14). Si tratta di una scultura tipologicamente affine ma con caratteri stilistici un po’ diversi da quelle che abbiamo considerato sin ora, in cui la critica ha riscontrato commistioni con la cultura germanica e ha fatto riferimento, per quanto riguarda la sua datazione, alla fine del XIII secolo.²⁴ Le due figure

ligneo cit., 2006-2007, pp. 45-60; *La Madonna del Monte* cit., 2010 e in particolare I. Marelli, *Il contesto artistico* cit., 2010, pp. 37-49; Eadem, *Una stagione di restauri e di scoperte*, in *Picta et inaurata. Scultura in legno tra Gotico e Rinascimento in provincia di Varese*, Atti del Convegno (Castello di Masnago, dicembre 2009), a cura dei Musei Civici di Varese, Varese 2014, pp. 83-84.

²³ *Catalogo delle collezioni d’Arte e Mobilio antico già raccolte nella Villa “I Busini” dal marchese Ridolfo Peruzzi de’ Medici*, ‘Auctio’, Firenze, 10-14 dicembre 1929, p. 11, lotto 48, tav. V.

²⁴ Sull’opera, portata all’attenzione della critica da Daniele Pescarmona, *Contributo per la conoscenza* cit., 1995, si vedano: I. Marelli, *Testimonianze pittoriche nella chiesa di Santa Maria in Castello di Oggiona*, in *Oggiona Santo Stefano. Una comunità del Seprio nella storia*, a cura di R. Ghiringhelli, Oggiona con Santo Stefano 2004, pp. 82-84; P. Viotto, *Il simulacro ligneo* cit., pp. 56-58; L. Mor, in *Scultura lignea dal Duecento* cit., 2008, p. 12; I. Marelli, *Il contesto artistico* cit., 2010, pp. 37-49.

sacre sono concepite in virtù di una notevole semplificazione delle forme e dei tratti fisionomici, la cui percezione è senz'altro accentuata dagli esiti del cattivo restauro che ha ridotto la scultura nelle sue attuali condizioni larvali. Le sigle astrattive che la contraddistinguono, ben evidenti nella strana acconciatura della Madre di Dio, che sembra quasi una criniera, convivono con un gusto spiccatamente gotico di animare i mantelli, in un'opera che si direbbe appartenente ad un orizzonte già primotrecentesco.

Una certa confidenza con modelli lombardi è stata ragionevolmente individuata anche nella *Madonna* della chiesa di San Martino di Bolzano Novarese (Novara) (figg. 37-38, cat. XIII.6), che tuttavia si potrà giudicare meglio dopo un restauro in grado di liberarla dalle sue goffe ridipinture.²⁵ Altrettanto problematiche sono almeno altre due *Madonne* riferibili al primo Trecento: la frammentaria *Vergine* oggi al Museo Diocesano "Adriano Bernareggi" di Bergamo (figg. 39-40, cat. I.4),²⁶ da pensare ancora entro la prima metà del secolo, e, spostandoci in territorio di Sondrio, di quella, forse un po' più antica, un tempo nella chiesa di San Martino di Serravalle, scomparsa a seguito della frana che nel 1987 si abbatté sull'abitato di Sant'Antonio Morignone, e nota dunque solo attraverso le riproduzioni fotografiche (fig. 36, cat. III.5).²⁷

Se la *Madonna* di Petroio di Vinci può essere considerata una prova della circolazione di opere d'arte, trattandosi di un'opera verosimilmente esportata dalla Lombardia, un caso diverso, che attesta invece la mobilità degli artisti, è quello di alcuni intagli che la critica ha messo in connessione con il così detto 'Maestro di Giano', uno scultore evidentemente lombardo, epigono della tradizione campionesa, che, tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento lavorò a Genova monopolizzando i principali cantieri scultorei

²⁵ Per la *Madonna*: D. Pescarmona, *La Madonna col Bambino della chiesa di San Martino di Bolzano Novarese*, in "Quaderni Cusiani", 2, 2009, pp. 110-112; S. Riccardi, *Uno sguardo cit.*, 2013, pp. 103-104.

²⁶ Sulla scultura, sempre genericamente riferita al Trecento: L. Pagnoni, *Museo diocesano di Bergamo. Catalogo*, Bergamo 1978, p. 10, cat. 3; *Per una politica dei beni culturali. Restauri 1961-1981*, catalogo della mostra (Bergamo 1981), Gorle 1981, p. 157.

²⁷ Sull'opera: M. Albertario, in *Appunti per una storia di S. Antonio Morignone. S. Bartolomeo di Castelàz simbolo e valorizzazione di una memoria*, a cura di L. Bonetti, Sondrio 2007, pp. 104-105; C. Ghibaudi, *In Vico Murignono. Documenti figurativi dal XIV al XVI secolo nel contado bormino: intorno alle chiese di San Martino di Serravalle e San Bartolomeo di Castelàz*, in *San Martino di Serravalle e San Bartolomeo di Castelàz. Due chiese in Valtellina: scavi e ricerche*, a cura di G. P. Brogiolo, V. Mariotti, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, p. 262.

cittadini, ossia la Cattedrale di San Lorenzo e San Francesco di Castelletto.²⁸

Secondo Luca Mor, la *Madonna col Bambino* in trono segnalata presso la Galleria Flavio Pozzallo potrebbe inserirsi in questa congiuntura (fig. 41-42, cat. XIV.8). In particolare, lo studioso ha individuato delle affinità con i modi di un altro importante artista attivo nel cantiere della Cattedrale genovese, che, prendendo il nome da un capitello e un semi-capitello con angeli databili tra il 1307 e il 1312, è noto come ‘Maestro degli Angeli del Duomo’.²⁹ Coordinate simili sono state proposte da Piero Donati e Fulvio Cervini per la *Madonne* dell’oratorio di Nostra Signora Assunta in Cielo di Riomaggiore (La Spezia) (fig. 43, cat. XIII.4) e del Santuario di Montebruno (fig. 44, cat. XIII.3), nell’entroterra genovese, la cui lettura è però falsata dalle grossolane ridipinture che la interessano.³⁰

²⁸ In assenza di appigli documentari utili a dare dei nomi storici a queste maestranze, note dunque attraverso delle denominazioni convenzionali, sono i dati di stile delle loro opere a qualificarli inequivocabilmente come lombardi. Esse recano, infatti, tutte le caratteristiche formali che già nel 1952 Géza de Francovich (*Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano 1952, I, pp. 45-109) riconosceva come peculiari di quel filone di scultura padana noto come “scuola campionesa”, con un’etichetta da intendere non nella sua mera accezione geografica ricollegabile alla provenienza degli artefici, quanto quale indicazione di una precisa corrente stilistica. Su questi aspetti si tengano presenti le considerazioni di Laura Cavazzini, *Il maestro della loggia degli Osii* cit., 2008, pp. 621-630. Sul contesto ligure si vedano: C. Di Fabio, *Cantieri, scultori ed episodi di committenza nel Trecento*, in *Niveo de Marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dal XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 223-233; Idem, *L'incendio del 1296 e la “reparatio ecclesie” fra 1297 e 1317*, in C. Di Fabio, *La Cattedrale di Genova nel Medioevo. Secoli VI-XIV*, Genova 1998, pp. 223-253; Idem, *L'officina della Cattedrale e la scultura a Genova prima di Giovanni Pisano. Un caso di monopolio*, in C. Di Fabio, *La Cattedrale di Genova* cit., 1998, pp. 280-299; Idem, *Scultori “lombardi” nei cantieri genovesi del Trecento. Questioni di struttura e sovrastruttura*, in *Medioevo: Arte Lombarda*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004, pp. 226-239; Idem, *Scultori campionesi a Genova fra Trecento e primo Quattrocento*, in *Genova e l'Europa continentale: opere, artisti, committenti, collezionisti. Austria, Germania, Svizzera*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 16-31.

²⁹ L. Mor, in *Scultura lignea* cit., 2008, pp. 8-15, cat. 1.

³⁰ La riscoperta della *Madonna* di Riomaggiore è avvenuta in occasione della mostra ligure sulla scultura lignea del 2004: P. Donati, *Per un atlante dell'antica scultura lignea in Liguria*, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova 2004-2005), a cura di F. Boggero, P. Donati, Milano 2004, pp. 27, 43 nota 11; Idem, in *La Sacra Selva* cit., 2004, pp. 116-117, cat. 5. Sulla *Madonna* del Santuario di Montebruno: F. Cervini, *Comparando le lingue figurative, nella lunga durata*, in *Arte e carte nella diocesi di Tortona*, Alessandria 2005, p. 113; P. Donati, *Verso Levante. Sculture erratiche di provenienza genovese nella Liguria orientale: Giroldo da Lugano, Giovanni Pisano, Luca Cambiaso, Taddeo Carlone*, in “Prospettiva”, 125, 2007, pp. 28, 34 nota 31. Una terza scultura con caratteristiche molto simili, ma sulla quale sarà il caso di effettuare più

Le due figure sono concepite quasi fossero delle colonne, e risalta la rigida scansione delle loro vesti attraverso profondissime pieghe. Nelle aggraziate forme facciali così come nelle capigliature serpentine, esse palesano un modulo compositivo analogo a quello delle *Madonne* scolpite in marmo da quegli artisti lombardi trapiantati in Liguria, e lo si potrà verificare osservando opere del ‘Maestro di Giano’ come il capitello con la *Madonna tra i profeti* in Cattedrale (1307) (figg. 43-45) o la *Madonna col Bambino fra i santi Nicola di Bari e Pietro* proveniente da San Francesco di Castelletto e ora al Museo di Sant’Agostino a Genova (1307-1312), o ancora la *Madonna col Bambino* anch’essa già in San Francesco di Castelletto e ora al Museo di Sant’Agostino a Genova, assegnata al ‘Maestro degli Angeli del Duomo’ (1307-1312).³¹

Dal Lario fino alla Liguria, le opere che abbiamo visto sino a questo punto recano dei precisi caratteri – la generale attenzione rivolta ai volumi, la peculiare conformazione dei volti, certi dettagli ricorrenti nei costumi e nelle acconciature – che ci permettono di individuare quelli che sono i principali vocaboli della scultura lignea lombarda della prima metà del Trecento, e di tracciare una precisa linea di sviluppo che, partendo dagli esemplari più arcaici – la *Madonna* di Como, quella dei Musei Vaticani e quella di Moltrasio – procede, rapportandosi ai coevi esiti della produzione scultorea in marmo, fino ad arrivare a prove più mature come la *Vergine* del Sacro Monte di Varese.

Tenendo a mente questi testimoni, diventa sempre più difficile trovare un posto accanto ad essi a quella che, per lungo tempo, è stata una delle pochissime opere rappresentative della produzione in legno della Lombardia trecentesca, se non addirittura d’età gotica, ossia la *Madonna col Bambino* resa nota da Giovanni Previtali nel 1975 (fig. 46, cat. XIV.5).³² In quel pionieristico studio che segnò l’avvio degli studi su questo bistrattato argomento, lo studioso ricollegava infatti tale imponente *Vergine* lignea, oggi come allora di collezione privata, alle figure della milanese

opportune verifiche, si trova nella chiesa di San Pietro al Rosario di Novara, segnalatami cortesemente da Laura Damiani Cabrini.

³¹ C. Di Fabio, in *La Cattedrale di Genova* cit., 1998, pp. 289-292.

³² G. Previtali, *Una scultura lignea* cit., 1975, pp. 18-24.

Loggia degli Osii, trovando larghissima accoglienza tra quanti se ne sono occupati in seguito,³³ seppur con qualche eccezione.³⁴

A riecheggiare le figure tanto consone alla tradizione campionesa è la sua concezione generale, i suoi volumi compatti, le sue fattezze robuste. Tuttavia, a riguardarla accanto sia alle opere di cui stiamo discutendo sia alle citate sculture del 'Maestro della Loggia degli Osii', emerge un divario che non può che suscitare degli interrogativi. È soprattutto il trattamento dell'intaglio che appare diverso dagli affondi così tipici della maniera del 'Maestro': e lo si vede bene anche nel modo di rendere le terminazioni del manto o del velo sul capo della Vergine come un avvicinarsi di ghirigori; o nella capigliatura del *Bambino*, dove i riccioli turgidi così peculiari delle immagini del 'Maestro' sembrano aver perso consistenza, sostituiti da un piano motivo dall'aspetto puramente decorativo. Questi elementi – accanto ai quali andranno tenuti presenti anche i dettagli di costume, come l'ampio scollo della veste, anomalo per una datazione precoce – porterebbero a svincolare l'opera dalle figure della Loggia, e suggerire per essa una datazione più avanzata nel tempo, forse già oltre la metà del secolo.

³³ M. T. Fiorio, *Una Madonna campionesa* cit., 1988, pp. 3-14; L. Cavazzini in *Dalla Bibbia di Corradino a Jacopo della Quercia*, catalogo della mostra (Milano 1997), a cura di A. Bacchi, Galleria Longari, Milano 1997, pp. 34-37, cat. 8; R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, p. 15; A. Franci, in *Sculture lignee e dipinti su tavola. Arco alpino e area mediterranea. XIV-XV secolo*, a cura di M. Natale, Flavio Pozzallo Antiquario, Torino 2006, pp. 12-13.

³⁴ Si veda in particolare il parere di Carla Travi, "*Imago Mariae*" cit., 1995, p. 11 nota 11; Eadem, *Una Madonnina lignea* cit., 2011, p. 261, che rifiuta il collegamento con le figure della Loggia e propende per una datazione al secondo Trecento. Per una datazione tarda si vedano anche: S. Bandera, *La scultura*, in *Un monastero alle porte della città*, Atti del Convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone, Milano 1999, pp. 239-240; P. Strada, *Maestro della Madonna degli Osii* cit., 2001; D. Pescarmona, *Per il Maestro* cit., 2009, p. 94.

3.2. La Vergine della parrocchiale di Castrezzone (Muscoline, Brescia)

Un caso assai differente è invece rappresentato da un'altra immagine mariana che si trova in territorio lombardo, e più precisamente nei territori della Diocesi di Brescia, dove un capitolo sulle testimonianze lignee antecedenti alla metà del Quattrocento è ancora tutto da scrivere. La *Madonna col Bambino* prende posto all'interno di una nicchia del secondo altare di sinistra della cinquecentesca chiesa di San Martino Vescovo a Castrezzone di Muscoline, in Val Sabbia, verso il Lago di Garda (fig. 47, cat. II.2).

Nel giudicare oggi l'opera bisogna fare i conti con le evidenti tracce di una fastidiosa ridipintura, ben distinguibile nella fredda doratura delle stoffe e negli incarnati imbellettati. Anche i volti dei due personaggi sacri sono rimodellati e ingentiliti nei tratti, probabilmente con del gesso applicato prima di stendere un nuovo strato di pittura. Ciò nonostante, ben si distinguono i caratteri propri di questa cordiale immagine della Vergine, sul cui capo svetta l'alta fascia della primitiva corona, e con il volto incorniciato da due ciocche di capelli ondulate. La Madre di Dio, in piedi su di un basamento circolare oggi dipinto con una sorda cromia bluastro, indossa un lungo e accollato abito stretto appena sotto il seno e chiuso sul petto da grossi bottoni. Singolare è il sistema di pieghe del manto che avvolge la figura, con il quale sorregge anche il piccolo Redentore, qui presentato con il braccio destro alzato in segno di benedizione e un pomo nella mano sinistra.

Nel catalogo della Diocesi bresciana (scheda: 2GW0014) l'intaglio è riferito alla scuola locale del Quattrocento, e non consta, alle mie conoscenze, di riferimenti in letteratura.³⁵ Si tratta, invece, di una scultura ben più antica, e da ricollegare ad un interessante problema affrontato per la prima volta da Fulvio Cervini e da Guido Tigler nel 1997, in un lungo saggio dedicato ad un gruppo di effigi mariane in legno – quasi tutte documentate negli ultimi anni del XIII secolo – di cui individuavano

³⁵ Ho avuto modo di presentare la scultura in occasione del convegno *La scultura e le altre arti in età medievale. Competizione, dialettiche, paragone* organizzato dall'Università degli Studi di Genova nel luglio 2015. Si veda inoltre: F. Siddi, *Scultura lignea tra il XII e gli inizi del XV secolo nei territori ticinesi: l'avvio di una ricerca*, in *Legni preziosi. Sculture, busti, reliquiari e tabernacoli dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Rancate 2016-2017), a cura di E. Villata, Cinisello Balsamo (Milano) 2016, p. 29; F. Siddi, in *Legni preziosi* cit., 2016, p. 36.

esemplari a Venezia (nel Museo Diocesano di Arte Sacra, ma un tempo a Candia, nell'Isola di Creta, e nella chiesa di San Marziale) (figg. 48-50), Genova (Santuario di Nostra Signora delle Grazie al Molo) (fig. 51), a Bevagna (in Umbria, chiesa dei Santi Domenico e Giacomo) (fig. 52), ad Anzasco (presso Piverone, in provincia di Torino, chiesa di Santa Maria delle Grazie) (fig. 54) e un altro, attualmente non rintracciabile, di collezione privata (fig. 53).³⁶ La serie è stata poi accresciuta con l'aggiunta della *Madonna* della chiesa parrocchiale di Postua (Vercelli, oggi al Museo del Duomo di Vercelli) (fig. 55),³⁷ di quella di Ascona, in Canton Ticino (un tempo nella chiesa dei santi Pietro e Paolo e oggi nella cappella della casa di cura "Belsoggiorno") (figg. 59-60, cat. XI.1)³⁸ e di un prezioso esemplare – con la significativa variante della presenza di una colonna a sostegno del piccolo Gesù Bambino – esposto alla mostra viennese del 1923 organizzata a palazzo Esterhazy da Frank Kiesinger, ma proveniente da Venezia (figg. 56-58).³⁹ Nell'isolare il problema, Cervini e Tigler

³⁶ F. Cervini, G. Tigler, *Dalle Alpi al Levante. La diffusione mediterranea di sculture lignee piemontesi-aostane alla fine del XIII secolo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLI, 1-2, 1997, pp. 1-32; F. Cervini, *Immagini mariane, 1200-1400*, in *La Sacra Selva* cit., 2004, pp. 49-50; F. Cervini in *La Sacra Selva* cit., 2004, pp. 110-111, cat. 2. Sul raggruppamento si vedano inoltre: P. Astrua, in *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino 2001), a cura di E. Pagella, Torino 2001, pp. 30-31, cat. 4; L. Cavazzini, A. Galli, *Scultura in Piemonte tra Gotico e Rinascimento. Appunti in margine a una mostra e nuove proposte per il possibile Jan Prindall*, in "Prospettiva", 103-104, 2001, pp. 114-115; E. Rossetti Brezzi, *L'età gotica: il caso della Valle d'Aosta. La scultura lignea dipinta*, in *Tra Gotico e Rinascimento* cit., 2001, pp. 22-23, nota 16; E. Pagella, *Gotico sulle vie di Francia. Immagini da una regione di frontiera*, in *Gotico sulle vie di Francia. Opere dal Museo Civico di Torino*, catalogo della mostra (Siena 2002), a cura di E. Pagella, Siena 2002, p. 14; E. Rossetti Brezzi, *Arte dei passi alpini. Il caso della Valle d'Aosta*, in *Gotico sulle vie di Francia* cit., 2002, pp. 35-37 nota 16; P. Donati, *Per un atlante* cit., 2004, pp. 25-26; E. Rossetti Brezzi, *La scultura in legno*, in *Arti figurative a Biella e Vercelli. Il Duecento e il Trecento*, a cura di V. Natale, A. Quazza, Biella 2007, p. 117; D. Pescarmona, *Una proposta di iconografia mariana*, in "Arte Cristiana", XCVIII, 861, 2010, pp. 409-412; G. Gentile, *Percezione, riproduzione e imitazione di immagini mariane*, in *Nigra Sum. Culti, Santuari e immagini delle Madonne nere d'Europa*, Atti del Convegno Internazionale (Santuario e Sacro Monte di Oropa Santuario e Sacro Monte di Crea 20-22 maggio 2010), a cura di L. Groppo e O. Girardi, Ponzano Monferrato 2012, pp. 83-94.

³⁷ P. Astrua, in *Tra Gotico e Rinascimento* cit., 2001, pp. 30-31, cat. 4; E. Pagella, *Gotico sulle vie di Francia* cit., 2002, p. 14; sull'opera anche: E. Rossetti Brezzi, *La scultura in legno* cit., 2007, pp. 117

³⁸ F. Cervini, in *La Sacra Selva* cit, p. 110. Sull'opera rinvio anche a: F. Siddi, *Scultura lignea* cit., 2016, p. 29; F. Siddi, in *Legni preziosi* cit., 2016, pp. 36-27, cat. 2

³⁹ F. Kiesinger, *Mittelalterliche Bildwerke 1200-1400*, in "Belvedere. Illustrierte Zeitschrift für Kunstsammler", IV, 1923, pp. 98-99, cat. 14. La scultura era datata 1280 e attribuita ad un maestro veneto. Il collegamento con il gruppo Cervini-Tigler si deve a Daniele Pescarmona,

individuavano, quale patria e contesto di queste opere, l'area subalpina, e più precisamente piemontese-aostana: un'ipotesi che troverebbe conferma sia nella presenza, in Piemonte, di più esemplari dello stesso gruppo (quelli di Anzasco e di Postua), sia di quella di una serie di sculture di diversa mano ma affini culturalmente, da intendere come prodotti maturati in un medesimo ambito, come la *Madonna* del Museo Civico d'Arte Antica di Torino (inv. 121/L)⁴⁰ o la *Vergine* del Santuario di Oropa, che rappresenta, ormai sul finire del secolo (si data infatti al 1295, anno in cui il valdostano Aimone di Challant, vescovo di Vercelli, dota di beni la chiesa di Santa Maria di Oropa, ch'gli stesso aveva consacrato)⁴¹ un vertice della scultura gotica di quei territori.

Gli studi seguenti non si sono rivelati concordi nell'accettare tale lettura, ponendo piuttosto l'accento su un'affinità di tipo iconografico.⁴² Su

Una proposta di iconografia cit., 2010, pp. 409-412.

⁴⁰ Sulla *Madonna* di Torino: F. Cervini, in *Tra Gotico e Rinascimento* cit., 2001, pp. 28-29, cat. 3; Idem, in *Gotico sulle vie di Francia* cit., 2002, pp. 60-61, cat. 4; Idem, in *La scultura dipinta. Arredi sacri negli antichi Stati di Savoia 1200-1500*, catalogo della mostra (Aosta 2004), a cura di E. Rossetti Brezzi, Quart 2004, pp. 44-45, cat. 4.

⁴¹ Per il venerato simulacro di Oropa: E. Rossetti Brezzi, *Le vie del gotico in Valle d'Aosta*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1992, pp. 304-339; Eadem, *La Madonna Nera e il suo "atelier"*, in "La rivista Biellese", IV, 1, 2000, pp. 12-17; Eadem, *La scultura in legno* cit., 2007, pp. 119-120.

⁴² Elena Rossetti Brezzi (*L'età gotica* cit., 2001, pp. 20-23; Eadem, *Arte dei passi alpini* cit., 2002, pp. 35-37 nota 16), ad esempio, ha rilevato delle disomogeneità nel gruppo e, richiamando la *Madonna* del Museo Civico di Torino, di cui individuava i rapporti con la *Vergine* di La Salle, in Valle d'Aosta, pensava alla ripresa di un modello fortunato arrivato fino all'immagine mariana di Anzasco. Quest'ultimo esemplare, a suo avviso databile al sesto-settimo decennio del XIII secolo (che diventa 1260-1270 nella didascalia della foto a p. 35), sarebbe da mettere in connessione, come opera da ricondurre alla stessa bottega, con i crocifissi del duomo di Cirié (Torino) e della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Chivasso (Torino). Più recentemente, la stessa studiosa (E. Rossetti Brezzi, *La scultura in legno* cit., 2007, p. 117) è tornata sull'argomento. Parlando delle opere di Postua e Anzasco rilevava "una serie di rimandi con un gruppo di sculture iconograficamente omogenee ma, a mio avviso, non riconducibili ad un'unica bottega e sulle quali bisognerà ancora riflettere, caratterizzate tutte da una possente volumetria e da panneggi profondi e ossessivamente ridondanti non coincidenti con quelli delle due icone conservate in Piemonte". Queste sarebbero dunque "riconducibili ad un'unica bottega biellese aggiornata sulle novità gotiche che filtravano dai territori valdostani, bottega che seppe proporre un venerato modello che non conosciamo più, caratterizzato da nuove e particolari scelte iconografiche". Nella stessa occasione rendeva nota anche un'altra scultura (una *Madonna col Bambino* in trono) che oggi si trova nel Santuario di Oropa, non esposta, indicandola quale "sorella" delle statue di Anzasco e Postua. Riserve sull'identità di mano sono espresse anche da Daniele Pescarmona, (*Una proposta di iconografia* cit., 2010, pp. 409-412) e da Guido Gentile (*Percezione, riproduzione e imitazione* cit., 2012, p. 89 nota 35).

quest'ultimo fronte, è sicuramente interessante il legame – messo in evidenza da Daniele Pescarmona e meritevole di ulteriori approfondimenti – tra le immagini mariane in esame e la *Madonna* del Santuario di Loreto, copia di una statua lignea duecentesca distrutta da un incendio nel 1921.⁴³

Il problema di questi intagli è spinoso, ma l'ipotesi di Cervini e Tigler di individuare in ambito piemontese-aostano la patria della bottega (o delle botteghe) cui ricondurre queste *Madonne* trova effettivamente conforto nella presenza, in quelle zone, di opere culturalmente affini. Un numero tutto sommato consistente di questi simulacri, tra l'altro, si concentra in una regione certamente vasta, ma anche in qualche modo connessa a un ipotetico epicentro piemontese, dove si conservano oggi almeno due occorrenze: si riesce infatti a seguire facilmente la traiettoria verso nord, con il caso di Ascona, sul Lago Maggiore, e verso sud, con quello della *Madonna* del Santuario di Nostra Signora delle Grazie al Molo di Genova, naturale sbocco marino del Piemonte. Riguardando dunque la nostra *Madonna* accanto, ad esempio, a quella del Museo d'Arte Sacra di Venezia o al bell'esemplare ligure si ritrovano, seppur con qualche variazione (nella corona, nell'assenza del pendaglio sul petto o nel ricasco del panneggio, sulla destra), delle analogie tali da legittimare l'accostamento: nell'impostazione generale del gruppo, presentato in una salda posa frontale; nei particolari delle acconciature e dei dettagli di costume; nella soluzione, assai peculiare, del fittissimo e vigoroso panneggio che smuove il manto della *Vergine*, così come nella disposizione delle stoffe che rivestono il Bambino (figg. 61-63).

Per il momento, bisognerà accontentarsi di sapere che con la *Madonna* di Castrezone si aggiunge un'altra tappa alla già articolata geografia di queste sculture, nella cui irradiazione, come hanno ipotizzato gli studiosi menzionati, poté forse giocare un ruolo importante Genova. Resta tuttavia da riflettere sugli effettivi rapporti col gruppo delle opere citate (se è un rapporto da considerare in termini di stile o iconografico, pensando ad un modello comune) e riscoprirne la vicenda storica, attualmente avvolta nel più completo mistero. A differenza di molte delle "compagne", infatti, sulle quali si può far affidamento su di una ricca, e spesso fantasiosa, letteratura riguardante le loro origini e il loro arrivo nelle odierne ubicazioni, sulla scultura di Castrezone non sembrano esserci

⁴³ Sull'opera si faccia riferimento a: F. Grimaldi, *L'iconografia della Vergine lauretana nell'arte. I prototipi iconografici*, in *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, catalogo della mostra (Loreto 1995), a cura di F. Grimaldi, K. Sordi, Loreto 1995, pp. 15-30.

indicazioni. Anche le informazioni sull'edificio sacro che ospita il nostro intaglio non forniscono grande aiuto: la parrocchiale di San Martino è una costruzione eretta nel 1506, ed è stata oggetto di diversi rimaneggiamenti anche nel corso del XX secolo; sappiamo che fu in un primo momento sottoposta alla Pieve di Gavardo, da cui si staccò nel settembre 1579, quando un decreto vescovile la rese una parrocchia autonoma.⁴⁴ Nel marzo del 1580 fu visitata da San Carlo Borromeo, ma della *Madonna*, nelle memorie della sua *Visita*, non c'è notizia.⁴⁵ Facendo affidamento solo sui dati attualmente a disposizione, bisognerà tenere presente che ci troviamo sulla via che da Brescia porta al Trentino e alla riviera benacense, in un territorio di passaggio di uomini e merci che può aver favorito l'approdo della *Vergine* nel piccolo centro della Val Sabbia.⁴⁶

Il nucleo di *Madonne* lignee di cui ci stiamo occupando è stato giustamente chiamato in causa anche per la poco nota *Vergine* del Santuario dell'Useria, in provincia di Varese, da qualche anno custodita nella parrocchiale di Brenno Useria (fig. 64-67, cat. VIII.3). L'opera, resa nota da Paola Viotto, si presenta oggi del tutto camuffata da una sorda policromia moderna che le conferisce un aspetto quasi grottesco. Ciò nonostante, è pienamente condivisibile una lettura della simpatica immagine varesina in relazione a quelle più nobili prove, e la si potrà considerare una versione meno colta di quei modelli, elaborata alla fine del Duecento se non già nei primi anni del secolo successivo.⁴⁷

⁴⁴ *Ad vocem Castrezzone*, in *Enciclopedia Bresciana*, a cura di A. Fappani, II, Brescia 1975 p. 146. Non vi sono, in questa sede, riferimenti alla nostra *Madonna*. Si specifica solo, parlando della chiesa, che "gli altari sono in marmo con statue in gesso".

⁴⁵ U. Vaglia, *Storia della Valle Sabbia*, Brescia 1970, II, pp. 109-110; *Visita Apostolica e decreti di Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia V. Valle Trompia, Pedemonte e territorio*, a cura di A. Turchin e G. Archetti, in "Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia", X, 2005, 1-2, pp. 249-250.

⁴⁶ U. Vaglia, *Vicende storiche della Val Sabbia dal 1580 al 1915*, Brescia 1955, pp. 220-221; *Ad vocem Castrezzone*, cit., 1975, p. 146.

⁴⁷ P. Viotto, *Il simulacro ligneo* cit., 2006-2007, p. 59.

3.3. Crocifissi scolpiti in Lombardia tra la fine del Duecento e il primo Trecento

Si fa molto presto a richiamare gli esemplari di Crocifissi lombardi assegnabili al periodo che va dal tardo Duecento alla prima metà del Trecento. Si tratta, infatti, di un piccolo ed eterogeneo gruppo di opere variamente dislocate sul territorio e difficilmente rapportabili l'una all'altra, che comprende il *Cristo* della chiesa di Santa Maria Assunta a Garlasco (Pavia), quello del Duomo di Crema, l'esemplare, reso noto da Luca Mor circa una ventina di anni fa, della chiesa di Sant'Antonio di Canneto sull'Oglio e almeno due delle occorrenze cremonesi studiate da Lia Bellingeri.

Tra le testimonianze più antiche attualmente note, il *Crocifisso* di Garlasco (figg. 68-72, cat. XI.1) si presenta a noi come un vero e proprio *Christus patiens*: il capo pateticamente reclinato sulla destra e la bocca aperta ad esalare l'ultimo respiro qualificano lo smunto Redentore in croce, dai lunghi capelli e le grandi orecchie, come un'immagine di grande sofferenza. Oltre alla pungente anatomia, con le costole suggerite da segni incisi, quasi graffiati nel legno, risalta agli occhi la non banale configurazione del corto perizoma scolpito, annodato sui fianchi e solcato da pieghe che intaccano appena la superficie. L'opera, ben nota agli studi, è stata convincentemente posta in relazione con un gruppo di sculture di analogo soggetto dislocate tra Piemonte e Liguria. Il collegamento si deve a Gianni Romano, che la menzionò in una nota del suo saggio dedicato all'*Adorazione dei Magi* di Cavaglià, in provincia di Biella, che è un testo del 1990 divenuto l'occasione per un primo importante approfondimento sulla scultura medievale piemontese.⁴⁸

Accogliendo un'intuizione di Anna De Floriani,⁴⁹ che poco tempo prima aveva riconosciuto i rapporti tra il *Crocifisso* ligneo della chiesa di Santa Maria di Nazareth a Sestri Levante (per il quale abbiamo un prezioso *ante quem* al 1336)⁵⁰ e gli esemplari in San Giacomo Maggiore ad Agliano

⁴⁸ G. Romano, *L'Adorazione dei Magi nel santuario di Nostra Signora di Babilone a Cavaglià*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", XLIV, 1990-1991, p. 233 nota 16.

⁴⁹ A. De Floriani, *Il Crocifisso ligneo di S. Maria di Nazareth a Sestri Levante*, in "Quaderni del Centro Studi Lunensi", 6-7, 1981-1982, pp. 63-76.

⁵⁰ La data in riferimento all'opera ligure è inerente all'appellativo di *Santo Cristo* con cui è nota, che le fonti ricordano adottato a seguito di un episodio avvenuto nel maggio del 1336, ossia il ritiro delle truppe monegasche che avevano tentato l'assedio dell'Isola di Sestri. Il

Terme (Asti), in San Lorenzo a Mongrado (Vercelli),⁵¹ e un terzo, segnalato come di ubicazione ignota ma già a Milano in collezione Andreoletti,⁵² Romano aggiungeva a quel primo gruppo, quale “allargamento del problema verso la Lombardia”, anche il *Cristo* della parrocchiale di Garlasco, che definiva “quasi identico a quello di Agliano”. Negli anni seguenti, la serie è stata incrementata da Elena Rossetti Brezzi, con il *Crocifisso* di San Michele a Vercelli, e da Luca Mor, cui si deve l’aggiunta di un esemplare passato dalla Galleria Pozzallo di Oulx (Torino).⁵³

L’epicentro di questa produzione, omogenea sia dal punto di vista stilistico sia sul fronte della distribuzione territoriale, è stato riconosciuto in area piemontese, dove opere come i duecenteschi *Crocifissi* di Santa Maria degli Angeli a Chivasso (Torino) e del Duomo di Ciriè (Torino), nella definizione anatomica così come nella peculiarità di certi dettagli fisionomici, palesano una familiarità tale da qualificarsi quali archetipi della

Crocifisso genovese (122 cm), un tempo in San Niccolò dell’Isola, è stato restaurato nel 1978-1979 e pubblicato da Anna De Floriani (*Il Crocifisso ligneo* cit., 1981-1982, pp. 63-76), che lo assegnò ad un artefice dell’Italia del nord-ovest attivo nell’ultimo quarto del XIII secolo. Sull’opera ligure si vedano anche: P. Donati, *Per un atlante* cit., 2004, p. 26; F. Cervini, *Immagini mariane, 1200-1400*, cit., 2004, pp. 50, 53, nota 16; P. Smeraldi, *Il Santo Cristo di Sestri Levante*, Milano 2006.

⁵¹ Per queste sculture si vedano, da ultimo: E. Rossetti Brezzi, *La scultura in legno* cit., 2007, pp. 119-121; L. Mor, in *Scultura lignea dal Medioevo al Rinascimento. Aggiunte al catalogo di antichi maestri e nuove proposte*, Flavio Pozzallo Antiquario, Torino 2010, pp. 18-25, cat. II.

⁵² Il *Cristo* (154 cm) è stato esposto negli anni cinquanta del secolo scorso in due mostre organizzate dal Centro Studi “Piero della Francesca”: la prima ad Arezzo, dove veniva assegnato alla scuola umbra del Trecento ([F. Q], *Una mostra di antiche sculture lignee*, in “Emporium”, CXXIV, 1956, pp. 264-266; A. De Floriani, *Il Crocifisso ligneo* cit., 1981-1982, pp. 70, 76 nota 23); la seconda a Bergamo, in occasione della quale Fernanda De’ Maffei lo schedò come opera di un maestro toscano con influssi francesi: F. De’ Maffei, in *Mostra di sculture antiche dal XXV secolo avanti Cristo al XV secolo dopo Cristo*, catalogo della mostra (Bergamo 1958), a cura di B. M. Alfieri, F. De’ Maffei, E. Paribeni, Arezzo 1958, pp. 31-32. L’ipotesi della De’ Maffei è stata ripresa anche in occasione della mostra bergamasca *Custode dell’Immagine. Scultura Lignea Europea XII-XV secolo*, catalogo della mostra (Bergamo 1987), a cura di J. Lorenzelli, P. Lorenzelli, A. Veca, Bergamo 1987, pp. 83-84, 87, tav. 4. La corretta interpretazione approntata dalla De Floriani (*Il Crocifisso ligneo* cit., 1981-1982, pp. 63-76), rimasta a lungo senza seguito, è stata infine accettata da Luca Mor, in *Scultura lignea dal Medioevo* cit., 2010, pp. 18-25, cat. II.

⁵³ E. Rossetti Brezzi, *La scultura in legno* cit., 2007, pp. 119-121 (che rivendicava anche un’origine vercellese del raggruppamento); L. Mor, in *Scultura lignea dal Medioevo* cit., 2010, pp. 18-25, cat. II. Fulvio Cervini (*Immagini mariane, 1200-1400* cit., 2004, p. 53, nota 16) ha inoltre indicato, quali ulteriori integrazioni sul fronte piemontese, anche gli esemplari della parrocchiale di San Donato a Demonte (Cuneo) e in Sant’Alessandro ad Alessandria.

serie (figg. 73-74).⁵⁴ Rispetto a quegli spigolosissimi esemplari, come ha notato Luca Mor, uno scarto in avanti si registra nei *Crocifissi* di Mongrado, di Sestri Levante e in quello già Andreoletti, accomunati anche dalla peculiare posa delle gambe vistosamente incrociate, che possono trovare la loro collocazione cronologica tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento (figg. 75-77), mentre ad un momento più avanzato, già entro il primo quarto del XIV secolo, si possono ricondurre gli esemplari di Agliano, di Garlasco e di Vercelli (figg. 78-80).

Condivisibile è l'accostamento al gruppo del *Cristo* Pozzallo, che Mor riteneva un po' più tardo degli altri, riconoscendovi, a dir il vero in maniera un po' criptica, anche un accento "campionesse lombardo" (fig. 81). Nell'insieme, esso si rapporta agli altri numeri del raggruppamento con buona fedeltà, differenziandosi tuttavia per l'articolazione del panneggio, qui strutturato in un più aguzzo sistema di lembi sovrapposti.⁵⁵ Il testimone Pozzallo costituisce, credo, un utile *trait d'union* tra le sculture citate e un altro intaglio, a quanto mi risulta inedito o comunque non messo in rapporto con quelle di cui stiamo parlando, che dichiara in ogni aspetto la sua familiarità con gli esemplari distribuiti tra Piemonte e Lombardia (fig. 82). Vorrei poter dire di più su quest'opera, di cui purtroppo ho potuto visionare solo la fotografia che presento nel catalogo dei beni culturali della Diocesi di Vigevano, ma non è stato possibile recuperare i dati riguardo la sua attuale ubicazione.⁵⁶

⁵⁴ Per le due sculture, e così anche per il *Cristo* della parrocchiale di Saint Rhémy (Aosta), che si può avvicinare a queste opere, si faccia riferimento a: E. Rossetti Brezzi, *Le vie del gotico* cit., 1992, p. 304; Eadem, *L'età gotica: il caso della Valle d'Aosta* cit., 2001, pp. 20-23; Eadem, *Il tempo degli scultori*, in *La scultura dipinta* cit., 2004, p. 22.

⁵⁵ L. Mor, in *Scultura lignea dal Medioevo* cit., 2010, pp. 18-25, cat. II. Non mi sembra stringente il rapporto tra quest'ultimo esemplare e il Crocifisso oggi conservato nella Curia di Novara, proveniente dalla chiesa di Santa Maria Assunta di Armeno, come ha recentemente proposto Simone Riccardi, *Uno sguardo sulla scultura* cit., 2013, pp. 108-109.

⁵⁶ Il *Crocifisso* (125x114 cm) è catalogato, con un riferimento all'ambito lombardo e al XV secolo, tra le opere della Diocesi di Vigevano, corredato da una brevissima scheda priva dei dati riguardanti la sua collocazione, nel portale <http://www.beweb.chiesacattolica.it/it/>. Nel corso della ricerca condotta presso l'Ufficio per la tutela e la promozione dei Beni culturali della Diocesi di Vigevano (giugno 2015), cui spetta l'immissione dei dati *online*, e a seguito di numerose richieste, tuttavia, della scheda della scultura con le relative informazioni non s'è trovata traccia. La mancanza dei dati riguardanti l'ubicazione non permette una verifica nei cataloghi della Soprintendenza. Ho scelto comunque di inserire l'opera nel mio lavoro sia in quanto rara testimonianza della scultura lignea in Lombardia tra Due e Trecento, sia nella speranza che una sua discussione per iscritto possa sensibilizzare i responsabili di un ufficio che, a oggi, non sono in grado di fornire delle notizie riguardo un bene afferente alla Diocesi di cui loro stessi dovrebbero tutelare e promuovere il patrimonio.

Un'altra scultura da avvicinare a questo raggruppamento si trova nel santuario dell'Immacolata di Carenno, località in provincia di Lecco, ma afferente alla Diocesi di Bergamo (figg. 83-87, cat. I.6). Il *Crocifisso* orna oggi la cappella del fonte battesimale dell'edificio novecentesco,⁵⁷ ma è stato qui trasportato dall'antica chiesa dedicata ai Santi Pietro, Paolo e Biagio della stessa cittadina. Per la scultura – che, a mia conoscenza, non ha avuto l'onore di una pubblicazione – paiono opportune le indicazioni cronologiche fornite dai catalogatori diocesani, che l'hanno ritenuta trecentesca (scheda: 1Q70137). Nonostante una diversa conformazione del perizoma, essa mostra – tanto nella struttura del corpo che nei tratti fisionomici – delle corrispondenze precise con gli esemplari che di cui si è appena detto, tali a confortare una sua datazione nel primo quarto del XIV secolo e far sì ch'esso possa essere considerato un'attestazione dello sviluppo e della diffusione di quel modello figurativo anche nella Lombardia settentrionale. Allargando lo sguardo all'area padana nel tentativo di incastrare, entro un'ipotetica griglia cronologica, le testimonianze lignee conosciute, un esito parallelo alle opere che abbiamo appena visto potrà riconoscersi nel *Cristo* della chiesa di Santa Brigida a Piacenza, discusso da Giuliana Guerrini con un riferimento al tardo Duecento, ma che pare da rivedere in favore dei primi decenni del XIV secolo (fig. 88, cat. XII.2).⁵⁸

Una datazione nella prima metà del Trecento, seppur con diverse oscillazioni, è stata proposta per il grande *Crocifisso* della Cattedrale di Crema (fig. 89, cat. IV.1). Un'antica leggenda, tramandataci dallo storico cinquecentesco Pietro Terni,⁵⁹ vuole ch'esso sia scampato ad un incendio, e a tale episodio la devozione popolare ha finito per associare l'inedita posa delle gambe, bruscamente rivolte verso destra, come se le avesse ritirate venendo a contatto con le fiamme. Il restauro condotto da Paolo Marani tra il 1999 e il 2001 ha restituito una buona leggibilità all'opera – prima fortemente ridipinta con una coloritura scura, a imitazione del bronzo – che tuttavia rimane, ancora oggi, una vera e propria monade.⁶⁰ Con il suo

⁵⁷ Sull'attuale parrocchiale, senza tuttavia riferimenti all'opera in esame: D. Brivio, *Itinerari lecchesi. Per le vie di San Girolamo*, Lecco 1986, pp. 229-243.

⁵⁸ G. Guerrini, *Aspetti della scultura lignea a Piacenza e nel suo territorio: tre crocifissi gotici*, in "Bollettino Storico Piacentino", XCVII, 2002, pp. 3-25.

⁵⁹ P. Terni, *Historia di Crema* [1557], ed. a cura di M. Verga e C. Verga ("Quaderni di storia e d'arte cremasca raccolti da Corrado Verga", 3), Crema 1964, p. 197.

aspetto selvatico, la sua anatomia sommaria, costruita per sigle – si veda, per esempio, il vistoso scarto degli avambracci, l'impressionante griglia delle costole o il rigido affiorare dei pettorali – e la posa così peculiare, con le gambe che sembrano davvero ritratte per scansare il fuoco, esso si pone in sostanziale autonomia sia rispetto le altre opere lignee sino a questo momento note, sia rispetto alla produzione lapidea lombarda degli esordi del XIV secolo. Con tutta la prudenza del caso, per quest'opera si potrà indicativamente proporre una datazione tra il terzo e il quarto decennio del Trecento, pensando ad essa come uno degli arredi liturgici eseguiti in occasione del rifacimento gotico della Cattedrale, la cui fabbrica era stata avviata nel 1284 e conclusa nel 1341.⁶¹

Tarato su coordinate stilistiche differenti, ma con una cronologia che si può supporre analoga è il *Crocifisso* della chiesa della Maternità di Maria al Crocevia Sarezzo (Brescia), in Val Trompia, la cui rigida struttura corporea mette in guardia dalla troppo tardiva datazione – tra la fine del Tre e il primo Quattrocento – proposta da Sandro Guerrini nel renderlo noto (fig. 90, cat. II.5).⁶² Altrettanto isolato è il piccolo *Cristo* della chiesa di Sant'Antonio Abate di Canneto sull'Oglio, nel mantovano, portato all'attenzione della critica da Luca Mor (figg. 91-95, cat. VII.2).⁶³ L'ipotesi dello studioso di assegnarla ad un maestro campionesse trova effettivamente riscontro nell'intaglio essenziale, nel fare lento e minuzioso, attento alla resa dei volumi, che guida la mano del suo autore in ogni dettaglio. Lo si vede bene nella quadratura del volto o nella capigliatura, concepita quasi fosse un velo che ricopre il capo seguendo il profilo della fronte, delle tempie e lasciando scoperte le orecchie, con un andamento ondulato, e nella

⁶⁰ Sulla scultura cremasca si può fare ora affidamento sulla scheda di Luca Siracusano, in *La Cattedrale di Crema. Assetti originari e opere disperse*, a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano 2012, pp. 69-70, cat. 10.1, con ampia bibliografia precedente. Si veda, da ultimo anche: M. Facchi, in *La Cattedrale di Crema* cit., 2016, p. 89.

⁶¹ Per una sintesi sulle vicende storiche dell'edificio: M. Facchi, *Il Duomo di Crema*, in *La Cattedrale di Crema. Assetti originari e opere disperse*, a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano 2012, pp. 11-12.

⁶² S. Guerrini, *Inedite sculture cinquecentesche in Valtrompia*, in "Brixia sacra", XV, 1, 1980, p. 137; *Ad vocem Sarezzo*, in *Enciclopedia Bresciana*, a cura di A. Fappani, XVI, Brescia 2000, p. 315; *Valtrompia nell'arte*, a cura di C. Sabatti, Roccafranca 2006, p. 61.

⁶³ L. Mor, *Un crocifisso campionesse a Canneto sull'Oglio*, in "Postumia", IX, 9, 1998-1999, pp. 93-96. Sull'opera si vedano anche, con un parere favorevole alla proposta di Mor: L. Bellingeri, *La scultura* cit., 2007, p. 426; Eadem, in *La collezione Salini*. cit., 2009, pp. 34-37 cat. 5.

generale impostazione di questa immagine, di non eccelsa qualità, che potrebbe trovare il suo posto attorno al terzo decennio del XIV secolo.

Di ben altro livello qualitativo sono invece il *Crocifisso* del Battistero di Cremona e quello oggi in Collezione Salini ad Asciano (Siena), che Lia Bellingeri ha presentato con una cronologia al primo quarto del Trecento.⁶⁴ Su di essi ci soffermeremo più avanti, analizzandoli accanto agli altri esemplari rappresentativi della produzione cremonese trecentesca.

⁶⁴ L. Bellingeri, *Cremona e il gotico* cit., 1999, pp. 75-91; Eadem, *La scultura*, in *Storia di Cremona. Il Trecento. Chiesa e Cultura (VIII-XIV secolo)* a cura di G. Andenna e G. Chittolini, Azzano San Paolo (Bergamo) 2007, pp. 416-435; Eadem, in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di L. Bellosi, Firenze 2009, pp. 35-37 cat. 5.

**3. Attorno al ‘Maestro della Madonna lignea
della Pinacoteca di Como’
(opere lignee del tardo Duecento e del primo Trecento)
IMMAGINI**



Figg. 1-4. 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como': *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Como, Pinacoteca Civica



Fig. 5. 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como': *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Città del Vaticano, Musei Vaticani

Fig. 6. 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como': *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Moltrasio (Como), chiesa di Sant'Agata (foto: Diocesi di Como – Ufficio Beni Culturali)



Fig. 7-8. Ambito del 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como': *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Ubicazione ignota (già a Milano, Galleria Pavesi, 1984)



Fig. 9. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino e Santi*, 1300-1310 circa. Crema, Cattedrale, portale maggiore



Fig. 10. Ambito del 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como': *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Ubicazione ignota (già Roma, Galleria S.A. Arte Antica, 1951) (foto: da *Raccolta privata* 1951);

Fig. 11. Ambito del 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como': *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Ubicazione ignota (già Roma, Galleria S.A. Arte Antica, 1951) (foto: Fototeca Zeri, Bologna, inv. 201999)

Nella pagina seguente:

Fig. 12. Ambito del 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como': *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Ubicazione ignota (già Roma, Galleria S.A. Arte Antica, 1951) (part.);

Fig. 13. Scultore lombardo: *San Giovanni Battista*, 1300-1310 circa. Crema, Cattedrale, portale maggiore





Fig. 14. 'Maestro della Loggia degli Osii': *Arca funebre del cardinale Guglielmo Longhi, post 1319*. Bergamo, Santa Maria Maggiore



Fig. 15. 'Maestro della Loggia degli Osii': *Madonna col Bambino* detta "Madonna Litta", 1320 circa. Milano, Castello Sforzesco;

Fig. 16. 'Maestro della Loggia degli Osii': *Madonna col Bambino*, 1325 circa. Milano, collezione privata (già a Milano, Loggia degli Osii)



Fig. 17-20. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1315-1320 circa. Treviglio (Bergamo), chiesa di San Martino, Sagrestia

Nella pagina seguente:

Fig. 21. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1320 circa. Ubicazione ignota (già Firenze, Casa d' Asta Auctio, 1929) (foto: Fototeca Zeri- Bologna, inv. 80008);

Fig. 22. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1320-1330 circa. Petroio di Vinci (Firenze), chiesa di Santa Maria;

Fig. 23. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1330 circa. Varese, Santuario di Santa Maria del Monte





Fig. 24. Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como': *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Como, Pinacoteca Civica;

Fig. 25. 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como': *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Città del Vaticano, Musei Vaticani;

Fig. 26. 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como' *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Moltrasio (Como), chiesa di Sant'Agata;

Fig. 27. Ambito del 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como': *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Ubicazione ignota (già a Milano, Galleria Pavesi, 1984);

Fig. 28. Ambito del 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como' *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Ubicazione ignota (già a Roma, Galleria S.A. Arte Antica, 1951);

Fig. 29. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1315-1320 circa. Treviglio (Bergamo), chiesa di San Martino;

Fig. 30. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1320 circa. Ubicazione ignota (già Firenze, Casa d'Asta Auctio, 1921) (foto: Fototeca Zeri- Bologna, inv. 80008);

Fig. 31. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1320-1330 circa. Petroio di Vinci (Firenze), chiesa di Santa Maria;

Fig. 32. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1330 circa. Varese, Santuario di Santa Maria del Monte



Figg. 33-34. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1330-1340 circa. Ubicazione ignota (già a Cortina d'Ampezzo, Galleria "Il Tarlo", 1967)

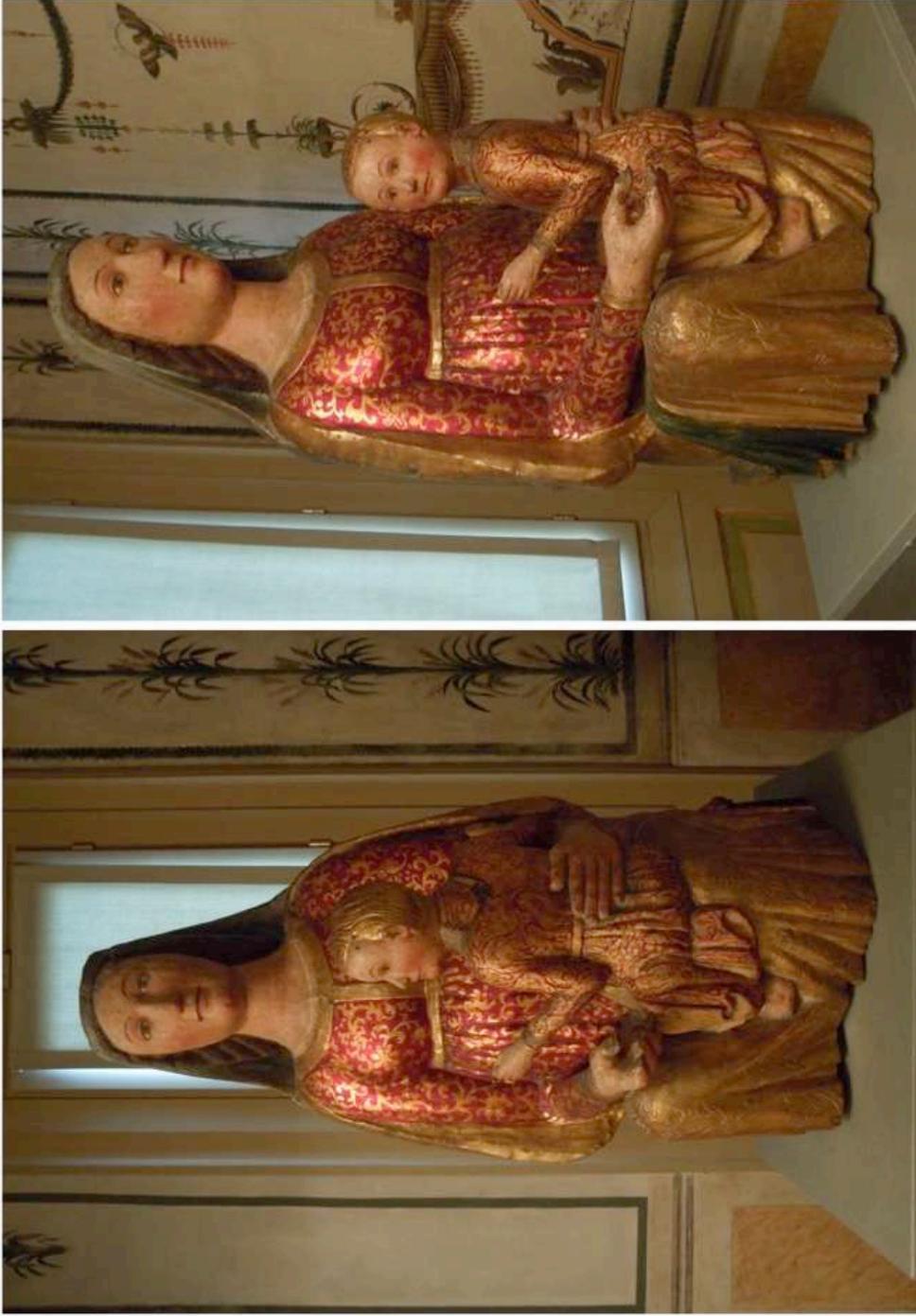


Fig. 35. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1300-1315 circa. Oggiona con Santo Stefano (Varese), chiesa di Santa Maria in Castello;

Fig. 36. Scultore lombardo (?): *Madonna col Bambino*, prima metà del Trecento. Già a Sant'Antonio Morignone (Valdisotto, Sondrio), chiesa di San Martino di Serravalle



Figg. 37-38. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1320-1330 circa. Bolzano Novarese (Novara) chiesa di San Giovanni Battista



Figg. 39-40. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, prima metà del Trecento. Bergamo, Museo Diocesano "Adriano Bernareggi"



Figg. 41-42. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, primo quarto del Trecento. Ubicazione ignota (già a Oulx, Torino, Galleria Pozzallo, 2008)

Nella pagina seguente:

Fig. 43. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1310-1315 circa. Riomaggiore (La Spezia), oratorio di Nostra Signora Assunta in Cielo;

Fig. 44. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1310-1315 circa. Montebruno (Genova), chiesa di Santa Maria Assunta (Santuario di Nostra Signora di Montebruno);

Fig. 45. Scultore campione ('Maestro di Giano'), capitello con *Madonna col Bambino e profeti*, 1307. Genova, Cattedrale





Fig. 46. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, seconda metà del Trecento.
Collezione privata



Fig. 47. Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Castrezzone di Muscoline (Brescia), chiesa di San Martino Vescovo (foto: Diocesi di Brescia-Ufficio Beni Culturali)



Fig. 48-49. Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Venezia, Museo Diocesano d'Arte Sacra (già nella chiesa della Madonna di Spagna a Candia) [prima e dopo il restauro];

Fig. 50. Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Venezia, chiesa di San Marziale;

Fig. 51. Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Genova, Santuario di Nostra Signora delle Grazie al Molo

Fig. 52. Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Bevagna (Perugia), Santi Domenico e Giacomo

Fig. 53. Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Ubicazione ignota



Fig. 54. Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Anzasco (Piverone, Torino), chiesa di Santa Maria;
 Fig. 55. Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Vercelli, Museo del Duomo (da Postua, Vercelli, chiesa della Beata Vergine Assunta)
 Figg. 56-58. Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Ubicazione ignota (già a Vienna, palazzo Esterhazy, 1923)



Figg. 59-60. Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Ascona (Canton Ticino, Svizzera), casa di cura “Belsoggiorno”, cappella

Nella pagina seguente:

Fig. 61. Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Castrezzone di Muscoline (Brescia), chiesa di San Martino Vescovo (foto: Diocesi di Brescia - Ufficio Beni Culturali);

Fig. 62. Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Genova, Santuario di Nostra Signora delle Grazie al Molo;

Fig. 63. Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Venezia, Museo Diocesano d'Arte Sacra (già nella chiesa della Madonna di Spagna a Candia)





Fig. 64. Scultore piemontese (?): *Madonna col Bambino*, fine del Duecento. Brenno Useria, Arcisate (Varese), chiesa della dell'Immacolata Concezione, sagrestia

Nella pagina seguente:

Figg. 65-67. Scultore piemontese (?): *Madonna col Bambino*, fine del Duecento. Brenno Useria, Arcisate (Varese), chiesa della dell'Immacolata Concezione, sagrestia





Fig. 68. Bottega piemontese: *Crocifisso*, 1300-1315 circa. Garlasco (Pavia), chiesa di Santa Maria Assunta



Figg. 69-72. Bottega piemontese: *Crocifisso*, 1300-1315 circa. Garlasco (Pavia), chiesa di Santa Maria Assunta



Figg.73. Scultore piemontese: *Crocifisso*, seconda metà Duecento. Chivasso (Torino) chiesa di Santa Maria degli Angeli;

Fig. 74. Scultore piemontese: *Crocifisso*, seconda metà Duecento. Ciriè (Torino), duomo

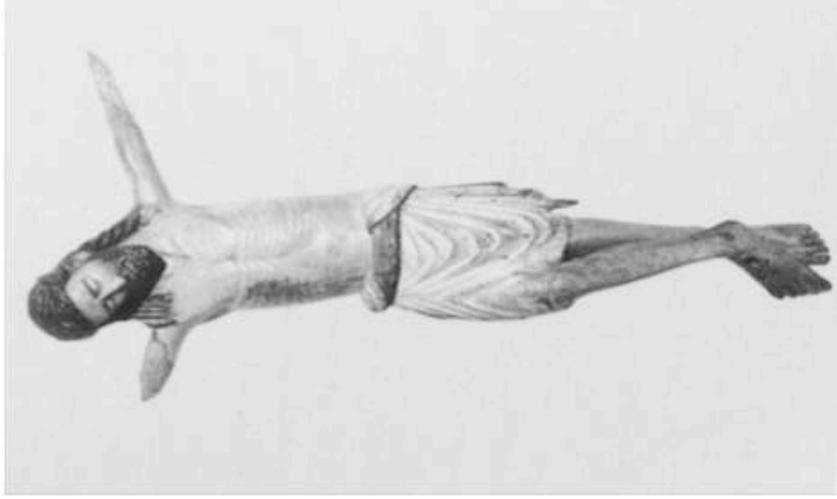
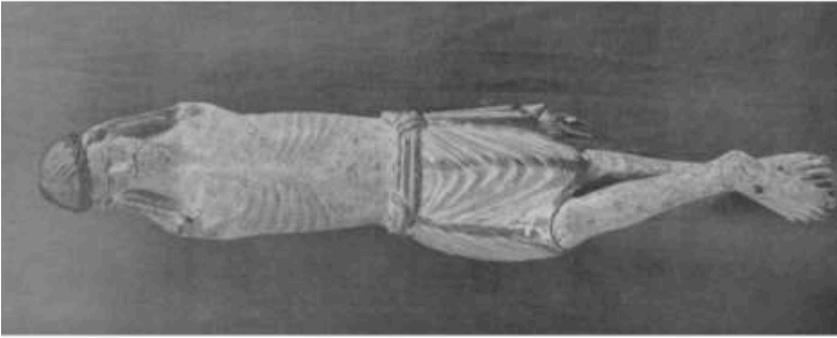
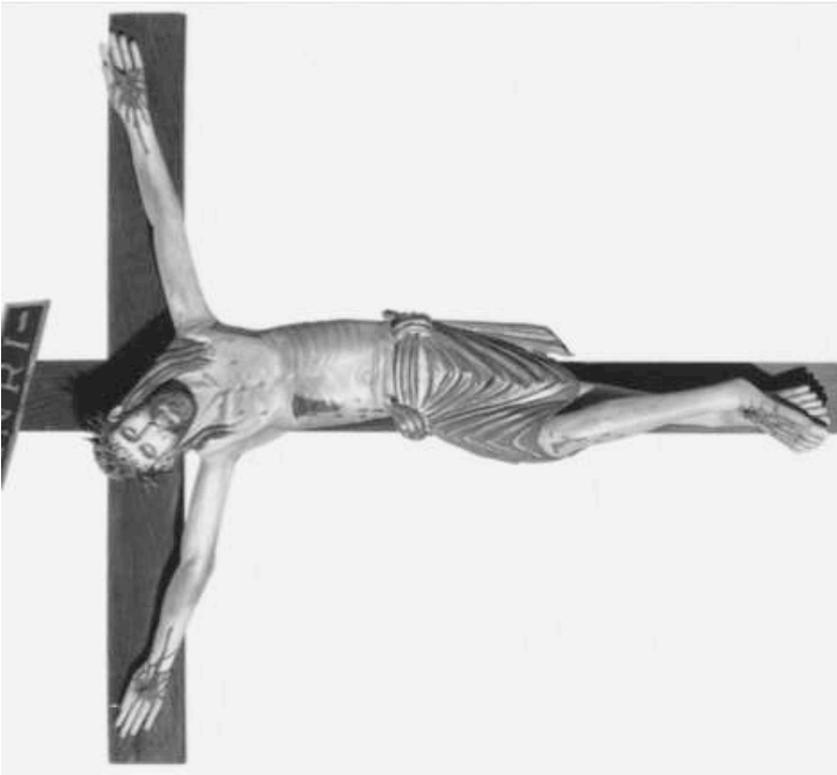


Fig. 75. Bottega piemontese: *Crocifisso*, fine del Duecento- inizi del Trecento. Mongrando (Vercelli), chiesa di San Lorenzo;
Fig. 76. Bottega piemontese: *Crocifisso*, fine del Duecento- inizi del Trecento. Ubicazione ignota (già in collezione Antonio Andreoletti);
Fig. 77. Bottega piemontese: *Crocifisso*, fine del Duecento- inizi del Trecento. Sestri Levante (Genova), chiesa di Santa Maria di Nazareth

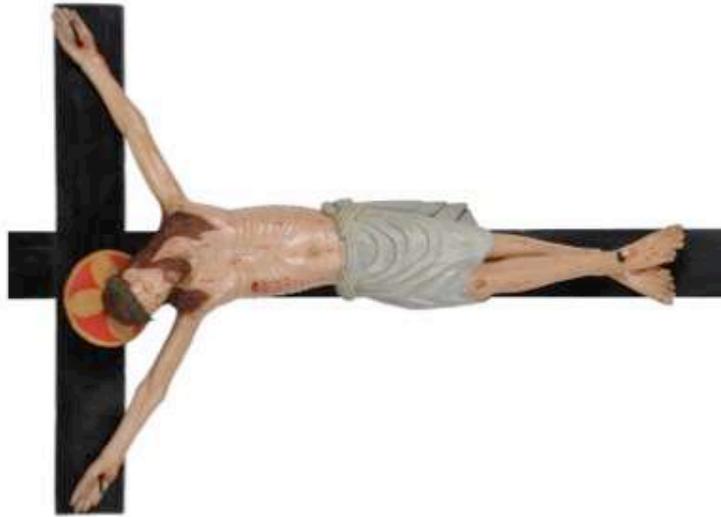


Fig. 78. Bottega piemontese: *Crocifisso*, 1300-1315 circa. Agliano Terme (Asti), chiesa San Giacomo Maggiore;
Fig. 79. Bottega piemontese: *Crocifisso*, 1300-1315 circa. Garlasco (Pavia), chiesa di Santa Maria Assunta;
Fig. 80. Bottega piemontese: *Crocifisso*, 1300-1315 circa. Vercelli, chiesa di San Michele



Fig. 81. Bottega piemontese: *Crocifisso*, 1310-1315 circa. Ubicazione Ignota (già a Oulx, Torino, Galleria Pozzallo)



Fig. 82. Bottega piemontese: *Crocifisso*, 1310-1315 circa. Ubicazione ignota (foto: Diocesi di Vigevano – Ufficio Beni culturali) Diocesi di Vigevano

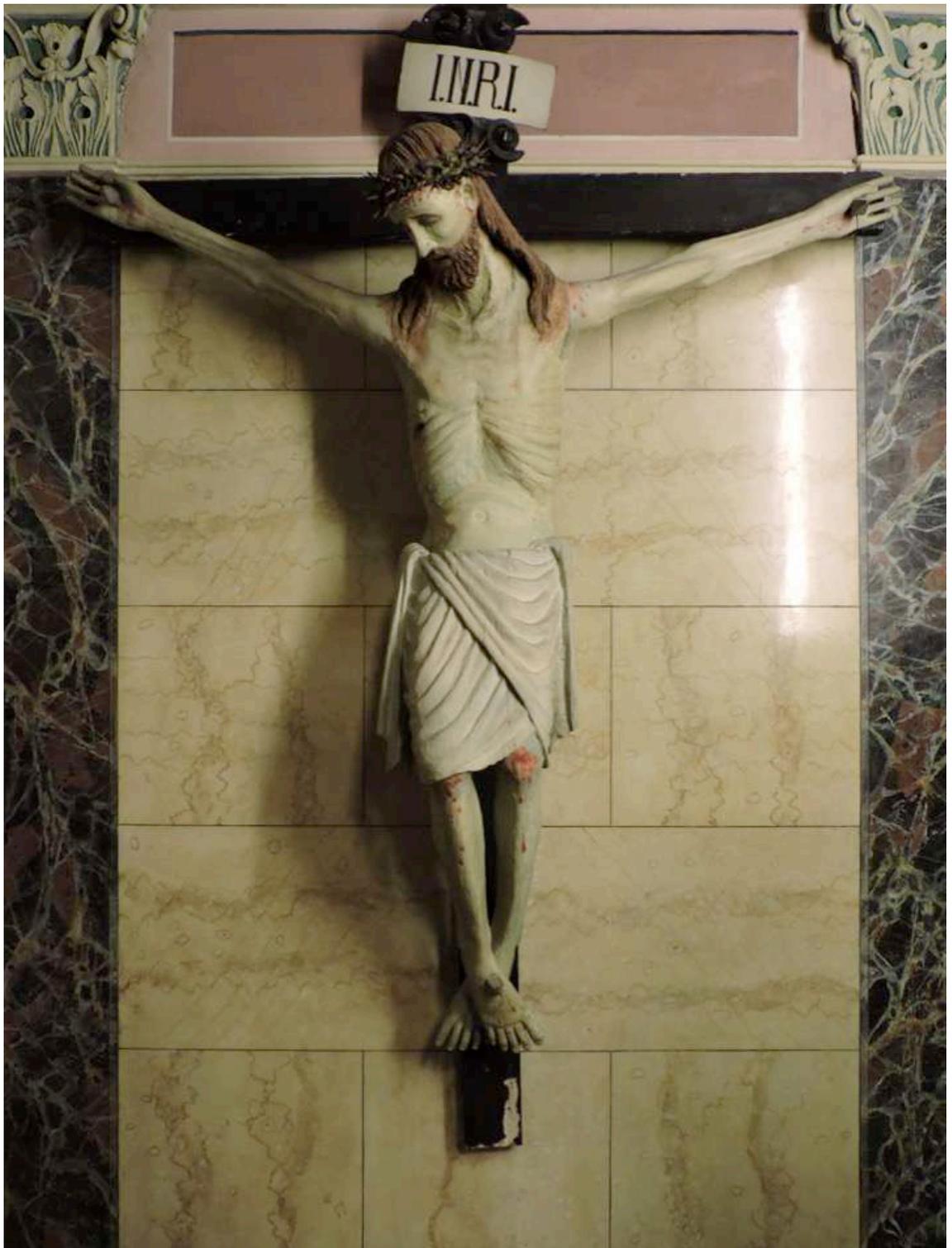


Fig. 83. Bottega piemontese: *Crocifisso*, 1300-1315 circa. Carenno (Lecco), chiesa di Santa Maria Immacolata



Figg. 84-87. Bottega piemontese: *Crocifisso*, 1300-1315 circa. Carenno (Lecco), chiesa di Santa Maria Immacolata (part.)

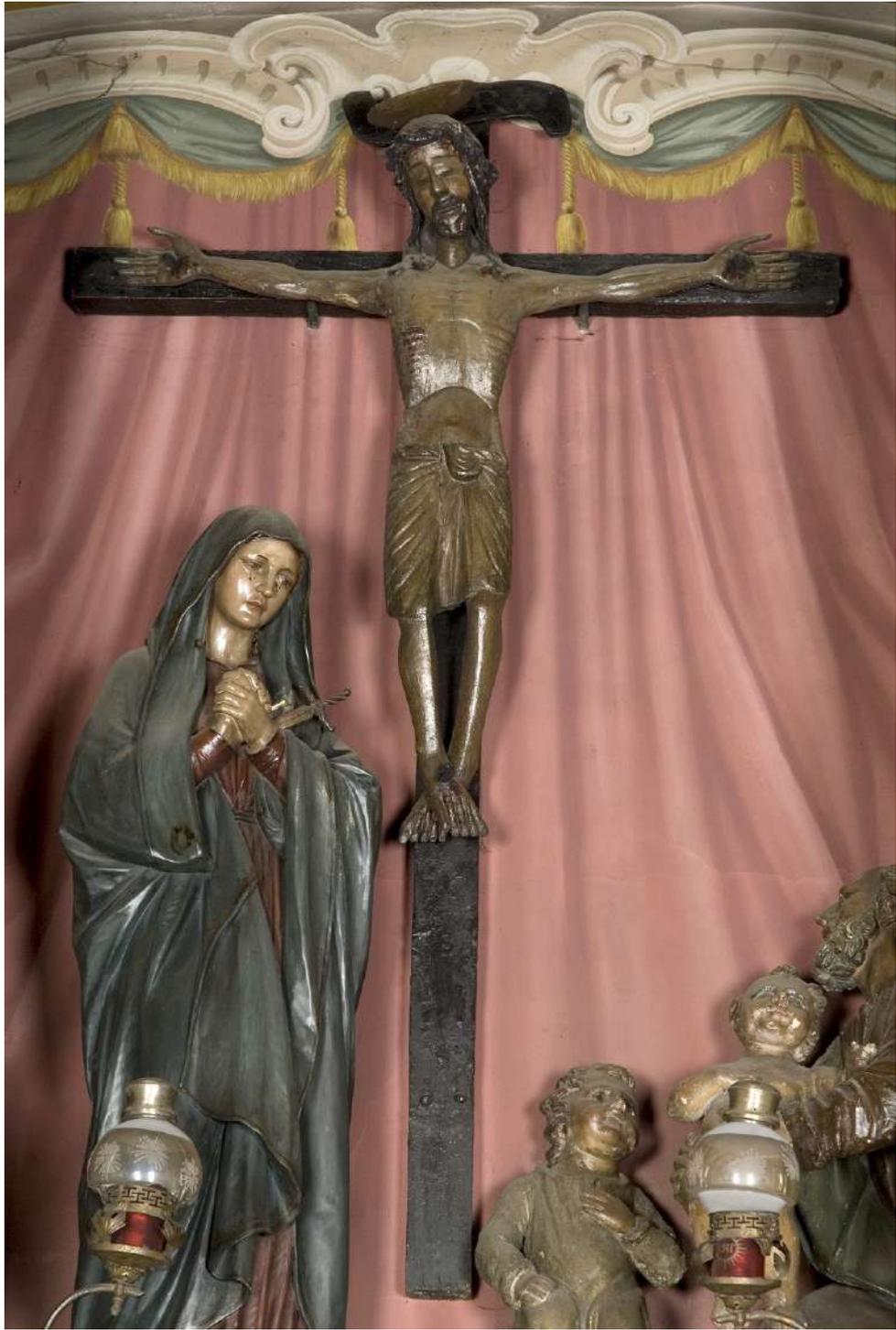


Fig. 88. Scultore lombardo: *Crocifisso*, primo quarto del Trecento. Piacenza, chiesa di Santa Brigida (foto: Diocesi di Piacenza – Ufficio Beni Culturali)



Fig. 89. Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1320-1340. Crema, Cattedrale di Santa Maria Assunta

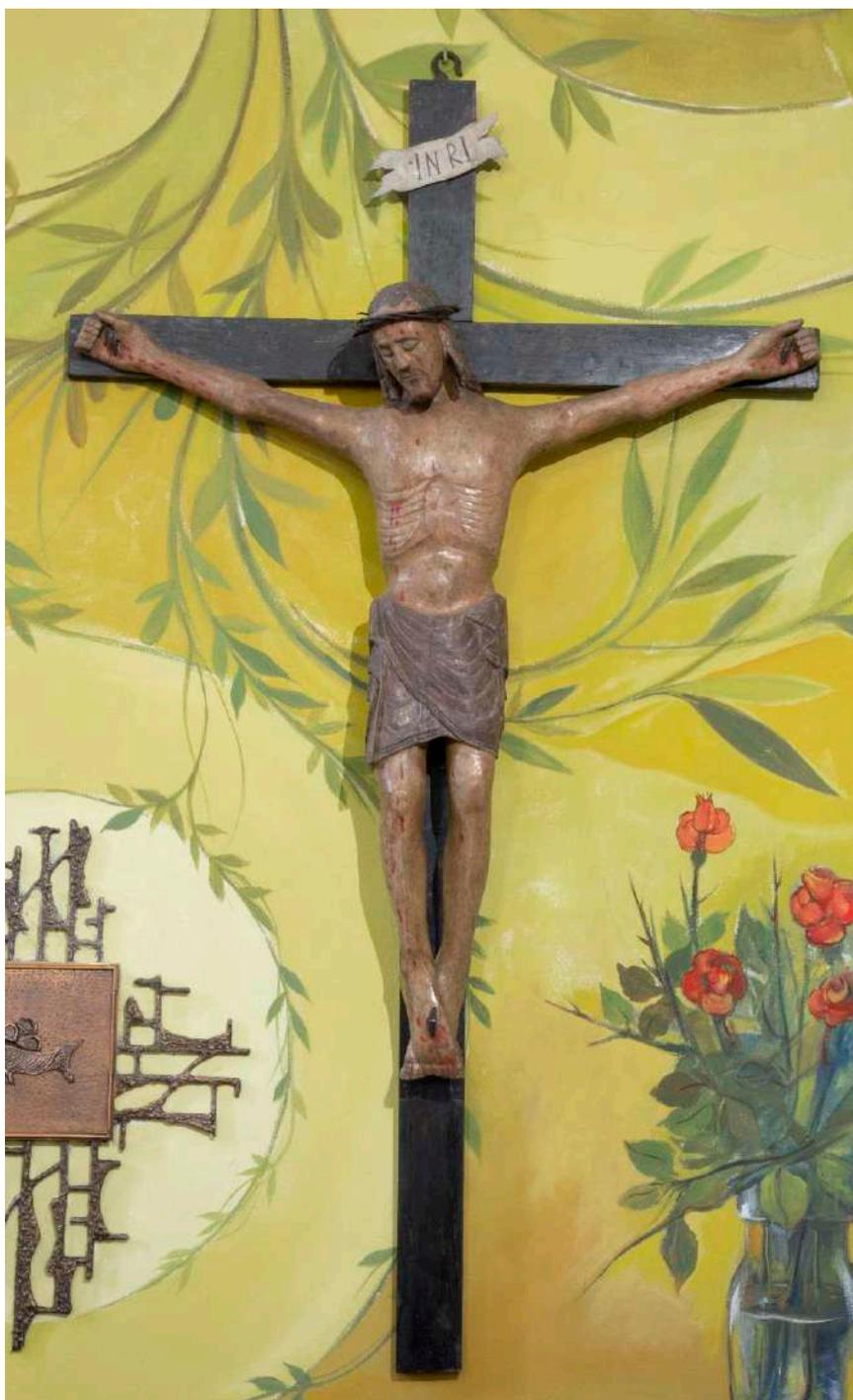


Fig. 90. Scultore lombardo : *Crocifisso*, 1320-1340 circa. Sarezzo (Brescia) chiesa della Maternità di Maria (foto: Diocesi di Brescia – Ufficio Beni Culturali)



Fig. 91. Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1320-1330 circa. Canneto sull'Oglio (Mantova), chiesa di Sant'Antonio Abate

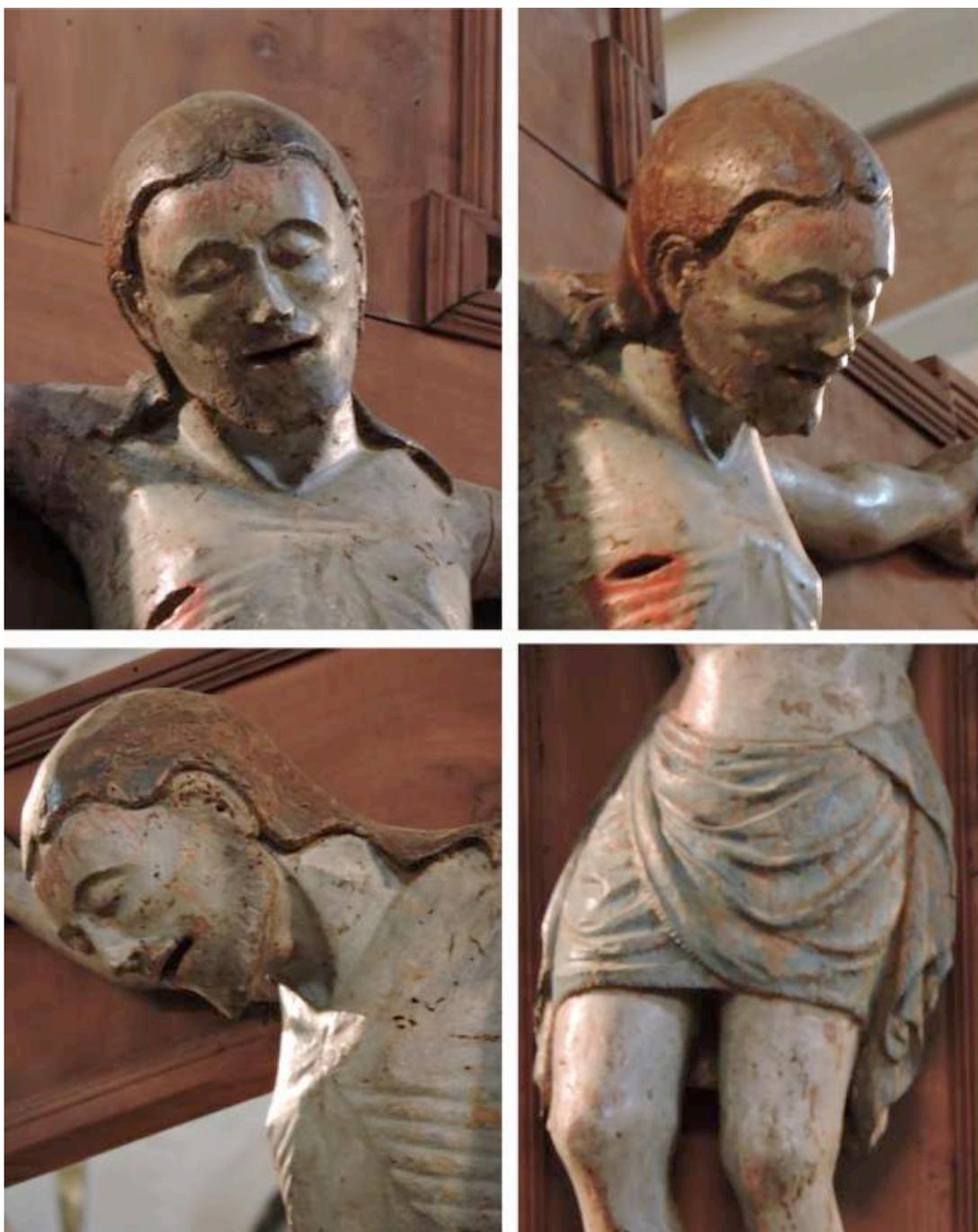


Fig. 92-95. Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1320-1330 circa. Canneto sull'Oglio (Mantova), chiesa di Sant'Antonio Abate (part.)

4. Dal Tre al Quattrocento

4. 1. Intagli trecenteschi nella Milano dei Visconti

Soffermandoci su Milano, nulla sembra essere giunto fino ai nostri giorni dei primi tempi del potere dei Visconti (1277-1295). Latitano in città le testimonianze in legno effettivamente riferibili al lungo periodo dominato dalle maestranze campionesi, e così i nomi dei maestri impegnati nell'arte dell'intaglio;¹ anche la fortunata, e fruttuosa, congiuntura che, alla metà degli anni trenta del Trecento, portò nei territori ambrosiani il toscano Giovanni di Balduccio non sembra trovare facili riscontri nel campo della scultura lignea: un vuoto difficile da accettare in quella che era il cuore del potere politico, e "centro" di primo piano per quel che riguarda la produzione artistica, ma perfettamente comprensibile se si pensa alle costanti campagne decorative che, a partire dal Cinquecento, mutarono profondamente l'aspetto degli edifici sacri milanesi, eliminando i segni di un Medioevo spesso percepito come troppo lontano dai canoni della "decenza" controriformata.²

Lo scenario si fa un po' meno rado nei decenni più inoltrati del XIV secolo, ed è così che, a voler tracciare le fila di una scultura lignea a Milano in età viscontea, bisognerà partire dal *San Cristoforo* dell'omonima chiesa posta sul Naviglio (figg. 1-2, cat. VIII.9).³ Se una datazione successiva al

¹ A tale riguardo, nella generale scarsità di notizie, seppur isolato e impossibile da circostanziare, è da segnalare il ricordo di un Viviano di Giordano de' Giordaneschi da Genova, *familiaris* di Ludovico il Bavaro e *magister a lignamine*, il cui nome compare in relazione ai benefici assegnati dall'antipapa Niccolò IV, legato ai Visconti, nel 1328: G. Biscaro, *Le Relazioni dei Visconti di Milano con la Chiesa. Giovannino XXII e Azzone*, in "Archivio Storico Lombardo", XLVI, 1-2, 1919, p. 228; G. Soldi Rondinini, *Vescovi e signori nel Trecento: i casi di Milano, Como, Brescia*, in *Vescovi e Diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo*, Atti del VII Convegno di Storia della chiesa in Italia (Brescia, 21-25 settembre 1987), a cura di G. De Sangre Gasparini, A. Rigon, F. Trolese, G. Maria Varanini, II, Roma 1990, pp. 847-848.

² Per una disamina del momento storico si vedano le considerazioni di Barbara Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano 1996.

³ La riscoperta moderna del *San Cristoforo* si deve a Elisabetta Fadda, in *Il Gotico a Piacenza. Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*, catalogo della mostra (Piacenza 1998), a cura di P. Ceschi Lavagetto e A. Gigli, Milano 1998, pp. 193-194. Si vedano inoltre: M. Rossi, *Il restauro della statua lignea trecentesca di San Cristoforo*, in "Arte Lombarda", 127, 1999, pp. 119-123; L. Cavazzini *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004, p. 117; F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi: la scultura in legno nel ducato dei Visconti*, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano 2005-2006), a cura di G. Romano e C. Sisi, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, p. 37. Sull'opera rimando anche a: F. Siddi, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro*

1364 è confortata dalla notizia, risalente a quell'anno, di un rinnovamento dell'edificio che lo ospita, i suoi caratteri di stile spingono a collocarla a monte dell'avvio della Fabbrica del Duomo, fondato nel 1386. Della produzione artistica di quegli anni, utili appigli interpretativi per il bonario *Santo* milanese vengono, come ha già indicato Marco Rossi, dalla coeva pittura. In particolare, col suo bel volto allungato e cinto da una barbetta biforcuta, così come nella conformazione della sua chioma fluente e nell'articolazione un po' geometrizzante dei panneggi, può essere accostato ad opere come le *Storie di Cristo* dell'abbazia di Viboldone, dialogando senza troppo impaccio con le figure dipinte che si affacciano da quelle pareti (figg. 3-4).⁴

Quale testimonianza scalabile nel Trecento a Milano si può presentare ora anche il misterioso *Crocifisso* della chiesa di Santa Maria della Pace, dov'è esposto nell'ultima cappella di sinistra (figg. 5-10, cat. VIII.11). L'edificio, assai noto agli storici dell'arte per la sua importante decorazione pittorica, ha avuto una storia molto travagliata,⁵ e sono molto scarse le notizie sull'intaglio. Prima di essere trasportato nella sua attuale ubicazione, esso è segnalato, con un generico riferimento al XIV secolo, nel chiostro dell'importante complesso milanese, ma non è stato possibile

dell'Europa, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di M. Natale, S. Romano, Milano 2015, pp. 105-106, cat. I. 28.

⁴ Sul ciclo, la cui cronologia è discussa, con oscillazioni tra il sesto e l'ottavo decennio del Trecento, si vedano: M. L. Gatti Perer, *Gli affreschi trecenteschi*, in *L'Abbazia di Viboldone*, Cinisello Balsamo (Milano) 1990, pp. 103-213; L. Castelfranchi, *I pittori lombardi di Viboldone*, in *Un monastero alle porte della città*, Atti del Convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone, Milano 1999, pp. 261-274; F. Flores D'Arcais, *Un'ipotesi per gli affreschi trecenteschi della chiesa di San Pietro dell'Abbazia di Viboldone*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi ("Quaderni di Storia dell'Arte", 2), Milano 2013, pp. 31-34.

⁵ La sua costruzione – insieme a quella dell'annesso convento – prese avvio nel 1466, e si lega alla volontà di Bianca Maria Visconti e del figlio Gian Galeazzo Sforza e al nome del francescano Amadeo da Silva. Pesantemente rimaneggiata nel corso del XVII secolo, la chiesa subì forti danni a partire dall'epoca napoleonica, quando fu soppressa e destinata ai più svariati usi. Nel 1875 la proprietà passò al Riformatorio Marchiondi e poi ancora, nel 1900, alla Società Oratori Perosiani che, dopo un restauro a cura dei fratelli Bagatti Valsecchi, l'adibì a sala per concerti. Il culto fu ripristinato solo nei primi del Novecento, quando il complesso divenne di proprietà delle suore di Maria Riparatrice, mentre dal 1967 esso è la sede dell'ordine equestre dei Cavalieri di Malta, che vi giunsero dall'ex convento di San Sempliciano. Per le vicende storiche dell'edificio: C. Ponzoni, *Le chiese di Milano*, Milano 1930, pp. 174-176; B. Gorni, *Santa Maria della Pace*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 1985, pp. 201-205 Idem, *Santa Maria della Pace*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2006, pp. 240-245. In nessuno dei casi si fa riferimento alla nostra scultura. da Varallo,

stabilire né a quando risalga questo spostamento né rintracciare ulteriori informazioni sulla sua originaria provenienza.⁶ Ciò che è certo è la grande forza di questa scultura: il *Cristo*, a grandezza naturale, si caratterizza per la sua posa inquieta, e sembra quasi franare da una croce che non è più quella originale. L'incisiva definizione dell'anatomia e il peculiare trattamento della materia – come si può vedere in corrispondenza del perizoma, dove a pieghe molto spesse e intagliate in profondità si affianca una lavorazione più sommaria, che anima la superficie con quelle che paiono delle semplici scanalature (figg. 8-9) – danno conto di un lavoro di buona qualità, che non consente, tuttavia, concreti riscontri con altre opere note.

Più problematica è invece un'altra scultura, oggi in collezione privata, da prendere in considerazione in riferimento alle istanze artistiche elaborate nella capitale dello stato visconteo negli ultimi anni del potere di Bernabò Visconti (1354-1385). Si tratta della *Madonna col Bambino* che Carla Travi – rivedendo un riferimento all'ambito di Andrea Pisano – ha ricondotto alla cerchia di Bonino da Campione, ipotizzando una sua datazione nell'ottavo decennio del XIV secolo (figg. 11-14, cat. XIV.10).⁷ Pochi sono i dubbi sulle stringenti affinità che legano la scultura lignea con la produzione, fino a oggi nota solamente in marmo,⁸ di questo importante maestro della stagione gotica lombarda, e sono sicuramente validi i raffronti con le eleganti immagini scolpite dallo scultore ai tempi dell'aggraziata

⁶ La collocazione nel chiostro è attestata da una fotografia a corredo del saggio di Carlo Perogalli, *Nota sul restauro del complesso monumentale di S. Maria della Pace a Milano*, in "Arte Lombarda", XV, 2, 1970, p. 118 fig. 4, dove tuttavia l'opera non è menzionata. La stessa ubicazione è indicata nella guida rossa del Touring Club Italiano, dove il *Crocifisso* è riferito al XIV secolo. (*Touring Club Italiano. L'Italia. Milano*, Milano 2005, p. 342). Nessuna indicazione si trova nella descrizione della chiesa di Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli*, I, Milano 1737, pp. 173-280

⁷ A. Tuskes, in *Sacre presenze. Sculture lignee ed opere dal XIII al XVI secolo*, catalogo della mostra (Milano 2010), a cura di S. Castri, Galleria Umbria Sud di Emo Antinori Petrini, Spoleto 2010 pagine non numerate; C. Travi, *Una Madonnina lignea e qualche appunto per la scultura lombarda di secondo Trecento*, in "Arte cristiana", XCIX, 865, 2011, pp. 261-270. L. Cavazzini, *Un'incursione di Bonino da Campione alla corte dei Carraresi*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Atti del Convegno (Losanna, 24-26 maggio 2012), a cura di S. Romano e D. Zaru, Roma 2013, p. 47 nota 25. Devo le fotografie della scultura alla gentilezza di Emo Antinori Petrini e di Marcello Fedeli.

⁸ Su questo fronte va segnalata la proposta di Laura Cavazzini di attribuire a Bonino da Campione i Crocifissi rispettivamente al Seminario Arcivescovile e nella chiesa della Maddalena di Cremona: L. Cavazzini, *Un'incursione di Bonino* cit., 2013, p. 47 nota 35.

Madonna Litta del Castello Sforzesco di Milano (fig. 15).⁹ Più che lecita è tuttavia la prudenza nella sua valutazione, considerato anche lo strettissimo rapporto, correttamente individuato dalla Travi, con l'immagine marmorea che, prima di essere trafugata, era posta a coronamento dell'acquasantiera della chiesa abbaziale di Morimondo (figg. 16-18): ad una palese corrispondenza compositiva si affiancano infatti anche degli elementi – si veda la fattura della corona, o certe incertezze esecutive, come nelle mani, ad esempio – che possono apparire derivativi da un prototipo in marmo.¹⁰

4.1.1. Il *Crocifisso* di Cusago

Una cultura decisamente diversa fa da sfondo al maestoso *Crocifisso* che trova posto nella seconda cappella di sinistra della parrocchiale di Cusago, un piccolo centro inglobato nella sconfinata periferia ovest di Milano (figg. 19-20, 23-26, cat. VIII.4). La chiesa, che risale al XVII secolo ed è dedicata ai santi Fermo e Rustico, si affaccia sulla piazza principale del paese e fronteggia il trecentesco castello costruito, come riporta anche Bernardino Corio, per volere di Bernabò Visconti: nato come residenza di caccia e luogo di svago, dopo il naufragio di una serie di progetti di riqualificazione, è attualmente in stato di abbandono.¹¹ A evidenza, quella attuale non è la

⁹ Per la quale si potrà fare riferimento, da ultimo, alla puntuale scheda di Elisa Eccher, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, pp. 104-105, cat. I. 25.

¹⁰ Tra gli intagli presenti in città si possono segnalare anche, come opere di difficile interpretazione, due sculture custodite presso il Museo della Basilica di Sant'Ambrogio: una quattrocentesca *Madonna col Bambino* stante, in cui sono evidenti i segni di un rimaneggiamento soprattutto nella figura del *Redentore* (l'opera è stata segnalata da Francesca Tasso, *Un'inedita scultura lignea e i problemi della cultura figurativa quattrocentesca in Lombardia*, in "Arte Cristiana", 789, LXXXVI, 1998, p. 447 nota 1) e una piccola *Vergine* in trono dalla curiosissima iconografia. I sacri protagonisti sono infatti intenti a reggere dei frutti, una mela e un fico, secondo una formula che spinge a leggerla in relazione alle numerosissime, e spesso di età moderna, repliche della venerata immagine mariana del santuario di Mariazell in Austria, per lo più diffuse nei paesi dell'Europa centrale. Su questo argomento utili, e ricchi di immagini di confronto, sono gli studi: *Ungarn in Mariazell - Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung*, catalogo della mostra (Budapest 2004), a cura di P. Farbaky, S. Serfőző, Budapest 2004; S. Szabolcs, "Vera effigies" – a Mariazelli kegyiszobor másolatai magyarországon, in "Ars Hungarica", XXXIII, 2, 2005, pp. 257-280.

¹¹ B. Corio, *Historia di Milano*, Venezia 1554 (edizione a cura di A. Morisi Guerra, Torino 1978, I, p. 833); G. Mongeri, *Il castello di Cusago*, in "Archivio storico lombardo", XI, IV, 1884, pp. 623-643; C. Fumagalli, D. Sant'Ambrogio, L. Beltrami, *Reminiscenze di storia ed arte nel suburbio e nella città di Milano. Parte prima: il suburbio*, I, Milano 1891, pp. 22-24; P. Bondoli, *Una descrizione inedita del castello di Cusago al tempo di Ludovico il Moro*, in "Archivio storico lombardo", LVIII, 3, 1931, pp. 336-347; B. Castagna, A. Paoli, A. Ponti, F. Sanvito, *Il castello di Cusago*, in "Castellum", XXXVI, 1994, pp. 23-36; R. Sacchi, *Il disegno*

primitiva ubicazione dell'opera, qui traslata, forse, da uno dei più antichi edifici sacri cittadini: oltre alla chiesa di Santa Maria di Monzoro,¹² si prestano ad essere additati quali sue ipotetiche primitive sedi il distrutto oratorio quattrocentesco di San Rocco o, con maggiore verosimiglianza, quello dedicato a Sant'Antonio. Quest'ultimo, prima di essere demolito nel Settecento, si trovava poco lontano dall'attuale chiesa. Menzionato a partire dalla fine del Trecento e di giuspatronato ducale, esso ebbe a lungo un ruolo importante nella vita religiosa cittadina, rivestendo funzioni di parrocchiale prima che venisse eretto l'edificio odierno.¹³

Sull'altare, il *Cristo* è oggi accompagnato da due dolenti: la *Vergine* sulla sinistra e *San Giovanni* sulla destra (fig. 19). Per il gruppo, i catalogatori della diocesi milanese hanno fatto riferimento ad una datazione tra il Sei e il Settecento. Nelle rare segnalazioni a stampa, invece, le tre sculture sono talvolta segnalate come quattrocentesche.¹⁴ Appare subito chiaro, tuttavia, l'incoerenza delle tre statue, chiaro sintomo di un allestimento posticcio: i caratteri stilistici del *Cristo*, infatti, sono palesemente distanti dalla moderna maniera dei suoi attuali compagni, e inducono a ritenerlo un più antico simulacro "riadattato" in un *Calvario*. Sarà compito di future indagini provare a far luce sulla commissione dei due *Dolenti*, e se non si può che ipotizzare una loro esecuzione proprio in funzione del nostro *Crocifisso*, ne va senz'altro sottolineata l'alta qualità (figg. 21-22). Partecipi, secondo il dettato evangelico, al momento estremo della Passione, i due sacri personaggi riemergono da panneggi gonfi e crestati. Il loro dolore è sottolineato da una gestualità misurata, senza eccessi emotivi, perfettamente in linea col clima figurativo lombardo degli anni a cavallo tra Cinque e Seicento: la *Madonna*, quasi assorta, e il mesto *San Giovanni*, rivolto verso il *Cristo* col capo incorniciato da una chioma fluente e riccioluta.

Il *Redentore*, invece, pende da una croce di fattura moderna. Le sue braccia magre e allungate sono aperte a V. Tre chiodi trafiggono rispettivamente gli arti superiori e quelli inferiori: le gambe, leggermente

incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa, Milano 2005, II, pp. 455-462; G. Rocculi, *Gli Stampa e il castello di Cusago*, in "Atti della società italiana di studi araldici", 21, 2012, pp. 117-154.

¹² C. Fumagalli, D. Sant'Ambrogio, L. Beltrami, *Reminiscenze di storia cit.*, 1891, pp. 25-27; S. Matalon, *S. Maria Rossa di Monzoro, già S. Maria della Misericordia di Cusago*, in "Bollettino d'Arte", XLVIII, 1963, pp. 182-185.

¹³ M. Comincini, A. Palestra, G. Mulazzani, *Il palazzo, la chiesa, la villa. Storia e arte a Cusago*, Vigevano 1989, pp. 52-53, 57.

¹⁴ *Touring Club Italiano. L'Italia. Milano*, Milano 2005, p. 526.

genuflesse, sono incrociate, la destra sopra la sinistra, e fermate da un grosso chiodo. Il perizoma, ove l'intaglio simula l'effetto di stoffe leggerissime, scende parallelamente sulle ginocchia e si frange in una goticissima cascade di pieghe (figg. 25-26). I capelli ricadono sulle spalle in ciocche ordinate, lasciando scoperte le orecchie e circondando il volto fermato in un dolore contenuto: gli occhi sono spalancati e incastonati in sopracciglia ad ali di gabbiano, che solo suggeriscono un'espressione corrucciata; la bocca è aperta per esalare l'ultimo respiro, mentre una corta barba scolpita in singoli ciuffi circonda solo le guance e il mento (figg. 23-24).

È abbastanza difficile esprimere un giudizio stilistico sulla scultura in esame, anche a causa del brutto rifacimento della policromia e di quella che si direbbe una riscalpellatura in corrispondenza del volto. Ciò nonostante, è ben evidente come, dal punto di vista iconografico, essa richiami la tipologia che, a partire dall'ancora fondamentale contributo di Géza de Francovich, è nota come "Crocifisso gotico doloroso".¹⁵ Ricalca infatti quel tipo di figurazione mirata a rendere drammaticamente evidenti le sofferenze del Redentore, in cui ogni segno della Passione è brutalmente portato a vista del fedele, quasi a voler togliere ogni dubbio sul dramma vissuto da Cristo per la salvezza dell'umanità. Lo schema, formulato in area germanica tra il XIII secolo e il XIV, ha conosciuto un'enorme diffusione in tutta Europa, ricevendo declinazioni diverse in base alla cultura delle diverse aree geografiche di ricezione. Sono assai numerosi gli esemplari censiti, all'estero e in Italia – dalla Toscana al Veneto, dal Trentino alla Sicilia, passando per l'Umbria e la Sardegna –, molti dei quali hanno ottenuto grandi attenzioni da parte della critica.¹⁶

¹⁵ G. de Francovich, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", II, 1938, pp. 143-261

¹⁶ La bibliografia sull'argomento è molto vasta e si riassumono qui, senza pretesa di completezza, alcuni dei principali studi. A partire dal saggio di de Francovich si potranno ricordare: M. von Alemann Schwartz, *Crucifixus dolorosus: Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1976; *Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters: die gotischen Crucifixi dolorosi*, a cura di U. Bergmann, Atti del Convegno (Colonia 1999), München 2001. Sul fronte mediterraneo: M. A. Franco Mata, *El crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana: consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso*, in "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", XXXV, 1989, pp. 5-64; Idem, *El crucifijo gótico doloroso de Villafalé (León) y los crucifijos patéticos castellanos del siglo XIV*, in *La sculpture en Occident. Études offertes à Jean-René Gaborit*, a cura di G. Bresc-Bautier, F. Baron et P. Y. Le Pogam, Dijon 2007, pp. 64-67. Per l'area adriatica: J. Belamarić, *Un intagliatore gotico ignoto sulla sponda orientale dell'Adriatico*, in *Gotika v Sloveniji*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lubiana 20-22 ottobre 1994), a

L'exasperato realismo degli testimoni nordici, strazianti e *pulp*, è qui tuttavia stemperato da un linguaggio più pacato, forse di uno scultore lombardo che segue un modello d'Oltralpe. Non mancano, del resto, in Italia, dei casi simili, e si potranno ricordare, a titolo di esempio, il *Cristo* della chiesa di San Domenico a Siena o quello, recentemente studiato da Elisabetta Francescutti, nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Treviso, in cui è chiara la rielaborazione da parte di due maestri, rispettivamente senese e veneto, di prototipi di cultura nordica.¹⁷ Prototipi che, per il ritrovato *Crocifisso* di Cusago, si potranno immaginare non troppo dissimili dalle occorrenze trecentesche custodite nella chiesa di Santa Margherita a Cortona (fig. 27), di San Pietro a San Gimignano e quello, oggi al museo di Sant'Agostino di Genova, noto - dal nome della corporazione di scaricatori di porto che, nel 1340, si fecero carico della costruzione della cappella in cui si trovava, come *Crocifisso "dei Caravana"* (fig. 28).¹⁸

cura di J. Höfler, Lubiana 1995, pp. 147-157. Per l'Italia: M. Lisner, *Holzkrucifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970, pp. 31-32; *Crocifissi Dolorosi*, catalogo della mostra (Cagliari 1998), a cura di G. Zanzu, Cagliari 1998; M. Tomasi, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del "Crocifisso doloroso"*, in *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa 2000-2001), a cura di M. Burrelli, Milano 2000, pp. 57-76; R. Casciaro, *Ipotesi sul Maestro dei Beati Becchetti e spunti sulla questione dei Crocifissi gotici dolorosi tra Marche e Umbria*, in *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, Atti della giornata di studio (Matelica, 20 novembre 1999) a cura di M. Giannatiempo López, A. Iacobini, Sant'Angelo in Vado (Pesaro-Urbino) 2002, pp. 31-56; A. Galli, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in *Arte in Terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli e P. Refice, Firenze 2005, pp. 122-127; G. Tigler, *Sculture gotiche a Cortona*, *ibidem*, 2005, pp. 201-204; L. Mor, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna 2005-2006), a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 204-205, cat. 35; L. Mor, *Il "Crocifisso gotico doloroso" di Bolzano*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano 2010), a cura di S. Spada Pintarelli, H. Stampfer, Bolzano 2010, pp. 184-191; L. Mor, G. Tigler, *Un Crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, Torino 2010; E. Francescutti, *Per un catalogo dei crocifissi gotici dolorosi in Veneto: il Cristo della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio a Belluno*, in *Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese: Belluno*, a cura di M. Mazza, Padova 2012, pp. 103-113; A. Sari, *Crocifissi dolorosi della Sardegna: il Nicodemo di Oristano*, Ghilarza (Oristano) 2015.

¹⁷ Per l'esemplare senese: M. Lisner, *Holzkrucifixe in Florenz* cit., 1970, pp. 31-32; per quello veneto, invece: E. Francescutti, *Per un catalogo* cit., 2012, pp. 103-112.

¹⁸ Per questi esemplari: M. Lisner, *Holzkrucifixe in Florenz* cit., 1970, pp. 31-32; A. M. Maetzke, *Il Crocifisso detto di Santa Margherita. Un crocifisso gotico-doloroso nella città di Cortona*, in *Bellezza del Sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra (Arezzo 2002-2003), a cura di A. M. Maetzke, Arezzo 2002, pp. 61-65; A. Galli, *Appunti per la scultura* cit., 2005, pp. 122-127; G. Tigler, *Sculture gotiche a Cortona* cit., 2005, pp. 201-204; C. Di Fabio, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova 2004-2005), a cura di F. Boggero e P. Donati, Milano 2004, pp. 124-125, cat. 8.

Solo un restauro potrà svelare l'effettiva natura dell'opera in esame, che nulla, tuttavia, impedisce di riferire al pieno Trecento. L'intaglio assume una certa importanza anche per avviare una futura riflessione sulla diffusione di questa tipologia di opere anche nella Lombardia dei Visconti, che è un problema critico mai effettivamente affrontato. Oltre a quello di Cusago, infatti, si possono individuare almeno altre tre occorrenze, più dichiaratamente nordiche e variamente distribuite sul territorio. È il caso del monumentale *Crocifisso* appeso al centro dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore a Bergamo, splendido documento di cultura tedesca databile intorno alla metà del Trecento (fig. 162, cat. I.2),¹⁹ dell'esemplare – pubblicato da Lia Bellingeri nel 1999²⁰ – della chiesa di Sant'Omobono a Cremona (figg. 147-148, cat. V.4), e di quello, poco noto e cortesemente segnalatomi da Mirka Pernis dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Brescia, della pieve romanica di San Siro a Cemmo, nel bresciano (fig. 156, cat. II.3).²¹ Si tratta di nucleo di sculture diverse, per stile e qualità, che tuttavia consente di considerare anche i territori viscontei pienamente partecipi dell'esteso fenomeno della diffusione di quella fortunata formula elaborata al di là delle Alpi.

¹⁹ Sull'opera e sull'intervento di restauro condotto negli anni ottanta del secolo scorso da Eugenio Gritti: P. C. Marani, *Il Crocifisso di Santa Maria Maggiore*, in "Osservatorio delle Arti", 1988, pp. 32-34. Si vedano inoltre: L. Bellingeri, *Cremona e il gotico 'perduto'. 2. La scultura lignea*, in "Prospettiva", 95-96, 1999, pp. 75-76; R. Casciaro, *Ipotesi sul Maestro dei Beati* cit., 2002, p. 41; M. Zanchi, *La Basilica di Santa Maria Maggiore: una lettura iconografica della "Biblia Pauperum" di Bergamo*, Clusone (Bergamo) 2003, pp. 382-383; L. Mor, *Il "Crocifisso gotico doloroso" di Bolzano*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani, 20 marzo - 20 giugno 2010) a cura di S. Spada Pintarelli e H. Stampfer, Bolzano 2010, pp. 189 e 191 nota 41.

²⁰ L. Bellingeri, *Cremona e il gotico* cit., 1999, pp. 75-91; Eadem, *La scultura*, in *Storia di Cremona. Il Trecento. Chiesa e Cultura (VIII-XIV secolo)* a cura di G. Andenna e G. Chittolini, Azzano San Paolo (Bergamo) 2007, pp. 433-434; L. Mor, *Il "Crocifisso gotico doloroso"* cit., pp. 189 e 191 nota 41.

²¹ Sull'opera, menzionata con datazioni oscillanti tra il XIII e il XV secolo, si veda: *ad vocem Cemmo*, in *Enciclopedia Bresciana*, a cura di A. Fappani, II, Brescia 1975, pp. 168-170; A. Priuli, *La Pieve Romanica di San Siro. Cemmo Capo di Ponte*, Bornato in Franciacorta 1981, p. 18; R. Boschi, G. Mori, L. Sala, *Notizie di restauro: Un triennio di attività della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Brescia*, in "Arte Lombarda", 122, 1, 1998, p. 83; P. Panazza, *S. Siro a Cemmo di Capo di Ponte*, in *Le pievi del Bresciano*, Brescia 2000, p. 57; G. C. Sgabussi, in *Valle Camonica. Sulle orme dei Camuni. Dalle acque del Sebino al Passo del Tonale* (Guide Italia TCI), Milano 2009, p. 64.

4.2. Il cantiere del Duomo di Milano

L'avvio, nel 1386, dei lavori per la fondazione della nuova Cattedrale milanese segna una tappa fondamentale per la scultura lombarda. Proprio nel nuovo cantiere, connotato sin dagli esordi da un carattere decisamente internazionale, infatti, avverrà quella radicale svolta che, nel giro di pochissimi anni, metterà definitivamente in discussione la tradizione incarnata da scultori come il 'Maestro delle sculture di Viboldone', protagonista dei decenni centrali del XIV secolo,²² e di Bonino da Campione, fidato artefice al servizio di Bernabò Visconti. In un via vai di artisti e in un rapido volgersi di idee, è dunque all'ombra del Duomo che si apre la lunga e gloriosa stagione del gotico internazionale lombardo.²³

Un buon numero di attestazioni documentarie, in larga parte pazientemente raccolte negli *Annali della Fabbrica* e commentate da Vincenzo Forcella,²⁴ ragguaglia sull'antica presenza, in Duomo, di manufatti in legno, aiutandoci a ricomporre idealmente un contesto che è oggi drammaticamente depauperato. Fino a prova contraria, infatti, la sola opera lignea riferibile ai primi decenni della costruzione e di cui è possibile indicare l'antica pertinenza al Duomo è la *Madonna* oggi custodita al Museo dell'Opera (inv. 9), che giunge a noi con lo sconsolante primato di unico relitto di un naufragio di cui è anche difficile immaginare le dimensioni (fig. 98, cat. VIII.12).

I referti archivistici offrono notizie preziose circa la tipologia di intagli richiesti (che include, oltre alle sculture vere e proprie, il mobilio e i

²² Il riconoscimento di un *corpus* dell'importante artefice che prende il nome dal gruppo scultoreo, una *Madonna col Bambino e Santi*, della lunetta del portone centrale dell'Abbazia di Viboldone (Milano), si deve a Costantino Baroni (*Scultura gotica lombarda*, Milano 1944, pp. 101-102). Per un aggiornato resoconto sulla sua attività: L. Cavazzini, *Il Maestro delle sculture di Viboldone nel percorso del Gotico lombardo*, in "Arte Lombarda", 172, 3, 2014, pp. 79-88.

²³ Su questo peculiare momento dell'arte lombarda: L. Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004. Si vedano inoltre: M. Rossi, *Aspetti decorativi agli inizi della fabbrica del Duomo*, in *Il Duomo di Milano*, Atti dell'incontro di studio (Milano, 22 Marzo 2007), a cura di G. Sacchi Landriani e A. Robbiati Bianchi, Milano 2013, pp. 129-146; Idem, *Milano 1400*, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di M. Natale, S. Romano, Milano 2015, pp. 111-119.

²⁴ *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati per cura della sua amministrazione*, 9 voll., Milano 1877-1885; V. Forcella, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori in legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765*, Milano 1895. Una riflessione su questi argomenti si deve a Francesca Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, pp. 35-47.

modelli architettonici) e sull'attività degli scultori, ma anche sulla collaborazione di questi con i pittori per la finitura cromatica dei loro lavori, permettendo inoltre di confermare la norma della versatilità dei diversi maestri, capaci di cimentarsi con diversi *media*, passando dal marmo al legno con disinvoltura.

In legno, senz'altro, erano i modelli architettonici del Duomo, funzionali sia alla valutazione del progetto da parte dei committenti sia per la realizzazione dell'edificio da parte delle maestranze, secondo una prassi consolidata nei cantieri medievali e a cui non fa eccezione quello milanese.²⁵ Ancora nei primissimi anni novanta, ossia nel momento in cui l'acceso dibattito per chiarire come si sarebbe dovuto impostare il lavoro di costruzione dell'edificio aveva attirato maestri dalle più svariate parti d'Europa, abbiamo notizia del modello commissionato, nel 1391, su disegno di Simone da Cavagnera, a Simone da Piacenza, "magistro lignaminis" ricordato ancora nel 1419 in relazione ad un intaglio ("armadio od archivio") per la sagrestia della Cattedrale.²⁶ In seguito, per un nuovo modello fu incaricato un maestro di primissimo piano: si trattava di Giovannino de Grassi, a capo della Fabbrica dal 1391 al 1398, che, nel 1395, ne curò la realizzazione insieme a Domenico da Novate e Andrea da Seregno;²⁷ più sfuggenti sono invece le notizie a proposito del terzo, per la cui realizzazione, nel 1410, furono interpellati Filippino da Modena e

²⁵ Su questi argomenti: M. Rossi, *Giovannino de Grassi. La corte e la Cattedrale*, Cinisello Balsamo (Milano) 1995, pp. 24-25; assai utile è anche il saggio, dedicato al cinquecentesco modello oggi al Museo del Duomo ma con diversi riferimenti anche a quelli più antichi, di Giulia Benati, *Il modello ligneo del Duomo. Storia documentale*, in "Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano", I, 2009, pp. 77-93.

²⁶ *Annali cit.*, I, Milano 1877, p. 56; 65, 66-67, 70, 71, 82; *Annali cit.*, II, 1877, p. 31; V. Forcella, *Notizie storiche cit.*, 1895, p. 16. Più discussi sono i dati riguardanti il coinvolgimento Heinrich Parler da Gmünd nella realizzazione di un altro modello del Duomo (*Annali cit.*, I, 1877, pp. 58, 68; *Annali cit.*, *Appendici*, I, 1883, p. 203; M. Rossi, *Giovannino de Grassi cit.*, 1995, pp. 24-25): stando ai recenti studi di Giulia Benati (*Il modello ligneo cit.*, 2009, p. 77 nota 2), infatti, l'architetto tedesco non avrebbe eseguito un modello dell'intera Cattedrale, ma solo di una sua sezione.

²⁷ *Annali cit.*, I, 1877, p. 200; V. Forcella, *Notizie storiche cit.*, 1895, p. 17; M. Rossi, *Giovannino de Grassi cit.*, 1995, p. 27; Idem, *Architettura e decorazione nel duomo di Milano alla fine del Trecento*, in *L'Architettura del tardogotico in Europa*, Atti del Seminario Internazionale (Milano, 21-23 febbraio 1994), a cura di C. Caraffa e M. C. Loi, Milano 1995, pp. 67-77.

Cristoforo da Giona.²⁸

Anche le prime informazioni riguardanti immagini devozionali risalgono all'ultimo decennio del Trecento, e di particolare interesse è il ben noto documento del 1392 da cui apprendiamo della richiesta di una *Madonna col Bambino* in legno a Bernardo da Venezia, ingegnere attivo a Pavia per il duca Gian Galeazzo, ma ricordato anche come scultore e intagliatore in legno.²⁹ Si è a lungo dibattuto sulla possibilità di riconoscere o meno quest'opera nel citato esemplare del Museo del Duomo, andando tuttavia contro quelle che sono le evidenze dello stile, che portano – come ha argomentato Laura Cavazzini – a svincolare il malconcio simulacro mariano da quel documento e a posticiparne di diversi anni la cronologia.³⁰ Se nulla sappiamo di come andò a finire la commissione al veneziano Bernardo, sicuramente, dal 1393, sull'altare maggiore si trovava una *Madonna col Bambino* la cui realizzazione fu patrocinata dai cittadini del quartiere di Porta Orientale e di Santa Radegonda. Una nota del 22 giugno di quell'anno – recentemente riletta da Paola Strada – descrive la solenne cerimonia dell'ingresso in Cattedrale della *Vergine*, in legno di noce, dorata e sormontata da un baldacchino, che fu disposta entro una struttura lignea – le carte parlano di un “tabernacolo” – decorata con le figure dipinte dei santi Ambrogio, Nazaro, Simpliciano e Lorenzo.³¹ Questo allestimento

²⁸ A. Nava, *Memorie e documenti storici intorno all'origine, alle vicende ed ai riti del Duomo di Milano*, Milano 1854, pp. 171-172; G. Benati, *Il modello ligneo* cit., 2009, pp. 77-78 nota 2.

²⁹ *Annali* cit., I, 1877, p. 54; A. Nava, *Memorie e documenti*, cit., 1854, p. 37. Su Bernardo da Venezia, al servizio dei Visconti già nel 1389, ma forse, come ha ipotizzato Angiola Maria Romanini (*L'Architettura Gotica in Lombardia*, Milano 1964, I, pp. 415-431), anche prima, nel 1370, per la costruzione del castello e per la chiesa di Santa Maria del Carmine di Pavia: A. Bianchi, *ad vocem Bernardo da Venezia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma 1992, pp. 423-425; R. Villa, *ad vocem Bernardo da Venezia*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexicon*, IX, München Leipzig 1994, p. 548.

³⁰ Sulla scultura del Museo del Duomo si veda, da ultimo: L. Cavazzini, in *Catalogo del Museo della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*, a cura di G. Benati (in corso di stampa). L'unica ulteriore attribuzione a Bernardo, per lo più e giustamente contestata negli studi seguenti, riguarda le figure dei *Dolenti* che affiancano il *Crocifisso* posto sull'architrave della chiesa di San Michele di Pavia: M. G. Albertini Ottolenghi, *Nota per Bernardo da Venezia scultore*, in *Florilegium. Scritti in Onore di Carlo Bertelli*, Milano 1995, pp. 72-77. Per questo importante ma sfuggente maestro, anche: T. Franco, *Nicolò da Venezia tra Vicenza e il cantiere del Duomo di Milano*, in *Medioevo: arte lombarda*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 26-29 settembre 2001), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 298-310; F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, pp. 35-47.

³¹ Il documento, citato da Evelyn S. Welch, *Art and authority in Renaissance Milan*, New Haven and London 1995, pp. 61-62, 281 nota 55, è stato discusso da: Laura Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004, pp. 114-115 e Francesca Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, pp. 35-

rimase invariato ancora negli anni seguenti, come assicurano diversi documenti relativi alla donazione di corone da porre sul capo della *Madonna* lignea e al rinnovamento della sua doratura.³² Intorno alla metà del Quattrocento, tuttavia, l'opera dovette lasciare il suo posto sull'altare, sostituita da un'altra più antica, ossia il tardoduecentesco gruppo in rame sbalzato con la *Madonna* affiancata da due *Angeli*, proprio in quegli anni giunto – insieme al tesoro della chiesa palatina di San Gottardo in corte – in Duomo.³³ Dalle carte d'archivio le notizie attinenti a lavori in legno proseguono ancora nei primi decenni del XV secolo, e hanno come

36. La trascrizione si deve a Paolo Galimberti ed è riportata da Paola Strada, in *Maestri della scultura* cit., 2005, pp. 50-53, cat. I.2. Sull'uso del termine *tabernaculum*: R. Casciari, *Maestri e botteghe nel secondo Quattrocento*, in *Maestri della scultura* cit., 2005, pp. 58, 105 nota 32. Volendo immaginare questo allestimento, piuttosto che pensare a una struttura di carattere spiccatamente architettonico – cui sembra far accenno Casciari – sarei più propensa immaginare che, sull'altare maggiore, trovasse posto qualcosa di molto simile a un *Flügelaltar*. A Milano, del resto, in quella precisa congiuntura storica, l'adozione di un formato tipicamente nordico non pare affatto fuori luogo. Di “tabernacolo” – e già Francesca Tasso ha notato la corrispondenza terminologica – si parla anche a proposito delle sovrapposte delle sagrestie settentrionale e meridionale (alle quali avevano lavorato Giacomo da Campione e Hans von Fernach), in cui la vasta decorazione scolpita in marmo era rinchiusa entro degli sportelli di legno. Una struttura che prevedeva delle valve lignee dipinte è ricordata anche nelle visite pastorali a proposito della quattrocentesca, e di cultura lombarda, *Madonna col Bambino* della chiesa della Purificazione di Maria Vergine a Traffume di Cannobio (Verbania), per cui si vedano: A. Guglielmetti, *Scultura lignea nella diocesi di Novara tra '400 e '500. Proposta per un catalogo*, Novara 2000, pp. 99-101; D. Cassinelli, in *Maestro della scultura* cit., 2005, pp. 68-69, cat. I.9; F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, p. 38.

³² Nel 1399 è registrato il lascito disposto da Maddalena Rossi Mandelli per un corona in argento dorato decorata con pietre preziose da porre “super capite imaginis Beatae Virginis Mariae, existentis super altare majus [...]” (*Annali* cit., I, 1877, p. 193); una nuova corona, questa volta in rame dorato, è pagata nel luglio 1437 all'orafo “Botazio de Castello” (*Annali* cit., *Appendici*, II, 1885, p. 39); nel settembre dello stesso anno il prolifico pittore Giovanni da Vaprio si occupa di rinnovarne la doratura (*Annali* cit., *Appendici*, II, 1885, p. 40; sul maestro: S. Buganza, *Note su Filippo Maria Visconti committente d'arte*, in *Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica, cultura*, a cura di F. Cengarle e M. N. Covini, Firenze 2015, pp. 247-284). I documenti sono stati presi in considerazione da Laura Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004, pp. 114-115.

³³ L'ipotesi è stata avanzata da Laura Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004, p. 115 nota 40 e sostenuta anche da Francesca Tasso, *Milano, Lodi, Pavia* cit., 2005, p. 36. Sulle tre statuette, oggi nel Museo del Duomo: M. Collareta, *La Madonna con Bambino tra angeli nel museo del Duomo di Milano*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, serie IV, Quaderni 1-2, 2000, pp. 29-32; P. Venturelli, in *Catalogo del Museo* cit., 2016 (in corso di stampa). A proposito del Tesoro della chiesa di San Gottardo, fatta costruire da Azzone Visconti negli anni trenta del XIV secolo, e della donazione di questo patrimonio al Duomo di Milano avvenuta nel 1447, si veda ora: S. Saponaro, *Un tesoro conteso. Dalla chiesa di San Gottardo in corte al Duomo di Milano*, “Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano”, I, 2009, pp. 191-204.

protagonisti maestri più o meno noti: è il caso, ad esempio, di quel Paolino de Orsanigo “magister a lignamine, a muro” e ingegnere della Fabbrica, che, nel 1406, è ricordato a proposito di una lampada per cui il ben più conosciuto Jacopino da Tradate aveva scolpito un angelo³⁴; o dell’intagliatore Urbanino da Surso, attivo nella Fabbrica già nel 1403 anche in qualità di scultore in marmo, ma soprattutto nel terzo decennio, quando realizza, insieme a Biagio d’Alessandria, gli armadi per la sagrestia delle messe (distrutti in un incendio del 1610) e numerosi altri arredi lignei, e che un referto del 1422 ricorda anche in relazione al pittore Stefano da Meda, autore della policromia di un angelo da lui intagliato;³⁵ o, ancora, del celebre pittore Michelino da Besozzo, che è pagato nel 1439 per la policromia di un Crocifisso.³⁶

Nonostante le già citate difficoltà di individuare intagli certamente nati per il Duomo, contingenza attribuibile alle esigenze di rinnovamento perpetratesi nei secoli e alla conseguente distruzione o delocalizzazione dei pezzi, un numero sempre più consistente di sculture permette di misurare l’impatto delle novità culturali elaborate in quel contesto sulla scultura in legno, rispecchiando con buona fedeltà il linguaggio che, maturato il quel cantiere tra Tre e Quattrocento, legò, in una straordinaria unità di intenti figurativi, pittori, orafi e scultori. Ed è proprio quell’idioma che abbiamo imparato a conoscere grazie al progredire degli studi che costituisce il filo rosso per rintracciare e ricollegare alla cultura figurativa elaborata nella capitale dello stato visconteo opere variamente distribuite sull’attuale territorio lombardo e non solo.

Un riflesso della prima fase dei lavori della Cattedrale, dominata dal breve sodalizio tra il poliedrico Giovannino de Grassi e lo scultore Giacomo da Campione avviatosi nel 1391 e conclusosi nel 1398, anno della morte di entrambi, si può, ad esempio, individuare nella città di Piacenza, in quegli anni strettamente legata a Milano, tanto sul fronte politico quanto su quello delle arti figurative. L’altare maggiore della cinquecentesca chiesa di Santa Maria di Campagna ospita infatti tre preziose sculture gotiche: una

³⁴ *Annali cit., Appendici, I, 1883, p. 278; V. Forcella, Notizie storiche cit., 1895, p. 17.*

³⁵ *Annali cit., Appendici, I, 1883, p. 264; Annali cit., Appendici, II, 1885, pp. 7, 11-12, 14, 46; V. Forcella, Notizie storiche cit., 1895, p. 18.*

³⁶ Il nove settembre 1439 il maestro riceve del denaro “pro ejus mercede ingessandi et ornandi seu dipingendi figuram seu imaginem Christi crucifixi existentis in ecclesia”: *Annali cit., Appendici, II, 1885, p. 46.* Sul documento, da ricollegare alla policromia di un Crocifisso scolpito, si veda: F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi cit., 2005, p. 46 nota 27.*

Madonna col Bambino tra i santi *Giovanni Battista* e *Caterina d'Alessandria* (figg. 31-33, cat. XII.4).³⁷ Come ha indicato Laura Cavazzini, il trittico piacentino, con i suoi personaggi avvolti in abiti che si dispongono seguendo traiettorie spigolose e taglienti, si può leggere in relazione proprio a quella congiuntura stilistica. Le tre figure, in particolare, sembrano trovare un modello nell'effigie di Bianca di Savoia, morta nel 1388 e sepolta nella chiesa del convento delle Clarisse di Santa Chiara la Reale a Pavia, per come la si vede nel suo sepolcro oggi al Castello Sforzesco. Un'impresa, questa, per cui Gian Galeazzo Visconti si era rivolto proprio a Giacomo da Campione, che scelse un registro incredibilmente nervoso e aguzzo; ed è, in fondo, la stessa, inquieta concezione ch'egli adotta anche nella sovrapporta della sagrestia settentrionale, o con cui affiorano dalle pagine dei codici le figure miniate da Giovannino de Grassi (figg. 29-30).³⁸

Legata strettamente alla cultura figurativa del cantiere milanese è un'altra scultura lignea, oggi in collezione privata londinese. Si tratta di una *Madonna col Bambino*, lacunosa della sua policromia, opera di Alberto di Nicola da Campione (fig. 35, cat. XIV.1). La carriera di questo maestro si snoda tra Como, come attesta quello che oggi si presenta come un paliotto marmoreo, ma che in origine era forse un polittico d'altare, in Duomo; Milano, probabilmente già sul finire del Trecento, richiamato dai lavori della Cattedrale; Bologna, dove arriva, chiamato da Antonio di Vincenzo, architetto della nascente basilica di San Petronio, verosimilmente attorno al 1393 e dove resta per circa un decennio, per tornare infine a Milano, come attestano i documenti che lo ricordano a partire dal 1403.³⁹ In questo articolato percorso, che lo vede operoso in due delle più importanti fabbriche tardogotiche italiane, è in realtà nella città felsinea che si riesce ad individuare il più valido termine di paragone per l'intaglio di collezione

³⁷ Sul gruppo: E. Fadda in *Il Gotico a Piacenza* 1998, pp. 193-194, catt. 41-42. Si vedano, inoltre, le osservazioni di Laura Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004 e di Francesca Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, pp. 37, 46 note 17, 19. Per una sintesi recente: F. Siddi, in *Arte Lombarda* cit., 2015, p. 129, cat. I. 29.

³⁸ L. Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004, pp. 116-117. Per il sepolcro di Bianca di Savoia: L. Tosi, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, a cura di M. T. Fiorio, 4 voll., Milano 2012-2015, I, 2012, pp. 301-303, cat. 302; E. Eccher, in *Arte Lombarda* cit., 2015, pp. 106-107, cat. I. 30. Su Giovannino de Grassi: M. Rossi, *Giovannino de Grassi* cit., 1995.

³⁹ Su Alberto da Campione: L. Cavazzini, *Un nuovo protagonista della scultura tardogotica padana: Alberto da Campione tra Como, Milano e Bologna*, in "Prospettiva", 97, 2000, pp. 2-29; Eadem, *Il crepuscolo* cit., 2004, pp. 17-38.

privata: i maestosi ed eccentrici personaggi scolpiti nel parapetto esterno dei finestroni di San Petronio mostrano, infatti, quel vigore plastico così tipico delle figure create dallo scalpello di Alberto e capace di suggestionare anche il giovanissimo Jacopo della Quercia, verosimilmente a Bologna già negli anni Novanta, in fuga da Lucca.⁴⁰

Alla Milano viscontea si può ricondurre anche una bella *Madonna col Bambino*, sfuggita fin qui all'attenzione della critica, di cui si conserva una fotografia nell'archivio dei beni della Diocesi di Milano, nella cartella delle opere afferenti alla parrocchia di Santa Maria Liberatrice (figg. 36-37, cat. XIV.4). I catalogatori diocesani, che l'hanno datata al XVII o al XVIII secolo, ne attestano la sua collocazione presso la Cascina Gandina, che è un edificio, oggi in completo stato di abbandono, nel Parco Agricolo di Milano Sud.⁴¹ La *Vergine* si trovava in una nicchia nell'atrio della Cascina almeno fino al 1993, quando è stata scattata la foto a colori che presento.⁴² Oggi, però, non è più in quella collocazione e non si sa che fine abbia fatto.

Nonostante le ridipinture ben distinguibili dalle riproduzioni fotografiche, la *Madonna* non nasconde il suo pronunciato idioma gotico, e palesa debiti notevoli nei confronti dell'arte d'Oltralpe. In attesa di un auspicabile ritrovamento, anche solo sulla base delle foto è possibile individuare in essa un legame con la cultura del cosmopolita cantiere della Cattedrale milanese, negli anni di Giangaleazzo Visconti, e dunque ancora

⁴⁰ L'opera lignea è stata resa nota da Carlo Ludovico Ragghianti (*Arte a Lucca, spicilegio*, in "Critica d'Arte", VII, 37, 1960, pp. 75-76, fig. 78), con un'attribuzione a Francesco di Valdambriano. Si deve a Laura Cavazzini la revisione di questa lettura e l'attribuzione ad Alberto da Campione, nell'ambito della sua ricostruzione dell'attività di questo itinerante maestro: L. Cavazzini, *Un nuovo protagonista* cit., 2000, pp. 6-8; Eadem, *Il crepuscolo* cit., 2004, pp. 17-38. Il riferimento al lombardo ha trovato largo seguito: M. Campigli, in *Maestri della scultura* cit., 2005, pp. 54-55, cat. 1.3; F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, p. 37; G. Fattorini, *Jacopo della Quercia*, collana *I grandi scultori*, Firenze-Roma 2005, pp. 17, 51; R. Casciaro in *Jacopo della Quercia ospite a Ripatrasone. Tracce di scultura toscana tra Emilia e Marche*, catalogo della mostra (Ripatrasone 2008), a cura di R. Casciaro, P. Di Girolami, Firenze 2008, pp. 50-53, cat. 2, con l'eccezione di Graziano Manni (G. Manni, *Belfiore. Lo studiolo intarsiato di Leonello d'Este d'Este (1448-1453)*, Modena 2006, p. 43 nota 51), che ha fatto il nome dell'intagliatore modenese Tommasino di Baiso. Sul rapporto con la *Vergine* di Jacopo della Quercia si vedano anche: L. Cavazzini, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010, pp. 30-34, cat. A.2; A.3.

⁴¹ R. Tammaro, *Borghi e Cascine della Zona 5*, Milano 2014, pp. 67-78. Ho avuto modo di presentare la scultura in esame al convegno *La scultura e le altre arti in età medievale. Competizione, dialettiche, paragone* organizzato dall'Università degli Studi di Genova nel luglio 2015.

⁴² E di cui sono grata al signor Michele Addavide, che mi ha aiutato, insieme a Riccardo Tammaro, a recuperare delle informazioni storiche sull'opera.

tra la fine del Trecento e i primissimi anni del Quattrocento. Varrà inoltre la pena di ricordare, come ipotesi di lavoro sulla sua originaria ubicazione, che nei dintorni della Cascina si trovava il “Castellazzo”, ossia la fortezza che proprio Giangaleazzo donò nel 1401 alla congregazione di San Gerolamo, divenendo il monastero dei Gerolamini.⁴³

A parità di influssi nordici, mi pare invece più sfuggente il riferimento a uno “scultore lombardo influenzato da modi francesi” proposto da Francesca Tasso per la *Vergine* giunta nei Musei Civici di Novara da Casalbeltrame (Novara), a suo avviso coeva agli esordi del cantiere milanese (figg. 38-39).⁴⁴

Il 1398, ossia l'anno della scomparsa, avvenuta a breve distanza l'uno dall'altro, dei due maestri Giovannino de Grassi e Giacomo da Campione, rappresenta un importante punto di snodo, segnando in qualche modo la fine di una stagione artistica. Il clima figurativo peculiare degli anni in cui a tenere le redini del cantiere erano i due sodali italiani, carico di tensioni formali, di scontrosi personaggi costruiti attraverso linee aguzze e taglienti, viene presto surclassato da una nuova e profondamente diversa tendenza. Agli esordi del XV secolo, infatti, inizia a prendere piede una più aristocratica maniera, in un crescendo di forme morbide, di ritmi allentati e fluenti, di eteree figure perse dentro panneggi ricchissimi, di stoffe cedevoli. Tale linguaggio – nutrito di apporti francesi – trovò nello scultore Jacopino da Tradate, nel pittore Michelino da Besozzo e nell'orafo Beltramino de Zuttis i suoi maggiori interpreti, e investì le arti figurative nel loro complesso, dando vita a un idioma riconoscibile come intimamente e peculiarmente “lombardo”. Sul fronte della plastica lignea, una buona

⁴³ Il 24 giugno 1401 Giangaleazzo dona ai Gerolamini il “Castellazzo con fossa all'intorno murata entro, e fuori, con Camere, sale, Colombaja, Ponte Levatojo, e mol'altri edifizj. Il Giardino vicino al suddetto Castellazzo” e diversi beni agricoli circostanti con esenzioni fiscali. Il complesso venne inaugurato nel 1402 e nei secoli successivi fu una sede di primissimo piano, ospitando molti capitoli generali dell'ordine: A. Spiriti, *I gerolomini, Francesco Pizolpasso e il Castellazzo perno della città ideale*, in A. Spiriti, L. Facchin, *Santa Maria Assunta al Vigentino. La storia di una comunità dall'utopia dell'arcivescovo Pizolpasso alla committenza al Cerano*, Cinisello Balsamo (Milano) 2012, pp. 17-18; R. Tammaro, *Borghi e Cascine* cit., 2014, pp. 67-78.

⁴⁴ L'opera è stata resa nota da Paolo Venturoli, che indicava la sua pertinenza ad un ambito culturale lombardo e ipotizzava una sua datazione nella prima metà del Quattrocento: P. Venturoli, in *Museo Novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra (Novara 1987), a cura di M. L. Tomea Gavazzoli, Novara 1987, pp. 242-243, cat. 242; Idem, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005, pp. 44-45. Sulla scultura si vedano inoltre: A. Guglielmetti, *Scultura lignea* cit., 2000, p. 19; F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, pp. 42-43.

quantità di opere, seppur di diversa qualità e variamente dislocate sul territorio, mostra di rapportarsi alle soluzioni elaborate in questo *milieu*: dallo spumeggiante *Cristo* del Duomo di Vigevano (figg. 87-90, cat. X.2), che è sicuramente una delle vette più alte nella produzione di Crocifissi di primo Quattrocento, ai più andanti esemplari – prodotti di una bottega specializzata – distribuiti tra Lombardia, Canton Ticino e Piemonte (figg. 40-68, cat. VIII. 1, cat. VIII.7, cat. VIII.13, cat. VIII.15, cat. VIII.16, cat. XI.5, cat. XIII.7), che inaugurano, per quella tipologia, una linea evolutiva che porta fino al *Compianto* della Cattedrale di Lodi (figg. 71-80, cat. VI. 2); e così anche le appena ritrovate *Vergini* di Casalzuigno (Varese) (figg. 99-103, cat. III.2) e di Zeccone (Pavia) (figg. 108-111, cat. IX.3), oltre che il bell'esemplare, noto ormai da tempo, della chiesa milanese di San Tommaso (fig. 114, cat. VIII.10). Gli esiti di questa congiuntura si propagarono seguendo le più svariate direttive, dalla Valtellina, con i due trittici di Bormio e Mazzo (figg. 124-125), alla Liguria, come dimostra il severo *Sant'Antonio Abate* di Chiavari (cat. XIII.2), e ancora a Piacenza, dove, nel quinto decennio del Quattrocento, non sfuggirono all'intagliatore Antonio Burlengo, che li rielaborò, accanto a influssi veneti, soprattutto nella grande ancona del Duomo cittadino (1447).⁴⁵ Ma la fortuna di quel

⁴⁵ Di Antonio Burlengo resta, oltre al già citato complesso del Duomo di Piacenza, anche il grande polittico scolpito della collegiata di Castel San Giovanni (1442). Sul maestro: M. Galimberti, *Antonio Burlengo, uno scultore piacentino del XV secolo*, in "Strenna Piacentina", 1992, pp. 24-30; E. Fadda, in *Il Gotico a Piacenza*, cit., 1998, p. 195, cat. 44; R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, pp. 17-18; D. Gasparotto, *La "Maestà" del Duomo di Piacenza. Il restauro*, Piacenza 2004; Idem, *Tra Emilia, Liguria e Lombardia: la Maestà del Duomo di Piacenza*, in *La Sacra Selva* cit., 2004, pp. 95-103. Per quel che riguarda il panorama piacentino, che in occasione di questa ricerca è stato indagato in maniera non sistematica, qualche osservazione, in vista di una futura ricognizione, si potrà fare a proposito di due immagini mariane custodite nel Museo di Palazzo Farnese. La prima scultura, proveniente da Torrano, è ricordata come opera del XIII secolo da Vincenzo Pancotti (*Seconda esposizione d'arte sacra di Piacenza*, catalogo della mostra (Piacenza 1926), a cura di V. Pancotti, Piacenza 1926, p. 41), e del XV secolo da Ferdinando Arisi (*Il Museo civico di Piacenza*, Piacenza 1960, pp. 177-178, cat. 204). Stefano Pronti (in *Il Museo Civico di Piacenza in Palazzo Farnese*, a cura di S. Pronti, Piacenza 1988, p. 171, cat. 157) l'ha poi assegnata a uno scultore piacentino del primo Trecento, mentre Giuliana Guerrini (*Aspetti della scultura lignea a Piacenza e nel suo territorio: tre crocifissi gotici*, in "Bollettino Storico Piacentino", XCVII, 1, 2002, p. 4 nota 1), l'ha segnalata come meritevole di ulteriori approfondimenti. La *Madonna*, rigidamente stante, sorregge il figlio sul lato sinistro, entro un'ansa ricavata dal suo mantello, e lo accosta al suo corpo con il suo lungo braccio destro, secondo il ben noto modulo iconografico della Madonna di Loreto: ed è proprio accanto alla numerose repliche, molto spesso di età moderna, del venerato simulacro mariano perduto nel 1921 che andrà guardata e considerata. Su questi argomenti si possono vedere: F. Grimaldi, *L'iconografia della Vergine lauretana nell'arte. I prototipi iconografici*, in *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, catalogo della mostra (Loreto 1995), a cura di F. Grimaldi, K. Sordi, Loreto 1995, pp. 15-30; L. Cardone, L. Carletti, *La devozione continua*, in *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra

linguaggio continuerà anche oltre la metà del secolo, come ci ricordano opere come la *Madonna* di Traffiume di Cannobio (Verbania) (fig. 128) o il bel *Crocifisso* di Sant’Alessandro a Gallarate (Varese) (figg. 130-131).⁴⁶

(Pisa 2000-2001), a cura di M. Burrelli, Milano 2000, pp. 237-238; F. Grimaldi, *Sancta Majestas Nostre Domine Virginis Marie de Laureto*, in *Nigra Sum. Culti, Santuari e immagini delle Madonne nere d’Europa*, Atti del Convegno Internazionale (Santuario e Sacro Monte di Oropa Santuario e Sacro Monte di Crea 20-22 maggio 2010), a cura di L. Groppo e O. Girardi, Ponzano Monferrato 2012, pp. 157-184. Più interessante è una seconda *Madonna col Bambino* (fig. 129) catalogata come opera locale della prima metà del Cinquecento (F. Arisi, *Il Museo civico* cit., 1960, p. 359; S. Pronti, in *Il Museo Civico* cit., 1988, p. 172, cat. 158), che sarà da ripensare come un prodotto di secondo Quattrocento, non priva di retaggi ancora tardogotici.

⁴⁶ Per la *Madonna* di Traffiume si veda la nota 31. Il *Crocifisso* di Gallarate è stato oggetto di un restauro tra il 2002 e il 2003, a seguito del quale ha visto le stampe un volume monografico ad esso dedicato: I. Marelli, D. Morosi, *Il Crocifisso della chiesa di Sant’Alessandro a Gallarate*, Gavirate 2004. In quell’occasione, Isabella Marelli ha proposto di identificare il *Cristo* con la croce commissionata nel 1465 dalla confraternita del Crocifisso di Gallarate a Beltramo Gallazzi, artista noto solo dalle carte d’archivio della Fabbrica del Duomo di Milano, dov’è ricordato, tra il 1465 e il 1469, in relazione all’esecuzione di un *Angelo* per il tabernacolo del Santissimo Sacramento e ad altri lavori per l’organo nuovo. L’ipotesi di identificazione dell’autore dell’intaglio col Gallazzi e la conseguente datazione al settimo decennio del Quattrocento ha poi trovato concordi anche Marco Albertario e Daniele Pescarmona: M. Albertario, *Marmo, legno e terracotta. Appunti sulla committenza milanese tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento*, in *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, Atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005) a cura di M. Bascapè e F. Tasso, Cinisello Balsano (Milano) 2005, p. 29; D. Pescarmona, *La scultura lignea del Rinascimento fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia dell’arte a Varese e nel suo territorio*, a cura di M. L. Gatti Perer, Varese 2011, p. 384. Sull’opera anche: F. Debolini, *I crocifissi lignei intagliati e dipinti: una proposta di tipologie e botteghe familiari*, in *Picta et inaurata. Scultura in legno tra Gotico e Rinascimento in provincia di Varese*, Atti del Convegno (Castello di Masnago, dicembre 2009), a cura dei Musei Civici di Varese, Varese 2014, p. 57, e I. Marelli, *Una stagione di restauri e di scoperte*, in *Picta et inaurata* cit., 2014, pp. 86-87.

4.2.1 Riflessi del tardogotico milanese sulla produzione di Crocifissi lignei

Come si è anticipato, uno dei maggiori nuclei di sculture lignee lombarde di questo momento è rappresentato da una serie di Crocifissi distribuiti oggi tra Lombardia, Canton Ticino e Piemonte. L'analisi di queste opere è relativamente recente: risale infatti solo al 2000 l'intervento in cui Thea Tibiletti affrontava il problema e individuava le connessioni tra i diversi esemplari.⁴⁷

A quell'importante contributo, che occupava tuttavia il ristretto spazio di una scheda di catalogo, sono seguiti solo dei veloci riferimenti in letteratura.⁴⁸ Il raggruppamento proposto dalla Tibiletti comprende il *Cristo* della basilica di Sant'Ambrogio a Milano (fig. 40, cat. VIII.7)⁴⁹; quello del Museo di San Martino di Olivone, nel Canton Ticino (fig. 41, cat. XI.5);⁵⁰ l'esemplare della chiesa di Sant'Eufemia a Oggiono (Lecco) (fig. 42, cat. VIII.15),⁵¹ quello dei Santi Nazaro e Celso ad Arosio (Como) (fig.

⁴⁷ T. Tibiletti, in *Splendori al Museo Diocesano. Arte ambrosiana dal IV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano 2000), a cura di P. Biscottini, Milano 2000, pp. 50-51 cat. 9.

⁴⁸ F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, p. 45 nota 1; R. Casciaro, in *Museo Diocesano*, a cura di P. Biscottini, Milano 2011, pp. 121-122, cat. 120. Al gruppo fa cenno anche Simone Riccardi, *Uno sguardo sulla scultura lignea nel Cusio dal Medioevo al Cinquecento*, in *Scultura lignea sacra nel Cusio dal Medioevo all'Ottocento. Arte e Devozione*, a cura di M. Dell'Olmo e F. Mattioli Carcano, Borgomanero 2013, p. 109, e, da ultimo: F. Siddi, *Scultura lignea tra il XII e gli inizi del XV secolo nei territori ticinesi: l'avvio di una ricerca*, in *Legni preziosi. Sculture, busti, reliquiari e tabernacoli da Medioevo al Settecento nel Cantone Ticino*, catalogo della mostra (Rancate, Mendrisio, 2016-2017), a cura di E. Villata, Cinisello Balsamo (Milano) 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* cit., 2016, pp. 44-45, cat. 6.

⁴⁹ L'intaglio è stato reso noto da E. Tea, *Pitture e sculture nelle chiese di Milano*, Milano 1951, pp. 61-62, tav. XL. A partire dal contributo della Tibiletti (T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* cit., 2000, pp. 50-51, cat. 9), la sua vicenda critica si è congiunta a quella degli esemplari di cui parleremo tra poco: F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, p. 45 nota 1, R. Casciaro in *Museo Diocesano* cit., 2011, pp. 121-122, cat.12; S. Riccardi, *Uno sguardo* cit., 2013, p. 109; F. Siddi, *Scultura lignea* cit., 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* cit., 2016, pp. 44-45, cat. 6.

⁵⁰ Sull'esemplare ticinese: P. Bianconi, *Arte in Blenio. Guida della valle*, Bellinzona 1944, pp. 143-144; Idem, *Inventario delle cose d'arte e di Antichità, I. Le tre Valli superiori. Leventina, Blenio, Riviera*, Bellinzona 1948, p. 141; T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* cit., 2000, pp. 50-51 cat. 9; F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, p. 45 nota 1; R. Casciaro in *Museo Diocesano* 2011, pp. 121-122, cat.12, e, da ultimo, F. Siddi, *Scultura lignea* cit., 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* cit., 2016, pp. 44-45, cat. 6.

⁵¹ Per cui si veda: V. Longoni, *Oggiono, antica pieve. Ricognizione documentata nella storia di Oggiono dall'anno 584 all'anno 1492*, Oggiono 1986, p. 179, cat. 17; A. Spiriti, *ad vocem Oggiono. Arte*, in *Dizionario della chiesa ambrosiana*, IV, Milano 1990, pp. 2502-2504; O.

44, cat. VIII.1),⁵² e il *Crocifisso* trasferito dalla chiesa di Sant'Eufemia a Milano al Museo Diocesano (fig. 45, cat. VIII.1)⁵³.

La Tibiletti ha letto queste sculture come prodotti dell'orizzonte culturale internazionale che si andava profilando a Milano negli anni 1390-1420, attorno alla costruzione del Duomo, prospettando per essi una datazione tra la fine del Trecento e gli inizi del XV secolo. Concordi sul raggruppamento e sulla cronologia anche Francesca Tasso⁵⁴ e Raffaele Casciaro, più propensi a riferirli al tardo Trecento.⁵⁵ La Tasso, in particolare, ne ha discusso come di un problema da prendere a considerazione in rapporto al cantiere del Duomo, e ha notato delle affinità, al dire il vero non così stringenti, con la coeva produzione pittorica, confrontando, ad esempio, il *Cristo* di Sant'Ambrogio con quello che il pittore e miniatore Anovelo da Imbonate pone al centro della tavoletta un tempo in San Giorgio a Milano (oggi al Museo Diocesano) oppure quello al centro della *Crocifissione* in una pace di collezione privata attribuita per la parte pittorica al 'Maestro del libro d'ore di Modena'.⁵⁶

Zastrow, *Legni e argenti gotici nella provincia di Lecco*, Lecco 1994, pp. 12; 18; 148-149, figg. 172-174; 253-254; T. Tibiletti, in *Splendori al Museo Diocesano* cit., 2000 pp. 50-51; L. Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004, p. 117 nota 45; F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, p. 45 nota 1; R. Casciaro, in *Museo Diocesano* cit., 2011, pp. 121-122, cat. 120; S. Riccardi, *Uno sguardo* cit., 2013, p. 109; F. Siddi, *Scultura lignea* cit., 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* cit., 2016, pp. 44-45, cat. 6.

⁵² T. Tibiletti, in *Splendori al Museo Diocesano* cit., 2000 pp. 50-51, cat. 9. Sull'opera si vedano anche: F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, p. 45 nota 1; R. Casciaro, in *Museo Diocesano* cit., 2011, pp. 121-122, cat. 120; S. Riccardi, *Uno sguardo* cit., 2013, p. 109; F. Siddi, *Scultura lignea* cit., 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* cit., 2016, pp. 44-45, cat. 6.

⁵³ Sul *Crocifisso* un tempo in Sant'Eufemia: T. Tibiletti, in *Splendori al Museo Diocesano* cit., 2000 pp. 50-51, cat. 9; Biscottini, Righi, Venturelli, *Museo Diocesano* 2001, p. 24; F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, p. 45 nota 1; R. Casciaro, in *Museo Diocesano*, Milano 2011, pp. 121-122, cat. 120; S. Riccardi, *Uno sguardo* cit., 2013, p. 109; F. Siddi, *Scultura lignea* cit., 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* cit., 2016, pp. 44-45, cat. 6.

⁵⁴ F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, p. 45 nota 1.

⁵⁵ R. Casciaro, in *Museo Diocesano* cit., 2011, pp. 121-122, cat. 120.

⁵⁶ Per la *Crocifissione* oggi al Museo Diocesano: C. Travi, in *Museo Diocesano* cit., 2011, pp. 117-119, cat. 117 e, da ultimo, L. Galli, in *Arte Lombarda* cit., 2015, p. 161 cat. II. 13; per la *Pace*, invece: M. Bollati, *Tra oreficeria e miniatura: una pace per il Maestro del libro d'ore di Modena*, in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais, M. Olivari e L. Tognoli Bardin, Milano 2000, pp. 41-46; M. Tomasi, in *Arte Lombarda* cit., 2015, p. 165, cat. II. 25.

Alle opere sin qui discusse si può agilmente accostare un ulteriore esemplare, ossia il *Cristo* un tempo nella chiesa di San Pietro al Cimitero di Cerano (Novara) e ora nella chiesa della Natività di Maria Vergine della stessa cittadina, reso noto da Angela Guglielmetti nel 2000 con una datazione tra Tre e Quattrocento, che condivide con esse tanto l'impostazione della figura quanto la movimentazione del panneggio (fig. 43, cat. XIII.7).⁵⁷

Come ha recentemente proposto Isabella Marelli, questo gruppo offre un appiglio anche per l'interpretazione del *Crocifisso* della chiesa parrocchiale di Sacconago, frazione di Busto Arsizio, nel varesotto, ma ancora in diocesi ambrosiana (fig. 46, cat. VIII.16), a suo avviso prodotto da un artista locale aggiornato su quanto si produceva a Milano, e vicino agli esiti dello scultore tedesco Walter Monich.⁵⁸ Notando nell'opera una maggiore attenzione naturalistica nella resa anatomica e un andamento meno schematico del panneggio, la riteneva – rispetto agli altri numeri del raggruppamento – un po' più tarda, datandola al secondo-terzo decennio del XV secolo.

Si tratta di sculture che rivelano una matrice comune, ben distinguibile nell'identica impostazione – il Cristo emaciato, con il capo proteso drammaticamente in avanti e l'espressione fermata in un quieto dolore; i fianchi cinti da un perizoma caratterizzato da spesse pieghe lunate (figg. 47-53, 55-68) – e che si possono riferire ad una bottega facente capo

⁵⁷ A. Guglielmetti, *Scultura lignea* cit., 2000, p. 18. La Guglielmetti vi fa un rapido riferimento parlando di Crocifissi collocabili tra la fine del Trecento e gli inizi del secolo seguente. Per l'accostamento alla serie: F. Siddi, *Scultura lignea* cit., 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* cit., 2016, pp. 44-45, cat. 6. Restando in Piemonte, non mi sembra invece rapportabile a questa famiglia di intagli l'esemplare della sala capitolare del convento di San Domenico di Chieri, come invece propone Marco Lombardi, *Un inedito 'Crocifisso' di Urbanino da Surso*, in "Paragone", LVI, 61, 2005, p. 55, nota 28.

⁵⁸ Sul *Crocifisso*: I. Marelli, *Una stagione di restauri* cit., 2014, pp. 85-86; Eadem, *La decorazione pittorica*, in A. Spada, R. Mella Pariani, Monica Motto, I. Tomedi, Laboratorio San Gregorio, I. Marelli, *I Restauri nella chiesa ex-parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo a Sacconago di Busto Arsizio (Varese)*, in "Sibrium", XXIX, 2015, p. 428 nota 3. Una precedente segnalazione dell'opera si deve a Augusto Spada, *La gésa vègia, cuore e anima di Sacconago*, in "Almanacco della famiglia Bustocca" 2010, pp. 20, 27. Sul tedesco Walter Munich giunto, così come molti altri colleghi, nella Milano della nascente Cattedrale e operoso, negli anni a cavallo tra Tre e Quattrocento anche a Orvieto e in Abruzzo, si vedano L. Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004, pp. 50-53; M. Rossi, *Indagini su Peter Monich nel cantiere del Duomo di Milano*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi* cit., 2013, pp. 39-43.

all'artista che possiamo qui denominare, dall'esemplare più rappresentativo, 'Maestro del Crocifisso di Sant'Ambrogio'. La loro dislocazione, inoltre, segue per lo più gli antichi confini dell'immensa diocesi ambrosiana, toccando aree comunque di diretta influenza milanese.

È pienamente condivisibile il legame di questi intagli con la cultura figurativa elaborata nella capitale dello stato visconteo, nel variegato cantiere del Duomo: tuttavia, pensati a Milano e in relazione alla Fabbrica della Cattedrale avviata nel 1386, stentano a trovare un posto accanto ai nervosi personaggi, costruiti attraverso linee aguzze e taglienti, dei tempi di Giacomo da Campione e Giovannino de Grassi, autorevoli registi della prima fase dei lavori. Essi, piuttosto, paiono in linea – soprattutto nel morbido trattamento dei panneggi – con le istanze figurative elaborate in quel cantiere già dagli esordi del XV secolo, quando, cioè, in un via vai di maestranze da ogni dove, si affacciava sulla scena Jacopino da Tradate.⁵⁹ Pare dunque più opportuno scolarli nel corso dei primi decenni del Quattrocento, che è anche un lasso di tempo utile a coprire idealmente lo scarto che separa gli esemplari più arcaici e maggiormente affini tra di loro di Sant'Ambrogio, di Olivone e di Oggiono dai testimoni di Cerano, di Arosio e del Museo Diocesano di Milano, che parrebbe essere, con le sue forme meno scarnificate, il più tardo.⁶⁰

⁵⁹ Su un collegamento con l'arte di Jacopino, a proposito del solo *Crocifisso* di Oggiono, si è espressa già Laura Cavazzini (*Il crepuscolo* cit., 2004, p. 117 nota 45). Si veda inoltre: F. Siddi, *Scultura lignea* cit., 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* cit., 2016, pp. 44-45, cat. 6.

⁶⁰ Echi di questa produzione, seppur ad un livello qualitativo decisamente più basso, si possono riscontrare anche nel *Cristo* della chiesa di San Mauro di Buscate (Milano), inedito e che conosco solo dalla fotografia della catalogazione della Diocesi di Milano (fig. 54). Benché mi sia recata a Buscate nel marzo 2016, infatti, non è stato possibile rintracciarlo. Nella stessa chiesa di Buscate va segnalato un altro *Crocifisso*, completamente ridipinto, i cui caratteri di stile potrebbe suggerire una sua datazione attorno alla metà del XV secolo. Ormai a distanza di qualche tempo sembra riflettere su modelli analoghi anche il venerato *Crocifisso* "di San Carlo" della Basilica di Santa Maria presso San Celso di Milano (fig. 69), per il quale si vedano: C. Ponzoni, *Le chiese di Milano*, Milano 1930, p. 195; P. F. Maggi, *San Celso e la sua Madonna*, Milano 1951, pp. 136-141, 209-210; F. Reggiori, *Il santuario di Santa Maria presso San Celso e i suoi tesori*, Milano 1968, pp. 35-36, 52. Mentre forse afferente allo stesso ambito culturale, ma prodotto da una diversa bottega si direbbe il *Cristo*, cortesemente segnalatomi da Gianluca Amato e oggi di ubicazione ignota, che figurava, assegnato ad Andrea da Pisa, tra le opere della collezione de Clemente in vendita presso la galleria fiorentina Ciardiello nel 1935 (*Catalogo della collezione de Clemente. Palazzo Ricasoli Firidolfi. Oggetti di sola arte antica, quadri, sculture, bronzi, mobili, maioliche italiane ecc. ecc.*, Galleria Ciardiello, Firenze, 29 aprile-3 maggio 1935, p. 33 cat. 209). L'opera è segnalata, come di scuola toscana del Trecento, anche da Jaqueline Boccador e Edoard Bresset in collezione Colombari e poi Becchis a Torino (J. Boccador, E. Bresset, *Statuaire médiévale de collection*, 2 voll., Paris 1972, II, p. 76, cat. 73).

La peculiare conformazione del perizoma delle opere facenti capo alla serie individuata dalla Tibiletti accomuna questi Crocifissi al *Redentore* che sta al centro del *Compianto* della Cattedrale di Lodi, che rappresenta il più antico dei gruppi di questa tipologia in territorio lombardo (figg. 71-80, cat. VI.2).⁶¹ Al *Compianto* lodigiano molto convincentemente Francesca Tasso ha accostato il malconcio *Sant'Antonio* in collezione privata a Introbio (Lecco), reso noto nel 1994 da Oleg Zastrow (figg. 81-83, cat. VIII.6):⁶² i mesti personaggi condividono effettivamente forme e stilemi – dal complicato andamento delle stoffe alla resa grafica delle barbe, assai simile, tra l'altro, anche nel *Cristo* di Cerano – che rivelano una comunanza di intenti figurativi, all'ombra di quanto si produceva a Milano, ad un'altezza cronologica che non sarà lontano dal vero fissare intorno al quarto–quinto decennio del Quattrocento.

Ancora nei primi decenni del secolo, e in relazione al vivace contesto milanese, si può leggere anche lo splendido *Cristo* della Cattedrale di Vigevano (figg. 87-90, cat. X.2), la cui prima analisi critica risale al 1994 e oggi apprezzabile dopo l'importante restauro compiuto tra il 2008 e il 2009.⁶³ Non si può che confermare il legame, già riconosciuto da quanti se

⁶¹ Menzionato in diverse fonti locali e da Gianni Carlo Sciolla, *L'arte*, in *Lodi. La storia*, a cura di A. Bassi, vol. II, Lodi, 1989, p. 167, l'effettiva riscoperta del gruppo risale solo al 1998: S. Bandera, *La scultura lignea*, in *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)* catalogo della mostra (Lodi 1998), a cura di M. Marrubbi, Cinisello Balsamo 1998, pp. 78-79; Eadem, in *L'oro e la porpora* cit., 1998, pp. 215-216, cat. 3. 1. Tra le voci più recenti e aggiornate: R. Casciaro, *La scultura lignea* cit., 2000, pp. 15-16, 245-246 cat.3; L. Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004, pp. 117-118; F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, pp. 38-39, 58-61, cat. 1.5; M. Faraoni, *I "Caragnon del Dom" e la tomba di Bassiano da Ponte*, in *Custode della città. Il Duomo di Lodi e i suoi tesori*, a cura di L. Anelli e A. Beltrami, Azzano San Paolo 2014, pp. 91-92. Sulla tipologia bisognerà ricordare come, nella stessa Milano, un importante *Compianto* – ancora al suo posto nel Settecento, quando lo ricorda Serviliano Latuada (*Descrizione di Milano*, IV, Milano 1738, p. 251), ma per noi perduto – si trovava nella chiesa di San Francesco Grande: un'opera talmente celebre da essere indicata come modello quando, nel 1469, Giovanni Antonio Amadeo e a Martino Benzoni furono incaricati di realizzare un analogo gruppo, in legno, per San Giovanni Battista a Monza: *Giovanni Antonio Amadeo. Documents/ I documenti*, a cura di R. V. Schofield, J. Shell, G. Sironi, Como 1989, pp. 95-96 n. 7; J. Shell, *Pittori in Bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, p. 158 nota 77. G. Agosti, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. Agosti, G. Agosti, C. B. Strehlke, M. Tanzi, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)* Brescia 1998, pp. 50-51; L. Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004, pp. 141-142 nota 37, 148.

⁶² O. Zastrow, *Legni e argenti* cit., 1994, pp. 207-208; L. Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004, p. 117, nota 45; F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, pp. 38-39, F. Tasso, in *Maestri della scultura* cit., 2005, pp. 60-61.

⁶³ Sull'opera si veda M. T. Binaghi Olivari, *Vigevano dai Visconti agli Sforza*, Milano 1994, pp. 3-5; R. Casciaro, *La scultura lignea* cit., 2000, pp. 15, 244, cat. 1; R. Casciaro, *Qualche*

ne sono occupati, col clima internazionale del Duomo, che resta – sia pur in assenza di riscontri precisi – il miglior punto di riferimento per spiegare le caratteristiche di questa sorprendente scultura. Cercando dunque qualche appiglio, si potrà forse provare a pensare al nostro intaglio accanto alle figure scolpite per la Cattedrale nei primi decenni del XV secolo, cui rimanda quel vertiginoso accavallarsi di pieghe, cifra peculiare negli anni di Jacopino da Tradate, così come a certi furibondi personaggi miniati da Belbello da Pavia (figg. 89-92).⁶⁴ Non conosco sculture lignee davvero paragonabili al maestoso testimone vigevanese che reggono un efficace confronto: come prodotto coevo, però, si potrà richiamare il *Crocifisso* di Domodossola, assai più rude nella fattura, ma con un articolazione del perizoma in cui si può riscontrare qualche tangenza (fig. 95);⁶⁵ ulteriori consonanze si possono rintracciare nel campo delle arti orafe, e credo siano da valutare le affinità con il *Cristo* al centro di una croce astile della chiesa dei Santi Giuseppe e Fiorano di Verderio Superiore, di primo Quattrocento, resa nota da Oleg Zastrow nel 1994 (figg. 93-94).⁶⁶

spunto vigevanese per la storia della scultura in legno, in *Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina*, a cura di L. Giordano, Vigevano 2007, pp. 16-20; R. Casciaro, in *Sculture lignee a Vigevano* cit., 2007, p. 196; P. Strada, *Il Quattrocento in Lomellina*, in *Splendori di corte. Gli Sforza, il Rinascimento, la Città*, catalogo della mostra (Vigevano 2009), a cura di L. Giordano, M. Olivari, Milano 2009, p. 35; M. Olivari, *Tutela e scultura lignea in Lomellina*, in *Sculture lignee a Vigevano* cit., 2007, pp. 141-144 nota 21. Si veda anche M. Olivari, in *Splendori di corte* cit., 2009, pp. 108-109 cat. 20; L. Quartana, *Il restauro del Crocifisso del Duomo di Vigevano*, in *Splendori di corte* cit., 2009, p. 110-111; L. Quartana, A. Ortelli, *Il restauro del Crocifisso del Duomo di Vigevano*, in “Vigevanum”, XX, 2010, pp. 88-95.

⁶⁴ E si vedano, ad esempio, le figurazioni della Bibbia di Niccolò III d'Este (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 613), conclusa entro il 1434: A. Melograni, *Storia e analisi di un codice di lusso per la corte estense: Belbello da Pavia, Jacopino d'Arezzo e il Barb. lat. 613*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli e F. Pomarici, Roma 2011, pp. 463-477. Sull'artista si tenga presente anche: A. Cadei, *Belbello miniatore lombardo. Artisti del libro alla Corte dei Visconti*, Roma 1976.

⁶⁵ Sull'opera: A. Guglielmetti, *Scultura lignea* cit., 2000, p. 18; F. Cervini, *Reminiscenze medievali nella scultura seicentesca. Alcuni casi ossolani (reali e/o presunti)*, in *La scultura lignea fra Sei e Settecento nelle valli alpine e prealpine tra Piemonte e Lombardia*, Atti del Convegno di studi (Miasino, 18-19 aprile 2008), a cura di M. Dell'Omo e F. Mattioli Carcano, Bolzano Novarese 2008, pp. 101-103; S. Riccardi, *Uno sguardo* cit., 2013, p. 110.

⁶⁶ Per la quale si veda, con un riferimento al primo Quattrocento: O. Zastrow, *Legni e argenti* cit., 1994, pp. 183-185, 266. Analoghe caratteristiche si ritrovano anche nella croce astile della parrocchiale di Chiggiogna (Svizzera, Canton Ticino), sul cui nodo compare un'iscrizione che ricorda che l'oggetto fu donato dagli abitanti di Chiggiogna alla loro chiesa nel 1435: interessante appiglio cronologico anche per il nostro Crocifisso. Sull'opera ticinese, col collegamento con la *Croce* di Verderio: O. Zastrow, in *Mysterium crucis. Antiche sante*

L'odierna possibilità di isolare questo nucleo di testimonianze con buona pace riconducibili al primo Quattrocento milanese rende necessaria una riflessione su almeno altre due occorrenze. La prima è il *Crocifisso* della chiesa della Maddalena di Alba (Cuneo), più volte citato negli studi come affine al *Compianto* lodigiano: il legame con il gruppo di Lodi – e già lo aveva notato Francesca Tasso – pare infatti oggi assai meno stringente, pur essendo ancora condivisibile una sua lettura in chiave lombarda (fig. 86, cat. XIII.5).⁶⁷ La seconda è invece il notevole esemplare della basilica di San Carlo al Corso a Milano, reso noto solo nel 1997, all'indomani del restauro condotto da Eugenio Gritti, e presentato da Sandrina Bandera come opera della seconda metà del Trecento con buon seguito negli studi seguenti (figg. 96-97, cat. VIII.8).⁶⁸ L'opera, tuttavia, è contraddistinta da una ricerca naturalistica difficilmente conciliabile con un ideale figurativo tardotrecentesco, ben distinguibile nella più attenta fattura dell'anatomia. Anche la caratteristica conformazione del perizoma, con morbide pieghe arcuate che animano la fronte e i contorti lembi laterali, sembra indirizzare verso una cronologia più avanzata, forse addirittura già nel secondo quarto del XV secolo, in una fase comunque successiva ai testimoni ricollegabili al raggruppamento individuato dalla Tibiletti, preannunciando alcune soluzioni che diventeranno consuete nella fortunata tipologia di Crocifissi elaborata dai Da Surso.

croci del Canton Ticino, catalogo della mostra (Mendrisio 2010), a cura di A. Crivelli, Pregassona (Lugano) 2010, pp. 139-141, cat. 17.

⁶⁷ Per l'esemplare piemontese: M. Maritano, I. Scaranari, in *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra (Torino 1979), a cura di E. Castelnuovo, G. Romano, Torino 1979, p. 265; R. Casciaro, *La scultura lignea* cit., 2000, pp. 16, 246 cat. 4; F. Cervini, in *Macrino d'Alba protagonista del Rinascimento piemontese*, catalogo della mostra (Alba 2001), a cura di G. Romano, Savigliano (Cuneo) 2001, p. 84; L. Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004, pp. 117-118; F. Tasso, in *Maestri della scultura* cit., 2005, p. 59.

⁶⁸ S. Bandera, *Crocifisso ligneo policromo*, in *Santa Maria dei Servi tra Medioevo e Rinascimento. Arte superstite di una chiesa scomparsa nel cuore di Milano*, catalogo della mostra (Milano 1997), Milano 1997, p. 34; E. Gritti, *Relazione su restauri recenti*, *ibidem*, pp. 73-76; L. Bellingeri, *Cremona e il gotico* cit., 1999, p. 75; G. Guerrini, *Aspetti della scultura* cit., 2002, p. 23; M. Lombardi, *Un inedito 'Crocifisso'* cit., 2005, p. 53. Un'altra menzione dell'opera si deve ad Alessandra Sarchi, *Sculture antiche (e prodigiose) tra Pieve e Cento*, in *Sculture a Cento e Pieve tra XV e XIX secolo*, a cura di L. Lorenzini, Cento (Ferrara) 2005, p. 28, che ha riscontrato discutibili affinità tra il *Cristo* milanese a quello della collegiata di Santa Maria a Pieve di Cento. Come opera dell'ultimo quarto del XIV secolo è ricordata anche da M. C. Nasoni, *San Carlo al Corso*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2006, p. 228.

4.2.2. Tre Madonne col Bambino del primo Quattrocento lombardo

A Milano, nella chiesa di San Tommaso, è custodita una bella *Madonna col Bambino* resa nota da Francesca Tasso nel 1998 (fig. 114, VIII. 10).⁶⁹ La studiosa ha più volte ribadito le tangenze dell'opera con modelli pittorici databili nel secondo quarto del Quattrocento, confortando una datazione dell'opera tra il quarto e il quinto decennio del secolo. In particolare, l'intaglio si legge bene accanto alle impalpabili ed elegantissime figure che popolano i dipinti di Michelino da Besozzo, di Stefano da Verona o del primo Pisanello, come conferma una visione accanto alla celeberrima *Madonna del Roseto* del Museo di Castelvechio di Verona o alla *Madonna col Bambino* di Palazzo Venezia, entrambe viste di recente nelle sale di Palazzo Reale alla grande mostra milanese del 2015.⁷⁰ Oltre alle indubbie tangenze con esiti pittorici, la Tasso ha proposto per la *Madonna* di San Tommaso anche un interessante confronto con un'elegante immagine mariana in marmo dei Musei Civici di Novara, che sembrerebbe nata in un analogo contesto culturale (figg. 115-117).⁷¹

Il raffinato esemplare milanese appare oggi meno isolato grazie ad almeno altre due sculture riemerse nel corso di questa mia ricerca: la *Madonna col Bambino* che orna oggi la cappella ad essa dedicata dell'ottocentesca chiesa di San Vittore a Casalzuigno, in provincia di Varese (figg. 99-103, cat. III.2), e la *Vergine* che si affaccia da una mensola dietro l'altare maggiore della chiesa di San Rocco Confessore a Zeccone,

⁶⁹F. Tasso, *Un'inedita scultura* cit., 1998, pp. 445-448. Si vedano inoltre: R. Casciaro, *La scultura lignea* cit., 2000, pp. 17, 244-245, cat. 2; F. Tasso, in *Tra gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino 2001) a cura di E. Pagella, Torino 2001, p. 104; L. Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004, p. 117; F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, p. 42; S. Bandera, in *Maestri della scultura* cit., 2005, pp. 66-67 cat. I. 8; E. Castelnuovo, *Wood Sculpture. Milan* (recensione alla mostra *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, Milano 2005), in "The Burlington Magazine", CXLVIII, 2006, p. 220; F. Tasso, in *Arte Lombarda dai Visconti* cit., 2015, p. 228, cat. III. 13; R. Casciaro, *Scultura lignea del Quattrocento in Italia: una mappa*, in "Fece di scultura di legname e colori". *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze 2016), a cura di A. Bellandi, Milano 2016, pp. 104-105.

⁷⁰ Per le quali si vedano, da ultimo, le schede di Emanuela Daffra, in *Arte Lombarda dai Visconti* cit., 2015, pp. 224-225, cat. III. 5 e 226-227, cat. III. 10.

⁷¹ Sulla *Vergine* di Novara (inv. M. C. 54), già segnalata come opera da avvicinare all'arte di Jacopino da Tradate da Costantino Baroni (*Scultura Gotica Lombarda* cit., 1944, p. 164 nota 27); P. Venturoli in *Museo Novarese* cit., 1987, pp. 240-242, cat. 241; F. Tasso, in *Tra gotico e Rinascimento* cit., 2001, pp. 104-105, cat. 35; F. Tasso, *Milano, Lodi, Pavia* cit., 2005, p. 42.

tra Pavia e Milano, dove giunse solo nella seconda metà del Novecento da Pavia, come acquisto del parroco di allora (figg. 108-111, cat. IX.3).

La *Vergine* di Casalzuigno siede su un trono ligneo colorato a finto marmo e regge, sul ginocchio sinistro, un paffuto Gesù Bambino. Questo, accovacciato sulla gamba della madre, con un gesto di grande naturalezza accosta le gambe e, mentre regge con la mano sinistra un frutto, porta la destra alla bocca, come a volersi rimpinzare. Elegantissima è la figura della Madonna, il cui corpo è avvolto in un prezioso mantello dorato lavorato a rilievo, dall'interno di un blu scuro steso in maniera grossolana, frutto di un rifacimento: nelle anse del panneggio si riesce a intravedere una coloritura più chiara, azzurra. Il manto è chiuso sul petto da un medaglione ornato con dei vetri, a simulare pietre preziose, e avvolge l'eterea figura caratterizzandosi per un movimento complicatissimo. Tutt'attorno al volto, sereno e con la fronte leggermente bombata, corre, secondo una moda assai diffusa nella Lombardia dei Visconti, una treccia, e si distingue perfettamente il fine lavoro d'intaglio che, con leggere incisioni, rende palpabile la consistenza della chioma. Analogamente, grande cura è riservata alla resa dei riccioli del capo del Bambino, concepiti come una serie di minuscole chioccioline. A entrambe le figure sono state aggiunte delle corone e un rosario, evidenti testimonianze della devozione popolare. Se la collocazione in un'area assai periferica ha tenuto l'immagine mariana di Casalzuigno al di fuori degli studi storico-artistici e la ridipintura ha portato i catalogatori della Diocesi di Como (scheda: 3QK0017a) a crederla cinquecentesca, nel riscoprirlo pare invece evidente come la sua regale eleganza, l'espressione raffinatissima e un po' snob, e, allo stesso tempo, il dichiarato gusto del suo artefice per una rappresentazione attenta anche al dato reale, oltre che l'alta tenuta qualitativa, debbano spingere a cercare in un centro di primo piano il luogo della sua produzione, rimandando in particolare alla cultura figurativa elaborata a Milano della prima metà del Quattrocento. La scultura, infatti, sembra tradurre, e senza alcun impaccio, quello stile che trova in Michelino da Besozzo uno dei suoi più efficaci interpreti. Alle immagini create dal pennello di Michelino rimanda infatti l'inafferrabile ondulazione del panneggio, l'aria trasognata dei sacri personaggi, del tutto affine a quanto si può vedere, ad esempio, nella tavoletta raffigurante lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* oggi nella Pinacoteca di Siena, databile nei primo decennio del Quattrocento (figg. 104-105), o nei *Santi* del Louvre (fig. 106), in un ventaglio di confronti che può includere anche la bella tavola della *Madonna del Roseto* del Museo di Castelvecchio di Verona, dove troviamo anche la buffa soluzione del Gesù

bambino che si porta le dita alla bocca, con un gesto di straordinario naturalismo, e le due immagini mariane affrescate nelle lunette della cappella Thiene nella chiesa di Santa Corona a Vicenza.⁷² Premesso questo, risulta ancora più suggestiva, ma al momento impossibile da circostanziare, la notizia tramandata dagli abitanti del luogo di una provenienza dell'opera proprio da Milano.

Nella stessa congiuntura culturale è da leggere anche la *Madonna col Bambino* di Zeccone, catalogata dagli schedatori della Diocesi di Pavia (scheda: 9LG0034) e della Soprintendenza milanese (scheda OA:O3-00033051, a cura di M. Bona Castellotti) addirittura come opera seicentesca (figg. 108-111). Lungi dall'esser un prodotto barocco, la bella *Madonna* stante, col bambinetto nudo che si agita sul suo braccio, si qualifica come un pregiato prodotto primoquattrocentesco. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un'opera pesantemente ridipinta, ma, nel complesso, la superba posa della madre di Dio, col capo coronato e incorniciato da lunghi capelli sciolti, o il morbido disporsi delle stoffe sul petto e sui fianchi della figura, rispondono perfettamente a quel linguaggio così peculiare delle terre dei Visconti nel primo Quattrocento, e che trova la sua matrice nell'opera di Jacopino da Tradate (fig. 107). Rispetto alla *Vergine* di Casalzuigno, nell'intaglio di Zeccone si registra uno scarto cronologico in avanti, e il dialogo con opere coeve può includere, guardando alla pittura, anche i prodotti dei seguaci pavesi di Michelino o opere come il prezioso dittico con la *Crocifissione* e la *Madonna tra santi* attribuito a Franceschino Zavattari (fig. 112-113).⁷³ Per l'opera si potrà dunque proporre una datazione tra il quarto e il quinto decennio del XV secolo, in prossimità della bella *Madonna* di San Tommaso. Con quest'esemplare le tangenze formali sono davvero forti, tanto da rendere legittimo il sospetto che si tratti di lavori del medesimo maestro, ma solo un restauro potrà permetterci di valutare tale possibilità.

Ci troviamo dunque di fronte a tre immagini mariane lignee pienamente tardogotiche, in linea con gli stilemi figurativi declinati tra

⁷² Per la tavoletta senese, per il dipinto di Verona e per i *Santi* del Louvre si tengano presenti le recenti schede di Emanuela Daffra, in *Arte Lombarda dai Visconti* cit., 2015, pp. 224-225, catt. III.4, III.5, e Francesca Tasso, *ibidem*, p. 223, cat. III. 2. Sulle opere vicentine: G. Algeri, *Per l'attività di Michelino da Besozzo in Veneto*, in "Arte Cristiana", 718, 1987, pp. 17-32; M. E. Avagnina, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, a cura di F. M. Aliberti Gaudio, Milano 1996, pp. 151-153.

⁷³ Sull'opera si veda: A. De Marchi, *Michelino da Besozzo, gli inizi di Franceschino Zavattari fra Milano e Monza e un dittico molto insolito*, Torino 2012 e, da ultimo: R. Del Moro, in *Arte lombarda* cit., 2015, pp. 233-234, cat. III. 28 a, b.

Milano e Pavia nel primo Quattrocento: ad aprire la serie è la *Madonna* di Casalzuigno, un po' più antica, come suggerisce la freschezza inventiva e il dialogo serrato con i modelli micheliniani, seguita dai due esemplari di Zeccone e Milano, che riflettono sviluppi un po' più tardi, ma comunque entro la prima metà del Quattrocento.

Un'analogia cultura è sottintesa da un'altra immagine lignea *grosso modo* coeva, di cui devo la segnalazione ad Aldo Galli: si tratta di una *Madonna col Bambino*, a ben vedere un tempo parte di un'ancona, trafugata nel giugno 1990 dalla chiesa di San Giovanni Battista di Ponte di Legno, nel bresciano (fig. 121).⁷⁴ Queste testimonianze ci permettono di notare – com'era prevedibile, ma fino ad oggi difficile da circostanziare per via per via della mancanza di adeguate conoscenze – il sostanziale allineamento degli strumenti espressivi degli intagliatori di primo Quattrocento a quelli dei colleghi scultori in marmo e pittori, all'insegna di un dialogo che continuerà a solleticare la mente dei maestri lombardi a lungo, come provano anche il *San Giacomo* che campeggia nell'oratorio di San Giacomo della Cerreta nei pressi di Belgioioso (fig. 122, cat. IX.2), o l'*Annunciazione* della Pinacoteca Malaspina di Pavia (fig. 123, cat. IX.1), e a cui non si sottrasse neppure l'*atelier* dei Da Surso, come ci ricordano alcune delle figurine di *Apostoli e Profeti* posti a coronamento degli stalli del coro del Duomo di Chieri.⁷⁵

⁷⁴ *Arte in ostaggio. Bollettino delle Opere d'Arte Trafugate*, 15, 1992, p. 204; *Servizio per le ricerche delle opere d'arte rubate. Bollettino*, 15, 1992, p. 154.

⁷⁵ Per il coro del Duomo di Chieri si possono tenere presenti, con bibliografia precedente: R. Casciaro, *La scultura lignea* cit., 2000, p. 248, cat. 8; S. Piretta, *Baldino da Surso e l'anonimo nordico del coro di Asti: due culture a confronto*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Atti della giornata di studi (Milano, Palazzo di Brera, 8 maggio 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano 2002, pp. 42-48. Il contatto con la pittura di Michelino è discusso da: S. Piretta, *La famiglia dei Da Surso in Piemonte. Alba, Chieri, Asti (Ivrea e Biella)* in *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)* a cura di G. Romano, Torino 2002, pp. 94-166; F. Tasso, *Milano, Lodi, Pavia* cit., 2005, pp. 40-41.

4.3. A sud di Milano (Pavia, Vigevano, Lodi)

Volendo ricomporre il mosaico delle attuali conoscenze sulla scultura lignea della Lombardia sud occidentale, prendendo in esame l'area corrispondente ai territori delle Diocesi di Pavia e di Vigevano⁷⁶ e fatta eccezione per la romanica *Madonna* della chiesa pavese Santa Maria in Betlem e del *Crocifisso* di Garlasco, delude il tentativo di una ricognizione riguardante gli intagli del Duecento e del Trecento.⁷⁷ La scarsità di testimonianze, inoltre, stride drammaticamente con la qualità e la quantità di opere di epoca rinascimentale, verso le quali si è concentrato l'interesse della critica a partire dal secondo Novecento.⁷⁸

Tanto in pittura che in scultura, il linguaggio figurativo trecentesco dell'area pavese dichiara un legame indissolubile con Milano, mostrando unità di vedute e circolazione di artisti: ne sono prova, da una parte, le pur decimate testimonianze pittoriche scalabili nel corso di un secolo che si chiude con l'attività di artisti del calibro di Michelino da Besozzo.⁷⁹

⁷⁶ Quest'ultima è una diocesi costituitasi in età moderna, nel 1530, riunendo pievi e parrocchie prima divise tra quelle di Pavia, Novara (Vigevano, ad esempio, era in diocesi di Novara) e Vercelli: A. Ascani, *Dagli inizi (1530) alla sua "rifondazione" (1830)*, in *Diocesi di Vigevano*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi e L. Vaccaro (*Storia religiosa della Lombardia*, 12) Brescia 1997, pp. 21-48; G. Forzatti Golia, *Le istituzioni ecclesiastiche in Storia di Pavia*, III-1, *Dal libero Comune alla fine del Principato indipendente 1024-1535*, Milano 1992, pp. 173-261

⁷⁷ Va accantonato il caso della *Madonna* della parrocchiale di Valeggio, che si è rivelata un falso, come ha osservato Mariolina Olivari, *Tutela e scultura lignea in Lomellina*, in *Sculture lignee a Vigevano* cit., 2007, p. 135 nota 3. Secondo quanto riportato dalla studiosa, la scultura, ritenuta trecentesca, a seguito di non meglio specificate operazioni condotte da Eugenio Gritti al fine di programmarne il restauro, avrebbe svelato la sua natura di falso, o, più precisamente, di copia eseguita in sostituzione di un originale finito sul mercato, secondo una prassi assai diffusa tra Otto e Novecento. L'opera, come falso, è ricordata anche da Carla Travi, *Una Madonnina* cit., 2011, p. 266, nota 2.

⁷⁸ A tal proposito si veda, in questo lavoro: capitolo 1, p. 3 nota 4.

⁷⁹ L'avvio della carriera di Michelino, dal 1388 al 1404, è legato a Pavia, e ancora il Decembrio lo chiamerà "papiensem". Nel 1388 il pittore è attivo in San Pietro in Ciel D'Oro, nel secondo chiostro, dove realizza con la collaborazione con un maestro Ambrogio delle perdute *Storie di Sant'Agostino* e di *San Nicola da Tolentino*. Per una sintesi sui grandi fatti della pittura del Tre e del primo Quattrocento in area pavese si faccia riferimento a: A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del Gotico*, Milano 1992, pp. 14-45; A. Giglioli, *Pavia*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 134-152; M. Tanzi, *Pavia*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 113-133; M. Rossi, *Pietro da Pavia e il Plinio dell'Ambrosiana: miniatura tardogotica e cultura scientifica del mondo classico*, in "Rivista di Storia della Miniatura", 1-2, 1996-1997, pp. 231-238; R. Delmoro, *Interferenze francesi nella produzione dei codici di lusso a Pavia*

Sul fronte della scultura, accanto alla monumentale arca destinata ad accogliere i resti di Sant'Agostino nella chiesa di San Pietro in Ciel d'oro,⁸⁰ opere come i *Santi Vescovi* dislocati oggi in diversi edifici sacri cittadini,⁸¹ il paliotto dell'altare maggiore della chiesa di San Michele (1383) o l'altare oggi nella parrocchiale di San Martino di Carpiano (ma un tempo forse parte dell'arredo della Certosa di Pavia),⁸² si collocano in un orizzonte figurativo perfettamente in linea con quanto si produceva a Milano. Del resto, nel 1396, quando per volontà di Giangaleazzo Visconti iniziarono i lavori della Certosa, scelta come sede per accogliere le sue spoglie, è proprio a Milano che si cercano uomini validi per far prendere forma all'impresa: è il caso di Giacomo da Campione, Giovannino de Grassi e Marco da Carona, chiamati a Pavia per fornire delle consulenze e impegnati, nello stesso torno d'anni, al Duomo milanese in qualità di ingegneri. Tra Milano e Pavia è attivo anche Bernardo da Venezia, uomo di fiducia di Gian Galeazzo, che alternava anch'egli la sua attività tra la Fabbrica della città ambrosiana – dov'è ricordato in veste di ingegnere e di scultore in legno – e quella dell'erigenda Certosa (qui in veste di “generalis inzignerius”, affiancato da un Cristoforo da Conigo “magister a lignamine”);⁸³ una simile traiettoria riguardò anche i fratelli Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne, come un documento del 1399 lascerebbe supporre⁸⁴ e, qualche tempo dopo, l'intagliatore Urbanino da Surso.

sullo scadere del Trecento e qualche apertura sul primo Michelino da Besozzo, in “Arte Medievale”, V, 2015, pp. 235-260.

⁸⁰ Per un aggiornato resoconto sul celebre monumento: M. G. Albertini Ottolenghi, *L'Arca di Sant'Agostino*, in *San Pietro in Ciel d'oro a Pavia. Mausoleo Santuario di Agostino e Boezio. Materiali antichi e problemi attuali*, a cura di M. T. Mazzilli Savini, Pavia 2013, pp. 352-381.

⁸¹ Per le quattro sculture – il *Sant'Agostino* dell'Università di Pavia (Aula Magna), il *San Biagio* nella chiesa dei Santi Primo e Feliciano (già nella distrutta chiesa di San Biagio dei Serviti), il *Sant'Ambrogio* conservato nel palazzo vescovile e il *San Teodoro* dell'omonima chiesa – si vedano: C. Cortese, M. Colella, *La nuova collocazione della statua di Sant'Agostino patrono dell'Università di Pavia*, Pavia 2013 e E. Eccher, in *Arte Lombarda* cit., 2015, pp. 103-104, cat. I. 23.

⁸² Sull'altare di San Michele: M. G. Albertini Ottolenghi, *Pittura e scultura del Trecento*, in *Storia di Pavia*, III, 3, *L'arte dall'XI al XVI secolo*, Milano 1996, p. 401. Per quello oggi a Carpiano: M. G. Albertini Ottolenghi, *La Certosa di Pavia*, *ibidem*, p. 585.

⁸³ Sulla Certosa: M. G. Albertini Ottolenghi, *La Certosa di Pavia* cit., 1996, pp. 579-690. Su Bernardo da Venezia si vedano le note 29 e 30.

⁸⁴ Il 12 ottobre 1399 “Maestro Giacomelo da Venezia e suo fratello” furono dispensati dai lavori al Duomo di Milano per lavorare a Pavia (*Annali* cit., I, 1877, p. 198). Si veda: L. Cavazzini, *Il crepuscolo* cit., 2004, pp. 2-4; Eadem, *Le chantier Duomo de Milan entre XIVe*

Gli esordi del XV secolo sono rappresentati da qualche documento in più: nel novero delle testimonianze lignee tardogotiche andranno infatti incluse l'inedita *Madonna* della chiesa di San Rocco a Zeccone, a metà strada tra Pavia e Milano (figg. 108-111, cat. IX.3), che illustra, come si è già detto, un vitale rapporto tra pittura e scultura di cui sono partecipi, seppur ad un livello qualitativo meno esaltante, anche il malconco il *San Giacomo* dell'omonimo oratorio nei pressi di Belgioioso (fig. 122, cat. IX.2)⁸⁵ e la piccola *Annunciazione* giunta presso la Pinacoteca Malaspina di Pavia nel 1958 con il legato Bariola, con la quale arriviamo a lambire il quinto decennio del XV secolo (fig. 123, cat. IX.1).⁸⁶ Un simile discorso vale anche per Vigevano, dove i primi decenni del Quattrocento sono rappresentati da alcune opere pregevoli, ma di non facile interpretazione. È il caso dell'intrigante *Crocifisso* del Duomo (figg. 87-90, cat. X.2), di cui si è detto, e dell'assai ridipinta *Madonna col Bambino* un tempo nel castello cittadino e anch'essa oggi nella Cattedrale dedicata a Sant'Ambrogio, riscoperta nel 1994 da Maria Teresa Binaghi Olivari (figg. 132-133, cat. X.3).⁸⁷ Negli ultimi anni, Raffaele Casciaro si è più volte espresso a favore di un'attinenza di quest'ultima alla Toscana del primo Quattrocento,⁸⁸ ma

et XVe siècle: de Giovanni de Grassi aux frères Dalle Masegne et de Jean Mignot à Filippino da Modena, in "Revue de L'art", 166, 2009, pp. 65-76.

⁸⁵ H. Balducci, *L'Oratorio di S. Giacomo della Cerreta presso Belgioioso di Pavia*, Pavia 1932, p. 21; F. Mazzini, *Affreschi Lombardi del Quattrocento*, Milano 1965, p. 445; *Touring Club Italiano, L'Italia, Lombardia*, Milano 2005, p. 966; M. Albertario, in *La Pinacoteca Malaspina*, a cura di S. Zatti, Milano 2011, p. 223.

⁸⁶ Furono gli eredi dello storico dell'arte pavese Giulio Bariola (1873-1956), nel 1958, a promuovere questo lascito che includeva per lo più vetri, cristalli, porcellane e terrecotte. Quelle in esame, infatti, sono le uniche sculture segnalate. Su Bariola, allievo a Roma di Adolfo Venturi, direttore della Galleria Estense di Modena per oltre un ventennio (1900-1923) e infine docente all'Università di Pavia si veda: N. V. Mazzoleni, *Un protagonista dimenticato della storia di Pavia: Giulio Bariola*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", CVI, 2006, pp. 369-396 e in particolare pp. 289-290. Sull'*Annunciazione* anche: D. Vicini, in *Pavia. Pinacoteca Malaspina*, Pavia 1981, pp. 124-125; R. Casciaro, *La scultura lignea* cit., 2000, pp. 17, 247, cat. 6; M. Albertario, in *La Pinacoteca Malaspina* cit., 2011, p. 223, cat. 52a,b.

⁸⁷ T. Binaghi Olivari, *Vigevano dai Visconti* cit., 1994, pp. 3-5.

⁸⁸ R. Casciaro, *La scultura lignea* cit., 2000, p. 17; Idem, *I confini della scultura lignea lombarda*, in *Sulle tracce di Mantegna. Zebellana, Giolfino e gli altri. Sculture lignee tra Lombardia e Veneto (1450-1540)*, catalogo della mostra (Castel Goffredo 2004), a cura di G. Fusari e M. Rossi, Castel Goffredo (Mantova) 2004, p. 39; Idem, *Maestri e botteghe nel secondo Quattrocento*, in *Maestri della scultura* cit., 2005, p. 104, nota 10; Idem, *Qualche spunto vigevanese* cit., 2007, p. 16; Idem, in *Scultura lignea a Vigevano* cit., 2007, pp. 194-

questa pista non pare più effettivamente percorribile, e, mantenendo le stesse coordinate cronologiche e con le cautele del caso, sarà da restituire all'ambito padano.⁸⁹

Agli inizi del secolo si può riferire anche la misteriosa statuetta della *Vergine col Bambino* che si custodisce nel Museo della Confraternita della Morte, annesso alla chiesa della Madonna della Neve di Vigevano (fig. 134, cat. X.4),⁹⁰ mentre mi pare da rivedere la cronologia fin qui proposta per la *Madonna col Bambino* di Palazzo Dal Pozzo di Montebello della Battaglia (Pavia), resa nota da Raffaele Casciari (fig. 135). Lo studioso notava il suo sostanziale isolamento nel panorama scultoreo lombardo e indicava dei raffronti – forse un po' troppo ambiziosi – con testimonianze pittoriche, e in particolare con le figure uscite dai pennelli di Gentile da Fabriano o di Cristoforo Moretti. La datazione proposta al 1440-1450 sarà forse da spostare un po' più avanti, arrivando al terzo quarto del secolo: come già notava Casciari, infatti, essa presenta già alcuni aspetti – la stilizzazione delle chiome, lo squadro dei volti – che si ritroveranno nella produzione più propriamente rinascimentale.⁹¹

195. Ricordata come meritevoli di ulteriori approfondimenti anche da Paola Strada, *Il Quattrocento in Lomellina*, in *Splendori di corte* cit., 2009, p. 35.

⁸⁹ Come suggeriscono Laura Cavazzini e Aldo Galli, nello sviluppo dei panneggi così come nell'impostazione della figura, la cui rigida frontalità è spezzata solo dall'animato Gesù Bambino, vestito di tutto punto e intento a incedere sul braccio sinistro della madre, la statua vigevanese pare condividere formule compositive comuni alle opere note – e distribuite tra Lombardia, Emilia e Veneto – di artisti come Antonio da Mestre, attivo a cavallo tra Tre e Quattrocento. Gli studi hanno ormai ben delineato la fitta dialettica artistica che legava tali regioni sullo scorcio del XIV e gli esordi del XV secolo, tanto sul fronte della scultura che su quello della pittura, in un andirivieni di artisti cui forse non si sottrasse neppure l'autore della *Madonna* di Vigevano. Un primo corposo catalogo di Antonio da Mestre è stato stilato da Gian Lorenzo Mellini, *Scultori veronesi del Trecento*, Milano 1971, p. 188. Tra gli studi più recenti: M. Ferretti, *Prendiparte e Spinetta, Magnifici Milites*, in *Arte a Mirandola al tempo di Pico*, catalogo della mostra (Mirandola-Mantova 1994), a cura di V. Erlindo, pp. 19-29; L. Cavazzini, in *Florilegio d'arte. Pezzi scelti dal Museo di Palazzo d'Arco in Mantova*, catalogo della mostra (Viadana 1999), a cura di M. Di Giampaolo, Viadana 1999, pp. 28-32.

⁹⁰ Non mi risultano menzioni della scultura nella letteratura storico-artistica. È stata catalogata dalla Soprintendenza di Milano come opera francese della prima metà del XV secolo (G. Bonvecchi, scheda OA 03-00001872); nel catalogo della Diocesi di Vigevano figura invece come di bottega lombarda Quattrocento.

⁹¹ La *Madonna* è stata recuperata in tempi relativamente recenti da una nicchia delle cucine del Palazzo Dal Pozzo, un tempo convento dei Gerolamini. Lì si trovava già nel 1782, quando figura in un inventario stilato in occasione della soppressione del convento. Ricavata in un unico blocco di legno, l'opera è stata oggetto di un restauro a cura di Sonia Bozzini nel 1994. Le sue condizioni non sono tuttavia ottimali, recando diverse ridipinture e rifacimenti: R. Casciari, *La scultura lignea* cit., 2000, pp. 16-17, 246, cat. 5.

Spostandoci a est, verso Lodi, oltre al *Compianto* del Duomo, attestante la circolazione di modelli dichiaratamente milanesi, sono ben poche le testimonianze lignee effettivamente riconducibili all'epoca dei Visconti, e così le notizie documentarie riguardanti il lavoro di intagliatori in quel periodo. Curiosa appare, in questo senso, la storia del beato Jacopo Oldo, vissuto a cavallo tra Tre e Quattrocento, così com'è stata raccontata da Bassiano Dardanone, frate minore e confessore del beato. Nella biografia dell'Oldo, infatti, questi lo ricorda come intagliatore di ben tre opere in legno di cui oggi non resta che il ricordo tramandato dalla fonte: un *Crocifisso* eseguito per la chiesa di San Bassiano a Lodi Vecchio, un altro per la chiesa lodigiana di San Giuliano, che era ancora *in loco* nel 1572, quand'è ricordato dal vescovo Scarampo, e una terza scultura, un Cristo "inter la sepoltura" – e dunque verosimilmente un *Deposto* o un *Compianto* – nella chiesa del convento di San Giovanni Battista alla costa di Pulignano.⁹²

Tra le testimonianze superstiti si possono invece ricordare, seppur non eccelsi dal punto di vista qualitativo, il *Crocifisso* oggi nel museo della chiesa di Sant'Antonio Abate di Sant'Angelo Lodigiano (Lodi) (cat. VI.3), restaurato di recente ed esposto con una datazione troppo precoce al primo Quattrocento, che fa serie con un nutrito gruppo di sculture di analogo soggetto di cui è stato possibile individuare, in questa sede, numerosi testimoni nel lodigiano ma anche in area pavese, bresciana, bergamasca e a

⁹² B. Dardanone, *La vita del B. Jacopo Oldo*, a cura di A. Caretta, Lodi Vecchio 2000, p. 36. Su queste opere: A. Caretta, *Introduzione*, *ibidem*, pp. 9-11. Il *Crocifisso* della chiesa di San Giuliano è stato identificato con quello ancora oggi visibile sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Maddalena a Lodi, in realtà capostipite di una interessante produzione di Crocifissi di secondo Quattrocento distribuiti nelle diverse chiese cittadine che non mi sembra sia stata abbastanza valorizzata. La ricostruzione di questa serie di intagli è stata avviata da Gianni Carlo Sciolla (*L'arte* cit., 1989, p. 138) a partire proprio dal venerato esemplare della chiesa della Maddalena. Lo studioso ben individuava il legame di quest'ultimo con un secondo Crocifisso custodito nella stessa chiesa e con altre due sculture di analogo soggetto rispettivamente nelle chiese lodigiane di Sant'Agnese e di San Lorenzo. Sciolla, tuttavia, proprio in virtù della tradizionale identificazione del *Cristo* della chiesa della Maddalena con quello che le fonti ricordavano eseguito dal Beato Iacopo Oldo, finiva per riferirlo al tardo Trecento, mentre per gli altri esemplari menzionati optava per una generica datazione al XV secolo. Più recentemente è tornato sull'argomento Giorgio Daccò (*La Maddalena di Lodi. Storia, arte, fede*, Lodi 2003, pp. 175-184), che ha accettato il raggruppamento proposto da Sciolla (ad eccezione fatta per il testimone di San Lorenzo, a suo avviso più tardo) integrandolo – sulla base delle ricerche di Silvia Trivellato – con il *Cristo* del Seminario Arcivescovile e con quello del Museo Diocesano di Lodi. Per l'autore di queste sculture Daccò ha coniato la denominazione convenzionale di 'Maestro dei Crocifissi' e ha avanzato l'ipotesi di una loro datazione all'ultimo quarto del XV secolo, individuando tuttavia dei poco sostenibili legami con il gruppo del *Compianto* del Duomo e con la produzione dei Da Surso.

Piacenza,⁹³ e quello della chiesa della Santissima Incoronata a Castiglione d'Adda (Lodi) (cat. VI.1), anch'esso ricollegabile ad altre sculture disseminate sul territorio lombardo e non solo, come prova il frammentario esemplare del Castello di Fenis, in Valle d'Aosta.⁹⁴

Sicuramente più interessante è il grande e misconosciuto *Crocifisso* della chiesa di San Giacomo di Spino d'Adda, in provincia di Cremona, ma entro i confini della Diocesi di Lodi (fig. 136). L'opera, proveniente dal trecentesco Santuario della Madonna del Bosco della stessa città, ha ricevuto solo una menzione da parte di Cesare Alpini, che lo ha ricordato giustamente come lavoro del tardo Quattrocento, e meriterebbe un restauro utile a restituirgli la piena leggibilità che merita.⁹⁵

⁹³ Di questa famiglia di intagli, l'unico, a quanto mi risulta, ad essere stato oggetto di uno studio specifico è quello oggi a Piacenza, parte delle collezioni della Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, preso in esame nel 2005 da Giuliana Guerrini (*Scultura lignea a Piacenza: due crocifissi quattrocenteschi*, in *Cose piacentine d'arte offerte a Ferdinando Arisi*, a cura di V. Anelli, Piacenza 2005, pp. 55-65), che ha proposto una datazione agli esordi del XV secolo e una sua lettura in chiave ligure.

⁹⁴ Ed è proprio quest'ultimo esemplare il solo ad aver suscitato un qualche interesse: E. Brunod, L. Garino, *Catalogo degli Enti e degli edifici di culto e delle opere di arte sacra della Bassa Valle e delle Valli laterali*, III, *Bassa Valle e Valli laterali*, Aosta 1990, p. 222.

⁹⁵ C. Alpini, *Santuario della Madonna del Bosco*, in *Itinerari di fede tra Adda, Oglio e Po*, Cremona 2000, pp. 100-101. L'intaglio è catalogato dalla Diocesi di Lodi (scheda: 64y0018) come opera cinquecentesca.

4.4. Il caso di Cremona: sculture lignee del Tre e del primo Quattrocento

Magro è – per l'età viscontea - il bottino di sculture lignee nel cremasco, fatta eccezione per il problematico *Crocifisso* della Cattedrale di Crema (cat. IV.1), che abbiamo già visto nel capitolo precedente. Per quanto riguarda la produzione lignea a Cremona di epoca gotica, invece, un'indagine molto utile è stata condotta da Lia Bellingeri nel 1999.⁹⁶

La ricerca sul territorio – unita ad una fondamentale campagna di restauri – ha permesso infatti alla studiosa di integrare le conoscenze sulla scultura in legno cremonese, fino a quel momento drammaticamente caratterizzata – come lei stessa segnala in apertura del suo saggio – da una vistosa lacuna riguardante il periodo di tempo compreso tra il *Crocifisso* romanico di Scandolara Ravara e il *Presepe* cinquecentesco di Giovanni Angelo del Maino nella Cattedrale.⁹⁷

Con il suo lavoro la Bellingeri ha messo a fuoco l'attività di una maestranza di intagliatori attiva in città nel corso del XIV secolo, documentata – in assenza di dati anagrafici – solo dalle poche ma preziose testimonianze superstiti. Un rarità che si scontra, anche in questo caso, con le informazioni fornite dalle fonti locali, ricche di notazioni sulla presenza di opere scultoree in legno. E se l'immagine che compare sul duecentesco sigillo della Fabbriceria della Cattedrale di Cremona, dove è raffigurata l'immagine di una Vergine seduta col Bambino, permette solo di ipotizzare l'esistenza di una *Maestà* romanica, forse in legno, precedente al simulacro trecentesco giunto sino ai nostri giorni,⁹⁸ qualche secolo dopo lo storiografo

⁹⁶ L. Bellingeri, *Cremona e il gotico* cit., 1999, pp. 75-91; Eadem, *La scultura*, in *Storia di Cremona. Il Trecento. Chiesa e Cultura (VIII-XIV secolo)*, a cura di G. Andenna e G. Chittolini, Azzano San Paolo (Bergamo) 2007, pp. 416-435. Alcune delle opere lignee di cui si parlerà tra poco sono discusse, non sempre in maniera condivisibile, anche in: L. Bandera, A. Foglia, *Arte lignaria a Cremona. I tesori della Cattedrale*, Azzano San Paolo (Bergamo) 2000.

⁹⁷ Per la scultura di Scandolara Ravara si rimanda al secondo capitolo del presente lavoro: pp. 39-40. Sul gruppo cinquecentesco: M. Tanzi, *Il Presepe di Giovanni Angelo del Maino per la Cattedrale di Cremona*, in "Artes", 2, 1994, pp. 179-183; R. Casciaro, *La scultura lignea* cit., 2000, pp. 161, 329, cat. 123. Sempre nel cremonese, un'altra preziosa opera di Giovan Angelo del Maino è il *San Sebastiano* approdato al Museo Berenziano del Seminario vescovile a seguito del lascito del canonico del Duomo monsignor Felice Zanoni, morto nel 1979: sull'opera si veda: G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il frutteto di Rancate*, in *La Natività della Vergine di Gaudenzio a Morbegno*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2011, pp. 5-12.

⁹⁸ Per il sigillo, custodito nel Museo Civico cittadino, accanto alle riflessioni di Lia Bellingeri, *Cremona e il gotico* cit., 1999, p. 78, si faccia riferimento a: *Catalogo delle collezioni del*

seicentesco Giuseppe Bresciani poteva ancora vedere e tramandare la memoria della presenza, nelle chiese cittadine, di numerosi Crocifissi.⁹⁹ Sappiamo anche che, nella cripta del Duomo, si trovava un *Compianto* ligneo, oggi perduto ma ricordato in quella sede solo nel 1537, quando ne venne commissionata la ridipintura delle figure.¹⁰⁰ Ad attestare, seppur indirettamente, l'importanza della scuola scultorea cremonese del Trecento è anche la notizia di una "rappresentazione del Sepolcro di Cristo" (ossia un *Compianto*) in legno, in cui il Redentore era accompagnato dalle figure della "Beata Vergine, diversi Santi ed Angeli, ed era munita di una grata di ferro a custodia", inviato nel 1358 da Cremona a Parma, per essere posto "in una cappella della Confessione del Duomo".¹⁰¹

A monte della produzione trecentesca si colloca il maestoso *Crocifisso* del Battistero cittadino, un tempo esposto alla devozione dei fedeli nell'adiacente Cattedrale (figg. 139-140, cat. V.2).¹⁰² È una scultura dalla forte carica espressiva, che ci presenta il Cristo al culmine della sua sofferenza, con la bocca aperta in una smorfia di dolore. A caratterizzare la scultura è un intaglio minuto che tormenta la superficie del legno, insistendo nel delineare graficamente le ciocche di capelli – sospese, quasi

museo civico di Cremona. La collezione di sigilli Ala Ponzone, a cura di A. Foglia, Milano 2005, p. 63, cat. II.a 1.

⁹⁹ È stata Lia Bellingeri, *Cremona e il gotico* cit., 1999 a dare giusto rilievo alla testimonianza di Giuseppe Bresciani, che, nel 1666, scrivendo delle *Immagini miracolose che sono nelle chiese della città di Cremona* (il testo, manoscritto, si trova in una miscellanea di opere del Bresciani custodita nella Biblioteca Statale di Cremona, con la segnatura Bresciani 17) ricordava diverse opere lignee. Oltre alla 'Madonna del Popolo' (Bresciani, *Immagini miracolose* cit., 1666 cc. 15-21), al *Crocifisso* oggi nel Battistero (*ibidem*, cc. 1-4) e a quello di Sant'Omobono (*ibidem*, cc. 5-6) ancora visibili ai nostri giorni, Bresciani ricordava anche altre testimonianze, oggi perdute: è il caso del *Crocifisso* miracoloso in San Francesco (*ibidem*, c. 7), del "Crocifisso agonizzante" della chiesa di Santa Lucia (*ibidem*, cc. 8-9) e di quelli delle chiese di San Vincenzo, di Sant'Angelo e di Santa Monica (*ibidem*, c. 1).

¹⁰⁰ La notizia è discussa da Lia Bellingeri (*Cremona e il gotico* cit., 1999, p. 77) sulla scorta della documentazione edita da Federico Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona 1872, pp. 190-191.

¹⁰¹ A. Pezzana, *Storia della città di Parma*, I, Parma 1837, pp. 54-55; L. Bellingeri *Cremona e il gotico* cit., 1999, p. 77; Eadem, *La scultura* cit., 2007, p. 416.

¹⁰² Sull'opera: L. Bellingeri *Cremona e il gotico* cit., 1999, pp. 75-91; Eadem, *La scultura* cit., 2007, pp. 430-431; Eadem, *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di L. Bellosi, Firenze 2009, pp. 34-37, cat. 5). Non è condivisibile il parere di Luisa Bandera e Andrea Foglia, *Arte lignaria* cit., 2000, p. 38, cat. 2, che hanno datato la scultura oltre la metà del Quattrocento, in virtù di assai improbabili tangenze col *Crocifisso* del Duomo di Salò.

una sfida alla legge di gravità – e la barba riccioluta. Sull'ampio torso ben si distingue l'arcata epigastrica, contornata da un abbozzato reticolo costale; pienamente gotico è l'andamento del perizoma, pensato come un lungo lembo di stoffa ripiegato più volte su se stesso, che si frange in pieghe spesse e tubolari. L'artefice non deve essere rimasto del tutto insensibile ai modi del girovago Marco Romano, che lascia a Cremona, agli esordi del Trecento, le tre sculture del protiro della Cattedrale, che sono le uniche testimonianze superstiti della sua attività lombarda, ma non è detto che siano state le sole ad essere realizzate.¹⁰³ Tale ipotesi può trovare qualche sostegno nel confronto tra il *Cristo* del Battistero e quello oggi nel Museo di Colle Val d'Elsa, che potrebbe indicare la presenza di un prototipo dello scultore in area padana, tenuto a mente dal maestro cremonese.¹⁰⁴

All'esemplare del Battistero è stato accostato anche lo spigoloso *Crocifisso* della collezione Salini di Gallico (Asciano, Siena), ritenuto riferibile allo stesso maestro, con un leggero scarto cronologico in avanti (figg. 137-138, cat. XIII.8).¹⁰⁵ In effetti, le analogie morfologiche tra i due intagli sono tali da favorire una loro lettura congiunta. Tuttavia, un fare più appuntito e meccanico guida la mano del maestro del *Cristo* Salini, col suo volto oblungo circondato da una barbetta scolpita più florida in corrispondenza delle mandibole e del mento e una capigliatura molto meno esuberante rispetto all'altro esemplare. Questi elementi, insieme alla fisionomia più affusolata, allo spietato realismo che porta a vista un fitto reticolo di vene sulle braccia e alla diversa costruzione del panneggio, lasciano aperta la possibilità che le due sculture siano da leggere come

¹⁰³ L'idea di un contatto con Marco Romano è stata inizialmente proposta da Lia Bellingeri, *Cremona e il gotico* cit., 1999, pp. 80-82; che in seguito lo ha escluso: Eadem, *La scultura* cit., 2007, pp. 430-431; Eadem, in *La collezione Salini* cit., 2009, pp. 34-37, cat. 5. Per attività del girovago scultore, oltre al fondamentale studio di Giovanni Previtali, *Alcune opere "fuori contesto": il caso di Marco Romano*, in 'Bollettino d'Arte', LXVIII, 22, 1983, pp. 43-68, riedito in Idem, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991, pp. 115-136, si tengano ora presenti gli esiti delle recente rassegna *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra (Casole d'Elsa 2010), a cura di A. Bagnoli, Cinisello Balsamo (Milano) 2010.

¹⁰⁴ L. Bellingeri, *Cremona e il gotico* cit., p. 82. Sull'opera, un tempo nella chiesa di Santa Maria a Radi di Montagna: A. Bagnoli, *Scultura dipinta, Maestri di legname e pittori a Siena. 1250-1450*, catalogo della mostra (Siena 1987), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, Firenze 1987, pp. 31-35, cat. 5; A. Bagnoli, in *Marco Romano* cit., 2010, pp. 176-180, cat. 7.

¹⁰⁵ Da Lia Bellingeri, che accoglieva un suggerimento di Aldo Galli: L. Bellingeri, *La scultura* cit., 2007, pp. 431-432; L. Bellingeri, in *La collezione Salini* cit., 2009, pp. 34-37, cat. 5). Devo le fotografie dell'opera Salini alla gentilezza di Gianna Nunziati.

prodotti maturati nello stesso contesto nel giro di pochi anni di distanza, senza bisogno di dover pensare ad un'unica mano, ad un'altezza cronologica fissabile attorno al secondo-terzo decennio del Trecento. Viene il sospetto, tra l'altro, che la successione proposta vada in realtà invertita: con il *Cristo* Salini in apertura della serie e quello del Battistero subito a seguire diventa infatti più agile seguire quella linea di continuità stilistica che, come aveva giustamente ipotizzato la Bellingeri, da questi, più arcaici esemplari, procede con opere – collocabili già nella seconda metà del secolo – come il *Crocifisso* del Seminario Arcivescovile (fig. 141, cat. V.8) e quello della chiesa della Maddalena (fig. 142, cat. V.5). Del primo, di grandi dimensioni, nulla si sa circa l'originaria provenienza, e oggi trova posto nella modernissima chiesa del Seminario cremonese.¹⁰⁶ Nell'intaglio si fondono stilemi delle due precedenti occorrenze: nella concezione anatomica, ad esempio, sembra serbare ricordo del *Cristo* del Battistero, pur nell'ambito di una più attenta e delicata ricerca naturalistica; lo splendido panneggio, che qui è tutto un arrovellarsi di stoffe, sembra, in fondo, uno sviluppo del modello dell'esemplare Salini. Caratteristiche assai simili si ritrovano nel *Crocifisso* che, sotto un pesante stato di polvere, si vede a fatica nella sagrestia della chiesa Santa Maria Maddalena, nel quale si può effettivamente rilevare qualche tangenza, soprattutto nella struttura del volto e della capigliatura, con l'attività cremonese di Bonino da Campione, attivo in città attorno al 1357, quando firma il sepolcro di Folchino Schizzi oggi murato all'esterno del Duomo.¹⁰⁷

Accanto a queste opere trova posto anche la *Madonna col Bambino*, detta 'del Popolo', della Cattedrale, che la tradizione vuole giunta in città seguendo l'antico corso dell'Adda, galleggiando sulle sue onde (figg. 143-146, cat. V.3).¹⁰⁸ Lo stato in cui ci troviamo a doverla giudicare è

¹⁰⁶ Il primo approfondimento critico sul *Crocifisso* si deve a Lia Bellingeri (*Cremona e il gotico* cit., 1999, pp. 75-91; Eadem, *La scultura* cit., 2007, pp. 432-433).

¹⁰⁷ Anche per questo intaglio sono fondamentali gli studi di Lia Bellingeri (*Cremona e il gotico* cit., 1999, pp. 75-91; Eadem, *La scultura* cit., 2007, pp. 432-433), che ha ipotizzato l'appartenenza dell'opera alla stessa bottega cui spetta il *Cristo* del Seminario Arcivescovile e ha proposto per entrambi una datazione intorno alla metà del secolo. Sull'opera si veda anche: M. Morandi, *La chiesa di S. Maria Maddalena: testimonianza del Quattrocento cremonese e non solo*, in "Cremona", XXXIX, 2009, pp. 86, 89; Eadem, *La chiesa di Santa Maria Maddalena a Cremona*, Cremona 2010, p. 40. Un legame con Bonino da Campione tanto per l'opera della chiesa della Maddalena che per quello del Seminario è stato di recente proposto da Laura Cavazzini, *Un'incursione di Bonino* cit., 2013, p. 47 nota 35.

¹⁰⁸ Sulla *Vergine: Musica e Musicisti nel Duomo di Cremona. Documenti e testimonianze dal XV al XVII secolo*, catalogo della mostra, Cremona 1989, pp. 114-118; L. Bellingeri,

drammatico: il notevole peso devozionale della scultura ha infatti favorito numerosi rimaneggiamenti nel corso del tempo, cui si è aggiunto uno sciagurato restauro che ha riportato a vista il legno. Tra le parti più giudicabili della nobile immagine della *Vergine*, stante, leggermente arcuata, con quel che resta del Bambino sul braccio sinistro, c'è l'affilato ricadere delle pieghe sul fianco destro della *Madonna*, e questo, insieme alla generale volumetria dei volti, fa venire qualche dubbio sulla datazione al tardo Trecento proposta da Lia Bellingeri, da rivedere forse a favore di una sua collocazione cronologica ancora nella prima metà del Trecento, come già supposto da Carla Travi.

Un'altra opera oggetto di grande venerazione è il *Crocifisso* identificato con quello davanti al quale pregava Sant'Omobono, patrono di Cremona e titolare della chiesa in cui si custodisce la scultura, espressivo esemplare di matrice nordica databile attorno al secondo quarto del secolo (fig. 147-148, cat. V.4).¹⁰⁹

Il *corpus* delle opere lignee di epoca gotica presenti in città include anche il *Cristo morto* (cat. V.6)¹¹⁰ e il *Crocifisso* della cappella della casa provinciale delle Ancelle della Carità (cat. V.7), anch'essi in condizioni tutt'altro che buone, che sono da collocare ormai ad una certa distanza dagli esemplari visti sin qui, e documentano una produzione probabilmente ormai a cavallo tra il Tre e il Quattrocento.¹¹¹

Nei dintorni di Cremona, invece, un'altra scultura che merita attenzione è il *Crocifisso* esposto sull'altare maggiore della chiesa dei Santi Pietro e Andrea di Casanova del Morbasco (frazione di Sesto e Uniti, Cremona) (fig. 149, cat. V.1). Non c'è nessun motivo di crederlo ottocentesco come riportato dai catalogatori della Diocesi di Cremona (scheda: 45_0003), forse condizionati dall'aspetto dell'edificio che lo ospita

Cremona e il gotico cit., 1999, pp. 75-91; Eadem *La scultura* cit., 2007, p. 426; A. Foglia, *La scultura lignea in Cattedrale: linee di sviluppo storico e devozionale*, in L. Bandera, A. Foglia, *Arte lignaria a Cremona. I tesori della Cattedrale*, Azzano San Paolo (Bergamo) 2000, pp. 21-22; L. Bandera, A. Foglia, *Arte lignaria a Cremona* cit., 2000, pp. 35-37 cat. 1; C. Travi, *Una Madonnina* cit., 2011, p. 261.

¹⁰⁹ L. Bellingeri, *Cremona e il gotico* cit., 1999, pp. 75-91; Eadem. *La scultura* cit., 2007, pp. 433-434; L. Mor, *Il "Crocifisso gotico doloroso"* cit., 2010, pp. 189 e 191 nota 41.

¹¹⁰ L. Bellingeri, *Cremona e il gotico* cit., 1999, pp. 75-91; Eadem. *La scultura* cit., 2007, p. 434; E. Camporeale, *Compianiti lignei tra Emilia e Toscana*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, Serie IV, Vol. 6, n. 1, 2001, p. 103.

¹¹¹ L. Bellingeri, *Cremona e il gotico* cit., 1999, pp. 75-91; Eadem. *La scultura* cit., 2007, pp. 434-435.

e dalla ridipintura che ne interessa tutta la superficie. Il *Cristo*, a grandezza naturale, non sembra palesare tangenze né con gli altri Crocifissi lignei cremonesi né con altre sculture passate al vaglio nel corso della presente ricerca. La resa anatomica accennata, con la marcata sottolineatura dei pettorali e delle costole, accanto al morbido ma allo stesso tempo astratto movimento del panno scolpito che cinge i fianchi del Redentore, potrebbero tuttavia indicare una sua datazione ancora nella prima metà del Quattrocento.

Problematico è invece il grande e poco noto *Cristo* esposto nella terza cappella di destra della chiesa di Santo Stefano a Mozzanica, località in provincia di Bergamo, ma afferente sin dalle origini alla Diocesi di Cremona, che oggi si presenta come un *Cristo morto*, ma che era, a buona evidenza, un Crocifisso poi malamente riaccomodato con la risistemazione degli arti superiori e inferiori (fig. 150, cat. V.9).¹¹² È una scultura acerba, tanto nei tratti fisionomici che nella resa anatomica, che difficilmente si potrà pensare oltre la metà del XV secolo.¹¹³

¹¹² F. Cavaliere, in G. Albin, *Storia di Mozzanica dall'XI al XIX secolo*, Bergamo 1987, p. 88; Pasinelli, D. S. Fossati, *La chiesa di Mozzanica. Fede, Arte e Tradizioni*, Mozzanica 2009, pp. 31-37. Devo le fotografie della scultura alla gentilezza di Matteo Facchi e David Simone Fossati.

¹¹³ Sempre in area di cremonese è da segnalare anche il modesto esemplare quattrocentesco della chiesa monastica di Santa Chiara a Casalmaggiore (Cremona), Sull'opera si veda, da ultimo: U. Bocchi, *Documenti d'arte nel Casalasco-Viadanese. Un territorio di confine tra Cremona, Mantova e Parma*, Viadana (Mantova) 2003, pp. 251-252. Al Crocifisso è stata dedicata la mostra, di cui non esiste un catalogo ma solo un'utile brochure, *La via della Croce. Crocifissi di Casalmaggiore fra arte, fede e storia* (16 al 25 aprile 2011) a cura di Valentina Giro.

4.5. Mantova, Brescia e Bergamo

Per quel che riguarda l'area orientale dell'attuale Lombardia, avvilente è il bilancio del patrimonio ligneo del periodo compreso tra il tardo XIII secolo e il primo XV nel mantovano, dove, accanto al *Crocifisso* di Canneto sull'Oglio di cui si è già detto (cat. VII.2), è da segnalare ora il *Cristo* che si affaccia dall'arco trionfale della chiesa di San Tommaso di Acquanegra sul Chiese, cui solo un auspicabile restauro potrà restituire una migliore leggibilità (fig. 151, cat. VII.1). Per l'intaglio, che si presenta qui per la prima volta, credo ben si adatti la datazione al primo Quattrocento già proposta dai catalogatori della Soprintendenza di Mantova (scheda OA: 03-000143538). Appigli per una sua lettura, invece, si possono forse trovare in ambito veneto, dove opere come l'altare di San Giacomo già nella Cattedrale e ora nel Museo Capitolare di Atri (Teramo)¹¹⁴ paiono offrire degli elementi di raffronto utili a individuare l'orizzonte culturale entro cui inserirlo (figg. 152-155).

Altrettanto ridotto è il numero di testimonianze rintracciabili, per lo stesso arco cronologico, a Brescia e nell'ampia area territoriale compresa nella sua diocesi. Come è stato notato anche in tempi recenti,¹¹⁵ tuttavia, nel valutare la produzione di questa regione, bisognerà tenere a mente che, nonostante alcune utili ricognizioni sul territorio, non può ancora dirsi completato il lavoro di censimento sistematico dell'esistente.¹¹⁶

Un primo tentativo, rimasto invero senza seguito, di delineare il profilo di una scultura lignea bresciana del XIV secolo risale agli anni sessanta del Novecento, in occasione della pubblicazione dei volumi della *Storia di Brescia*, e si deve a Gaetano Panazza; gli esiti quattrocenteschi

¹¹⁴ Il complesso è stato recentemente preso in esame, con un riferimento a maestro veneto e una datazione attorno al 1410, da Anne Markham Schulz, *Woodcarving and woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze 2011, pp. 201-206 cat. 1.

¹¹⁵ In particolare si vedano le osservazioni di Marco Albertario, *Considerazioni per lo studio della scultura in legno in Valle Camonica in Storia dell'arte? Percorsi tra Brescia e la Valle Camonica*, a cura di P. Bonfadini, Capo di Ponte (Bs) 2013, pp. 31-48, in risposta anche alle osservazioni di Paola Rezoagli, *I Ramus, scultori di Valcamonica e la loro scuola*, in *La scultura lignea fra Sei e Settecento nelle valli alpine e prealpine tra Piemonte e Lombardia*, Atti del Convegno di studi (Miasino, 18-19 aprile 2008), a cura di M. Dell'Omo e F. Mattioli Carcano, Bolzano Novarese, 2008, p. 206.

¹¹⁶ Per il quadro bibliografico si veda il primo capitolo del presente lavoro, pp. 4-5 nota 7. Andrà inoltre tenuto presente che il prezioso inventario dei beni culturali mobili della Diocesi di Brescia, avviato nel 2004 nell'ambito del programma nazionale promosso dalla Cei, è ancora in *progress*: per cui la ricerca da me condotta, risalente al marzo 2015, fa riferimento a dati che devono ritenersi parziali. Come mi informa gentilmente Mirka Pernis dell'Ufficio Beni Culturali diocesano, il lavoro sarà concluso entro il 2017.

furono invece affrontati, nella stessa sede, da Adriano Peroni.¹¹⁷ Panazza dedicava un brevissimo paragrafo a quelle che gli apparivano le uniche testimonianze trecentesche degne di nota: tra le citate, solo la *Madonna* del Convento del Buon Pastore di Brescia (cat. II.1),¹¹⁸ seppur mal giudicabile per via delle sue condizioni pessime, sembra poter superare la prova di un'odierna revisione, mentre meno lineare risulta la datazione proposta per le altre due sculture ricordate: il *Crocifisso* della chiesa parrocchiale dell'Assunzione di Maria Vergine di Ghedi¹¹⁹ e il simbolo dell'evangelista Giovanni dall'omonima chiesa bresciana. Dalle ricerche di Adriano Peroni, invece, mirate a ricostruire le sorti della scultura in legno prima dell'attività del bresciano Stefano Lamberti, operoso ormai del Cinquecento, emergeva un numero più consistente di opere, e di alto livello: se a rappresentare il primo Quattrocento era – allora come oggi – solo la *Madonna* di Monno (fig. 157, cat. II.4), tra le più tarde opere cui lo studioso faceva accenno meritano senz'altro di essere ricordati i due *Crocifissi*, ancora poco noti, rispettivamente nella chiesa di San Giovanni a Brescia (fig. 158)¹²⁰ – bell'esemplare di secondo Quattrocento che dà conto degli strettissimi rapporti di questi territori con Venezia – e in San Lorenzo a Manerbio (fig. 159), sul quale è ricordata la data 1470 e che sarà da inserire in un più

¹¹⁷ G. Panazza, *La scultura e l'oreficeria del secolo XIV*, in *Storia di Brescia*, I, *Dalle origini alla caduta della Signoria viscontea (1426)*, Brescia 1963, pp. 924-925. Le considerazioni di Peroni sono sostanzialmente riprese e riproposte da B. Passamani, *Le arti figurative, in Brescia nell'età delle Signorie*, a cura di V. Frati, Brescia 1980, pp. 194-195; A. Peroni, *La scultura bresciana prima della decorazione di S. Maria dei Miracoli e della Loggia*, in *Storia di Brescia*, II, *La dominazione veneta (1426-1575)*, Brescia 1963, pp. 736-745.

¹¹⁸ G. Panazza, *La scultura* cit., 1963, pp. 924-925; B. Passamani, *Le arti* cit., 1980, pp. 194-195; *La Madonna della Misericordia del Monastero del Buon Pastore. Le fasi del restauro di un gruppo ligneo del sec. XIV*, Brescia 1995; Sull'opera anche M. Busi, *Il monastero del Buon Pastore a Brescia. Notizie storiche, 1901-2001*, Brescia 2001, p. 108.

¹¹⁹ Il *Crocifisso* di Ghedi (dalle braccia mobili; 66x57 cm), è stato trafugato nel 1957, recuperato e attualmente si trova nella sagrestia della chiesa parrocchiale. La scultura, per la quale meglio si addice una datazione al secondo Quattrocento, figura nel catalogo della Diocesi di Brescia come opera trecentesca (scheda: 2FA0273), ed è stata discussa da A. Bonini, *La chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta in Ghedi. Origini, Storia, Arte, Società*, Brescia 2008, pp. 203-204, che ha individuato l'originaria provenienza nella soppressa chiesa dei Disciplini flagellanti di San Bernardino in Santa Lucia, dove ornava l'arco trionfale. Nella stessa chiesa va segnalato un pregevole *Crocifisso* cinquecentesco, oggi presso l'omonimo altare: S. Guerrini, *Note e documenti per la storia dell'arte bresciana dal XVI al XVIII secolo*, in "Brixia Sacra", XXI, 1-4, 1986, pp. 9-11; A. Bonini, *La chiesa parrocchiale* cit., 2008, pp. 157-159.

¹²⁰ A. Morassi, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, XI, *Brescia*, Roma 1939, p. 320; A. Peroni, *La scultura bresciana* cit., 1963, p. 742.

complesso problema riguardante numerose opere di analogo soggetto, assai affini tra loro ed esemplati su modelli nordici, di cui è stato possibile rintracciare, durante questa ricerca, circa una ventina di esemplari variamente dislocati in area padana.¹²¹

Come in parte abbiamo visto, le più antiche testimonianze lignee note, scalabili tra il XIII e gli esordi del XIV, sono il duecentesco *Cristo* del Monastero di Santa Maria degli Angeli di Capriolo,¹²² le mensole lignee della chiesa del monastero dei Santi Cosma e Damiano di Brescia (oggi in deposito presso i Musei Civici), databili tra la fine del Duecento e gli esordi del Trecento, individuate da Luca Mor,¹²³ la riscoperta *Madonna* di Castrezzone di Muscoline (cat. II.2) e il *Crocifisso* di Sarezzo, raro testimone collocabile ancora nella prima metà del XIV secolo (cat. II.5). Per quanto riguarda il Trecento inoltrato, invece, se non può che dirsi desolante il caso della *Madonna* del Convento del Buon Pastore di Brescia, a cui poco giovamento ha portato il recente restauro, senz'altro da rivalutare è il poco noto *Crocifisso* dell'antica Pieve di San Siro di Cemmo, in Valcamonica, che rappresenta un'interessante declinazione, di origine nordica, della tipologia del Crocifisso "gotico doloroso" (fig. 156, cat. II.3).¹²⁴ Ad un ambito culturale oltremontano si può ricondurre anche la *Madonna* di Monno, ancora in Val Camonica (fig. 157, cat. II.4):¹²⁵ i

¹²¹ Sul *Crocifisso* di Manerbio: A. Peroni, *La scultura bresciana* cit., 1963, p. 742; G. B. Reali, *La mia chiesa*, Brescia 1966, p. 43; L. Anelli, in *Le chiese di Manerbio. Guida*, Brescia 1983, pp. 97-99; L. Bellingeri, *Cremona e il gotico* cit., 1999, p. 76. Posso solo limitarmi, in vista di futuri approfondimenti, a segnalare questo consistente nucleo di sculture, di cui il più noto è forse l'esemplare della chiesa di Sant'Erasmus a Castel Goffredo (Mantova), per il quale si veda: M. Rossi, in *Sulle tracce di Mantegna. Zebellana, Giolfino e gli altri. Sculture lignee tra Lombardia e Veneto*, catalogo della mostra (Castel Goffredo 2004), a cura di G. Fusari e M. Rossi, Castel Goffredo (Mantova) 2004, pp. 126-128, cat. 22

¹²² Sull'opera si veda, nel presente lavoro, il secondo capitolo: pp. 41-42.

¹²³ L. Mor, *Le mensole lignee provenienti dalla chiesa originaria dell'ex monastero dei Santi Cosma e Damiano in Brescia*, in "Civiltà Bresciana", VIII, 1, 1999, pp. 39-44; Idem, in *Vivere il Medioevo. Parma al tempo della Cattedrale*, catalogo della mostra (Parma 2006-2007), a cura di G. Damiani, Cinisello Balsano (Milano) 2006, pp. 239-240, cat. 136.

¹²⁴ Per cui si veda la nota 21.

¹²⁵ Sull'opera si vedano: A. Peroni, *La scultura bresciana* cit., 1963, p. 739-740; *Sculture lignee in Valle Camonica*, a cura di G. Vezzoli e P. V. Begni Redona, Breno (Brescia) 1981, pp. 114, 135, 173; O. Zastrow, in *Nel Lume del Rinascimento. Dipinti, sculture e oggetti dalla Diocesi di Brescia*, catalogo della mostra (Brescia 1997), Brescia 1997, pp. 81-82 cat. 35; *Le opere e i giorni degli artisti della scultura in legno in Valle Camonica*, a cura di G. Bondioni, "Itinera. Visite didattiche in Valle Camonica", IX, 8, 2009, p. 86; F. Troletti, *Santuari «à*

caratteri dell'accostante figura, dallo sguardo malinconico e le guance piene, col corpo camuffato da un articolato e fluente panneggio, la qualificano infatti come una felice rappresentante di quelle *Schöne Madonnen* tanto diffuse in Europa nei primi decenni del Quattrocento, palesando delle assonanze con esemplari dell'area tirolese, austriaca e boema. Le opere di Cemmo e di Monno fanno dunque luce su un dialogo dell'area bresciana, e più precisamente della Val Camonica, col mondo d'Oltralpe che, ben documentato alla fine del XV secolo, conosce con esse delle precocissime attestazioni. Le testimonianze a disposizione rendono davvero difficile, oltre che rischioso, tirare delle conclusioni definitive: quello che emerge è un *corpus* senz'altro eterogeneo, sia sul fronte culturale che qualitativo, ma ancora troppo ristretto rispetto a quello che si può immaginare dovesse essere in origine l'esistente.

Diverso è invece il caso di Bergamo, che, se condivide con Brescia le sorti politiche – entrambe, infatti, assoggettate ai Visconti nel quarto decennio del Trecento finirono poi per cedere, negli anni venti del secolo seguente, al dominio della Serenissima Repubblica di Venezia – mostra delle significative differenze per quel che riguarda la concentrazione di opere lignee, per la cui conoscenza si è rivelato di fondamentale importanza il progetto di catalogazione informatizzata delle opere d'arte presenti nel territorio portato avanti dalla Diocesi bergamasca, iniziato negli anni novanta del Novecento.¹²⁶ Tale virtuosa iniziativa, realizzata anche per via delle dimensioni tutto sommato contenute dell'area di pertinenza diocesana, dev'essere considerata l'estrema tappa di un lungo percorso di conoscenza dei beni ancora *in loco*: dopo un primo esordio segnato dall'*Inventario degli oggetti d'arte* dedicato alla zona, del 1931, fu senz'altro l'oculata politica culturale di Adriano Bernareggi, vescovo di Bergamo dal 1936 al 1953, a dare il via a questo processo. Agli settanta del secolo scorso risale il sempre utile censimento dei beni delle parrocchie di Luigi Pagnoni,¹²⁷ mentre la

répit» in *Valle Camonica: una verifica iconografica nei luoghi attestati dai documenti*, in "Santuários", 5, 1, 2016, pp. 208-209.

¹²⁶ Per un quadro del lungo lavoro effettuato sul territorio bergamasco si può fare riferimento a E. Bianchi, A. Civai, P. Rimaboschi, *La catalogazione dei beni culturali a Bergamo*, in *Tesori d'arte a Bergamo. Per un progetto di conoscenza e di consultazione in internet del patrimonio artistico e culturale del territorio*, a cura di E. Bianchi, A. Civai, P. Rimaboschi, Bergamo 2001, pp. 11-15; E. Bianchi, A. Civai, P. Rimaboschi, *Il patrimonio artistico della Diocesi di Bergamo: scoperte e riscoperte*, in "La rivista di Bergamo", XXIV, 32, 2002, pp. 24-29.

¹²⁷ A. Pinetti, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, I, *Provincia di Bergamo*, Roma 1931; L. Pagnoni, *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bergamo. Appunti di storia e di arte*, 2 voll.,

lunga attività di tutela e restauro patrocinata dalla Provincia di Bergamo, presentata al pubblico una prima volta nel 1981 con la mostra *Per una politica dei Beni Culturali: restauri 1961-1981* e poi ancora negli anni seguenti in un susseguirsi di pubblicazioni, ha permesso di riscoprire un numero sempre più consistente di manufatti artistici.¹²⁸ Com'era auspicabile, tale lavoro ha avuto come risultato un fiorire di indagini storico-artistiche, anche sul fronte della produzione lignea, lasciando tuttavia completamente ai margini gli intagli del periodo medievale.¹²⁹

Che pur ci sono, come dimostrano la trecentesca *Madonna* di Treviglio (attualmente in provincia di Bergamo, ma afferente alla Diocesi di Milano) (cat. VIII.17), quella del Museo Diocesano di Bergamo (cat. I.4), o la piccola immagine mariana che si affaccia da un'ancona nella chiesa parrocchiale della Natività della Vergine a Monte di Nese (Alzano Lombardo), a nord del capoluogo, catalogata come opera lombarda del primo quarto del Trecento, ma che si può pensare realizzata già attorno alla metà del secolo (fig. 160, cat. I.9).¹³⁰

Più problematica è l'interpretazione della *Madonna col Bambino* un tempo fulcro culturale del Santuario di Salzana e oggi nella chiesa di Sant'Ambrogio a Pizzino (Taleggio): capace, secondo la tradizione, di sopravvivere alle più svariate peripezie nel corso della sua storia, nulla ha potuto contro la spietatezza dei moderni restauri (fig. 161, cat. I.10).¹³¹

Bergamo 1974; Idem, *Appunti di Storia e Arte. Chiese parrocchiali bergamasche*, Bergamo 1979.

¹²⁸ *Per una politica dei beni culturali. Restauri 1961-1981*, catalogo della mostra (Bergamo 1981), Gorle 1981. Un riflessione su questi argomenti si deve a Ilaria de Palma, *Esempi di tutela della scultura lignea: la bottega dei Gritti*, in "Rassegna di studi e notizie", XXXVI, 32, 2009, pp. 123-130.

¹²⁹ Si veda, per un ragguaglio bibliografico, capitolo 1, pp. 3-4 nota 5 del presente lavoro.

¹³⁰ Sulla scultura (scheda: 1030120): L. Pagnoni, *Le chiese parrocchiali* cit., 1974, II, pp. 568-569; F. Rossi, *Pittura anonima bergamasca del primo Cinquecento*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, Bergamo 1979, III, pp. 43-44, 63, fig. 1; *Per una politica dei beni culturali. Amministrazione Provinciale di Bergamo. Restauri 1961-1981*, Bergamo 1981, p. 138; A. Mandelli, *Alzano nei secoli. Storia dell'antica comunità alesana*, Bergamo 1988, p. 310.

¹³¹ Nel catalogo della diocesi di Bergamo figura come opera umbro-toscana del Trecento (scheda: 1VJ1213). Il potere miracoloso dell'intaglio è registrato già nel XVII e nel XVIII secolo nelle compilazioni sulle immagini miracolose di Flaminio Cornaro (*Notizie storiche delle Apparizioni e delle Immagini più celebri di Maria SS.ma nella città e provincia di Bergamo*, ed. Bergamo 1868, pp. 84-85) e di Wilhelm Gumpfenberg (*Atlante Mariano, ossia origine delle immagini miracolose della B.V. Maria, venerate in tutte le parti del mondo*, III, Verona 1841, pp. 368-369). Su di esso si vedano inoltre le segnalazioni di: N. Ghilardi,

Per il Trecento, la tipologia dei Crocifissi scolpiti, oltre al notevole testimone, di cultura nordica, di Santa Maria Maggiore a Bergamo (fig. 162, cat. I.2), è rappresentata da alcune occorrenze di qualità discontinua e prive di legami reciproci: è il caso del *Crocifisso* oggi al Museo d'Arte e Cultura Sacra di Romano di Lombardia (fig. 163, cat. I.11);¹³² del piccolo esemplare del Museo di San Lorenzo di Zogno, che parrebbe rispondere ad una cultura già di fine secolo (cat. I.12), o di quello, trasformato in un *Deposto*, di Bianzano (cat. I.5).¹³³

Nel presentare questi intagli, per lo più ignorati dalla letteratura storico-artistica, appare evidente come la loro lettura risulti decisamente poco ovvia. Non sarà tuttavia fuorviante ricondurle ad una produzione locale, e dunque a botteghe di cui purtroppo non riusciamo a ricostruire la vicenda, ma di cui si può supporre l'esistenza.

Attorno al secondo quarto del Quattrocento gli effetti della dominazione veneta non tardarono a farsi sentire, traducendosi nella presenza di opere che dichiarano apertamente la loro natura di prodotti di importazione: oltre ai *Crocifissi* di Albino (cat. I.1) e Bergamo (cat. I.3), di cui parleremo tra poco, ne sono prova l'ancona scolpita, raffigurante l'*Annunciazione*, che orna l'altare maggiore dell'Oratorio dei Disciplini, a Clusone (Bergamo) (fig. 164, cat. I.8)¹³⁴ o il *San Giacomo* dell'omonima chiesa di Cirano (Gandino, Bergamo) (fig. 165, cat. I.7), per la cui interpretazione non si può fare a meno di guardare a quanto si produceva in ambito lagunare nella prima metà del XV secolo.¹³⁵

L'oratorio di Salzana (Valle Taleggio), Bergamo 1938, pp. 13-14; G. Busetti, B. Pirola, *Santuari mariani della bergamasca*, Bergamo 1984, II, pp. 162-164; G. Giupponi, *Valle Brembana: due secoli, '800-'900*, Clusone 1997, p. 357.

¹³² Nel catalogo diocesano (scheda: 1U81693) l'opera è detta come di ambito lombardo del Cinquecento; per una datazione al XV secolo: A. Pilato, in *M.A.C. S. Museo arte Sacra e Cultura. Parrocchia di S. Maria Assunta e S. Giacomo Maggiore Apostolo in Romano di Lombardia. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 24-25.

¹³³ Su tale immagine lignea, censita come cinquecentesca dai catalogatori diocesani (scheda: 1PD0331): D. S. Suardi, *Bianzano e la sua valle. Origine celtica, romana, longobarda. Ricordi, costumi, leggende*, Bergamo 1979, pp. 68, 72-73; 116-117; S. Vavassori, E. Silva, «*La festa del Signurù*», in "Orobic. Lombardia", IX, 94, 1998, pp. 98-107.

¹³⁴ Per una puntuale sintesi sul complesso: A. Barbuto, in *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento 2002) a cura di E. Castelnuovo e F. de Gramatica, Trento 2002, pp. 596-597, cat. 73.

¹³⁵ Quest'ultima scultura è stata recentemente presa in considerazione da Monica Ibsen, *Levigata ut auro: Scultura lignea del Quattrocento nelle valli bergamasche*, in *Nel segno del*

4.5.1. Guardando a Venezia: i *Crocifissi* delle chiese di San Rocco ad Albino e di San Colombano a Bergamo e il *Cristo* di Vimercate

I Crocifissi delle chiese di San Rocco ad Albino e di San Colombano a Bergamo

La cinquecentesca chiesa dedicata a San Rocco di Albino si affaccia da un'altura poco fuori dal centro abitato della piccola località a nord-est di Bergamo, nota anche per aver dato i natali al celebre pittore Giovan Battista Moroni e per custodire, nella chiesa di San Bartolomeo, uno dei più spettacolari polittici di Pietro Bussolo.¹³⁶

A destra dell'ingresso principale si trova la cappella del Crocifisso, in cui, ad ornamento dell'unico altare presente, un Golgota eseguito ad affresco fa

Rinascimento. Pietro Bussolo scultore a Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo 2016), a cura M. Abertario, M. Ibsen, A. Pacia, Bergamo 2016, p. 41. Tra le opere già della seconda metà del Quattrocento la stessa studiosa (*ibidem*, pp. 42-45) propone una lettura in chiave veneta per il trittico in legno con la *Madonna col Bambino e i Santi Pietro e Giovanni Battista* un tempo nella chiesa di Santa Croce di Gerosa (Bergamo), da cui fu sottratto nel 1978 (per il quale si vedano anche: A. Pesenti, *Gerosa e il suo Santuario*, Bergamo 1949, p. 28; L. Pagnoni, *Le chiese parrocchiali* cit., 1974, I, pp. 452-453; Idem, *Chiese parrocchiali* cit., 1979, p. 200; E. Persico, *Gerosa e il suo santuario*, Torre Boldone 1986, pp. 15, 42, 82; M. Chiappa, *Sfogliando le vecchie carte*, in *Santa Maria in Montanis a Gerosa*, Cenate Sotto 2009, p. 89; E. Daffra, *Il prezzo dell'abbandono*, in *Santa Maria in Montanis* cit., 2009, p. 16), di quello – molto ridipinto – di San Giacomo Maggiore a Sant'Omobono Imagna (L. Pagnoni, *Chiese parrocchiali* cit., 1979, p. 341) e della piccola e venerata *Pietà* del Santuario della Cornabusa in Valle Imagna. Questi intagli, come ha avuto modo di argomentare la Ibsen (*Levigata ut auro* cit., 2016, pp. 42-45) in maniera pienamente condivisibile, sono culturalmente e cronologicamente prossimi alla grande ancona, oggi in collezione privata, detta di San Luca per via della presenza di tale santo in posizione preminente, che Massimo Ferretti ha ricollegato all'ambito veronese e al tardo Quattrocento: M. Ferretti, in *Dal Trecento al Seicento. Le arti a paragone*, catalogo della mostra (Torino 1991), a cura di G. Romano, Antichi Maestri Pittori, Torino 1991, pp. 50-59. Sull'opera si vedano anche: E. Villata, *Due restituzioni al secondo Quattrocento veronese*, in "Verona Illustrata", 17, 2004, pp. 21-41; G. Ericani, *Mantegna e la scultura lignea a Verona*, in *Mantegna e le arti a Verona, 1450-1500*, a cura di S. Marinelli e P. Marini, Venezia 2006, p. 137. A questo nucleo, in prossimità del quale la Ibsen ricordava anche il *Santo Vescovo* del Museo Adriano Bernareggi di Bergamo, credo sia facilmente accostabile anche la cordiale immagine mariana della chiesa di San Giovanni Battista alla Forcella di Bordogna, nei pressi di Roncobello, a nord di Bergamo, per la quale si veda: *L'arte ritrovata. Scoperta e restauro di antiche statue a Roncobello in Alta Valle Brembana*, catalogo della mostra (Bergamo- Roncobello 2012), a cura di A. Civai e D. Vismara, Bergamo 2012, pp. 48-49. In apertura del suo saggio la studiosa fa anche riferimento a un *Crocifisso* in Sant'Alessandro in Colonna a Bergamo, accostandolo al trecentesco e veneto *Cristo* di Polverara (Padova): se fosse confermato il riferimento alla scheda del catalogo diocesano citata, tuttavia, non mi sentirei di condividere la proposta (M. Ibsen, *Levigata ut auro* cit., 2016, pp. 39-40).

¹³⁶ Per il quale si veda, da ultimo: M. Albertario, in *Nel segno del Rinascimento* cit., 2016, pp. 178-181, cat. IV. 3

da sfondo a due sculture lignee: un *Crocifisso* e una *Maddalena* (figg. 166-169, cat. I.1). L'allestimento di questo ambiente nelle sue attuali forme risale agli anni a cavallo fra Cinque e Seicento: ancora nel 1575, infatti, San Carlo Borromeo, durante la sua visita pastorale, ricorda, all'esterno della chiesa e a destra della porta d'ingresso, e dunque nella zona corrispondente all'odierna cappella, un piccolo portico con un altare adornato da una statua di San Rocco. Chiuso il portico e aperto il passaggio interno, nel corso del Settecento si hanno notizie di una Cappella del Gesù o del Santissimo Nome di Gesù. All'interno dell'oratorio, San Carlo descrive invece un altare, in una cappella a volta e affrescata, con un Crocifisso – forse da identificare con quello in esame – e le statue dei santi protettori della città: Rocco, Cristoforo e Sebastiano.¹³⁷

Le rare menzioni che riguardano i due intagli albesi li ricordano come prodotti bergamaschi del XVI secolo,¹³⁸ ma tale indicazione, se pare comprensibile per la *Maddalena*, male si adatta al *Cristo*, al quale credo convenga una datazione diversa e più alta. Scevro da ogni pur lieve accenno di modernità rinascimentale, il *Crocifisso* di San Rocco parla infatti un linguaggio decisamente ancora gotico. Di dimensioni ridotte, quello di Albino è un Redentore dal fisico asciutto; le braccia sottili, arcuate, lo bloccano a una croce non pertinente; il capo è reclinato pateticamente sulla destra, la bocca dischiusa ad esalare l'ultimo respiro. La lunga chioma, sulla quale è intagliata una spessa corona di spine intrecciata, ricade florida sulle spalle. Una fitto reticolo di vene si distingue sugli arti superiori e sulle smagrite gambe, mentre il sangue sgorga copioso dalla ferita aperta sul costato. Assai peculiare è l'articolazione del perizoma, agitato da un macchinoso ricadere e avvilupparsi di grinze e risvolti che continuano anche sul tergo.

Caratteristiche molto simili si possono riscontrare nel *Crocifisso* che si trova oggi nella sagrestia della chiesa di San Colombano di Bergamo, in località Valtesse, ma proveniente dalla chiesa, distrutta, del Lazzaretto cittadino (fig. 170).¹³⁹ Nell'opera, ritenuta di produzione locale e riferita al

¹³⁷ A. Belotti, G. Locatelli, G. Tiraboschi, *La chiesa di S. Rocco. Cammini di storia tra arte e fede*, Albino 2011, pp. 4-5,9.

¹³⁸ Così sono catalogate dalla Diocesi di Bergamo: schede 1NX2178 (*Crocifisso*) e 1NX2179 (*Maddalena*). Si veda inoltre: A. Belotti, G. Locatelli, G. Tiraboschi, *La chiesa* cit., 2011, p. 9. Nel 1998 le due sculture sono state oggetto di un restauro.

¹³⁹ L. Pagnoni, *Le chiese parrocchiali* cit., 1974, I, p. 75-78; Per il Lazzaretto, la cui fondazione cinquecentesca si deve ai Veneziani, si veda: M. C. Carlessi, M. Vezzoli, *I muri, le pietre e le cose. Il Lazzaretto di Bergamo*, in "Bergomum", XCIV, 1, 1999, pp. 91-135.

XVII secolo,¹⁴⁰ si riconoscono facilmente le peculiarità che abbiamo notato nel “compagno” di Albino: di poco più grande, esso ripropone l’impianto generale della figura e il gioco di pieghe del drappo che cinge il bacino del Cristo. Il suo stato di conservazione non è ottimale, ma, nonostante qualche scarto qualitativo riscontrabile soprattutto nel modellato, le assonanze tra i due intagli sono tali da confortare la possibilità che essi siano il prodotto di una medesima bottega (figg. 171-175).

I Crocifissi noti di epoca gotica presenti in Lombardia non forniscono utili termini di paragone per i due pezzi in esame. Poco o nulla si otterrà dal confronto con gli esemplari, tutti databili nel corso del Trecento e del primo Quattrocento, del Duomo di Crema (cat. IV.1), di Canneto sull’Oglio (cat. VII.2), con le diverse occorrenze cremonesi (catt. V.1, V.2, V.4, V.5, V.6, V.7, V.8) o piacentine (catt. XII.1, XII.2, XII.3), né, restando a Bergamo, con lo splendido caso del *Cristo* di Santa Maria Maggiore (cat. I.2). In area di influenza milanese, una minore distanza si rileverà prendendo in considerazione i casi individuati da Thea Tibiletti, che andranno interpretati, tuttavia, come declinazioni coeve di una differente cultura (cat. VIII.1, VIII.7, cat. VIII.13, cat. VIII.15, cat. VIII.16, cat. XI.5, cat. XIII.7).

A ben vedere, infatti, a fornire la chiave di lettura per i Crocifissi in esame non è la Lombardia dei Visconti, ma la Serenissima Repubblica di Venezia, sotto il cui dominio Bergamo passò definitivamente nel 1428. In particolare, gli intagli di Albino e Bergamo si possono ricollegare a una famiglia di sculture il cui riconoscimento fu avviato ormai una quindicina di anni fa da Lucia Sartor nella sua tesi di dottorato dedicata alla scultura lignea veneziana del Quattrocento,¹⁴¹ e poi ulteriormente riconsiderata da Anne Markham Schulz¹⁴² e Roberta Battaglia.¹⁴³ Il raggruppamento

¹⁴⁰ Diocesi di Bergamo, scheda: 10Y0398. L’intaglio è stato oggetto di un intervento di restauro nel 1972. Sull’opera: L. Pagnoni, *Le chiese parrocchiali* cit., 1974, I, p. 76; Idem, *Chiese parrocchiali* cit., 1979, p. 43.

¹⁴¹ L. Sartor, *Scultura lignea veneziana del Quattrocento (1390-1500)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, a.a. 2000-2001, pp. 168-169. La studiosa ricordava tre esemplari veneziani, notandone le reciproche corrispondenze: il *Cristo* della chiesa di San Lorenzo, quello di San Michele in Isola e il *Crocifisso* delle Fondamenta Barbarigo al Ponte de l’Anzolo.

¹⁴² A. Markham Schulz, *Woodcarving and woodcarvers* cit., 2011, p. 58.

¹⁴³ R. Battaglia, *La scultura lignea dei Cristo passo dal complesso veneziano di Santa Caterina*, in “Arte Veneta”, LXX, 2013, pp. 35-53

comprende il *Cristo* un tempo nella casa di riposo San Lorenzo a Venezia e oggi in Sant'Aponal (figg. 178, 180), ritenuto a buon diritto il capostipite della serie dalla Schulz,¹⁴⁴ gli intagli rispettivamente in San Francesco alla Vigna (un tempo nel monastero di San Michele in Isola) (fig. 181)¹⁴⁵ e all'oratorio di San Giacomo nell'Ospizio Briati a Murano (figg. 179, 182),¹⁴⁶ l'esemplare posto in un'edicola esterna alle Fondamenta Barbarigo al Ponte de l'Anzolo, ancora a Venezia (fig. 183),¹⁴⁷ quello della chiesa di Santa Maria di Castelnuovo di Recanati (Macerata) (fig. 186)¹⁴⁸ e il *Cristo Passo* già in Santa Caterina a Venezia e ora nelle Gallerie dell'Accademia, da poco riscoperto (fig. 187-188).¹⁴⁹ Rivedendo la cronologia al tardo Trecento proposta in un primo momento dalla Schulz, Roberta Battaglia ha avuto modo di precisare come questi esemplari, legati tra loro da evidenti assonanze compositive oltre che tecniche, trovino la loro più opportuna

¹⁴⁴ L'opera è identificabile col "Christo di legno sopra l'architrave dell'Altar Maggiore" citato in un inventario seicentesco dei beni della chiesa di San Lorenzo (L. Sartor, *Scultura lignea veneziana* cit., 2000-2001, pp. 168-169) ed è stata pubblicata da Vittorio Moschini (*Un Crocifisso veneziano del Quattrocento*, in "L'Arte", XXXVI, 4, 1933, pp. 278-283 con un'attribuzione ad un maestro veneto della metà del XV secolo; Giovanni Mariacher (*Scultura lignea nel mondo latino*, Milano 1966, p. 68) lo riteneva un po' più tardo e sotto l'influsso toscano.

¹⁴⁵ E. Merkel, *La scultura lignea barocca a Venezia*, in *Scultura Barocca nel Veneto*, a cura di A. M. Spiazzi, Cinisello Balsamo 1997, pp. 190-191 nota 11; L. Sartor, *Scultura lignea veneziana* cit., 2000-2001, pp. 168-169.

¹⁴⁶ A. Markham Schulz, *Woodcarving and woodcarvers* cit., 2011, p. 58.

¹⁴⁷ F. S. Cuman, P. Fabbian, *I "capitelli". Arte sacra minore in Venezia. Catalogo fotografico*, Venezia 1988, pp. 168, 170, fig. DD 2364. Il legame col Cristo di San Lorenzo e quello un tempo in San Michele era stato già riconosciuto da L. Sartor, *Scultura lignea veneziana* cit., 2000-2001, p. 169 nota 68, seguita poi da Anne Markham Schulz, *Woodcarving and woodcarvers* cit., 2011, p. 58. Non concorda sull'accostamento invece Roberta Battaglia (*La scultura lignea* 2013, p. 53 nota 52), che ritiene questo esemplare di qualità decisamente più modesta. Credo tuttavia che possa senza troppa esitazione leggersi nell'ambito della produzione della stessa bottega, non nuova, del resto a scarti qualitativi anche notevoli.

¹⁴⁸ L'opera è stata resa nota da Andrea De Marchi (*Ancona porta della cultura adriatica. Una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola maestro di Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Milano 2008, p. 56) con un riferimento alla cerchia dei Moranzon. L'ha poi avvicinata a questa serie Anne Markham Schulz, *Woodcarving and woodcarvers* cit., 2011, p. 58, trovando concorde R. Battaglia, *La scultura lignea* cit., 2013, pp. 35-53.

¹⁴⁹ R. Battaglia, *La scultura lignea* cit., 2013, pp. 35-53. Il modello compositivo adottato in questo primo e coerente raggruppamento torna anche nel *Crocifisso* ancora visibile nella cappella del vescovo Pietro Miani in Santa Maria dei Frari a Venezia, che Anne Markham Schulz (*Woodcarving and woodcarvers* cit., 2011, p. 58) ha ritenuto, in maniera condivisibile, una tarda derivazione.

collocazione culturale già nel primo Quattrocento, attorno al terzo decennio, e li ha giustamente ritenuti i prodotti di un'unica, prolifica bottega d'intaglio.

A questo nucleo di rilievi già individuati dagli studi si possono aggiungere almeno altri due esemplari in territorio veneto: il *Cristo* della chiesa di Sant'Antonio sull'isola di Pellestrina (Venezia) (fig. 184) e il piccolo *Crocifisso* della chiesa del Santissimo Nome di Maria di Marango (Venezia) (fig. 185), in cui si possono facilmente riconoscere le caratteristiche peculiari individuate negli esemplari appena ricordati.¹⁵⁰ È a questo nutrito gruppo di intagli, spettanti a una bottega che si può ora battezzare del 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal', che si possono dunque accostare le occorrenze bergamasche, che trovano così posto all'interno di una famiglia di sculture di origine veneziana propagatasi seguendo le rotte della politica espansionistica della Serenissima, lungo l'Adriatico e nella Terraferma.

Gli intagli di San Rocco ad Albino e della chiesa di San Colombano a Bergamo sono quindi testimonianze che, da una parte, danno conto delle specifiche vicende storiche dell'area bergamasca, passata sotto il dominio veneto nel 1428: non quindi opere "fuori contesto", ma documenti perfettamente in linea e spiegabili col mutato clima politico di questa regione nel primo Quattrocento; dall'altra attestano invece l'ampia fortuna della bottega veneziana cui si possono riferire, capace evidentemente di mettere a punto una produzione che riuscì a diffondersi, rispondendo alle esigenze della più svariata committenza, arrivando ben oltre il suo centro di produzione.

Il Cristo di Vimercate

Procedendo non di molto verso ovest, rientrando nei confini della Diocesi di Milano e approdando a Vimercate (Monza e Brianza), un'altra opera da leggere in relazione con esemplari di cultura veneta è il *Cristo*, di dimensioni contenute (circa un metro), che orna oggi la terza cappella della

¹⁵⁰ Il *Cristo*, di dimensioni ridotte (100x100 cm) oggi a Marango ma un tempo nella chiesa di San Silvestro I Papa di Venezia, è catalogato dal Diocesi Patriarcato di Venezia come opera del XV secolo ed è riferibile allo stesso raggruppamento. Il testimone di Pellestrina (Venezia), di dimensioni monumentali (270x150 cm), è censito dalla diocesi di Chioggia come opera del XVI secolo. Devo alla gentilezza di Irene Galifi dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi Patriarcato di Venezia e di Sergio Piva della Diocesi di Chioggia le informazioni e le fotografie delle due opere. Entrambe sono state portate alla mia attenzione da Gianluca Amato.

navata sinistra, dedicata a San Giuseppe, del Santuario della Madonna del Rosario di Vimercate (figg. 189-193, cat. VIII.20), un edificio di fondazione medievale demolito nel corso del Seicento per lasciare il posto ad una nuova costruzione, poi ulteriormente rimaneggiata nei secoli seguenti.¹⁵¹ L'attuale sede non è tuttavia quella originale: il *Crocifisso* proviene infatti dalla poco distante collegiata dedicata a Santo Stefano, dove, almeno a partire dal 1793, ornava l'omonimo altare dello "scurolo", ossia della cripta utilizzata come chiesa invernale. Prodigiosamente ritrovato, secondo la tradizione, da un contadino in un campo nei pressi della chiesa, esso fu oggetto di grande venerazione da parte della popolazione locale, che lo invocava nei periodi di siccità ancora nell'Ottocento.¹⁵² Complici anche le sue non ottimali condizioni conservative, e in particolare la sorda ridipintura che ne ricopre del tutto la superficie, la scultura ha ricevuto letture interpretative diverse. Se per taluni esso era da credere un prodotto del tardo Cinquecento,¹⁵³ più recentemente Graziano Alfredo Vergani l'ha invece avvicinato alla produzione dell'importante bottega di Urbanino e del figlio Baldino da Surso. Notando assonanze col *Compianto* un tempo a Ripalta Vecchia (Cremona) e ora esposto nel Duomo di Crema, lo studioso arrivava a proporre una datazione dell'intaglio vimercatese entro il terzo quarto del XV secolo.¹⁵⁴ Anche in questo caso, tuttavia, l'impostazione della scultura, rigidamente disposta su di una croce moderna, la spigolosa articolazione del panneggio, così come la stessa affilata concezione dell'anatomia – credibile ma del tutto priva di quegli aspetti di delicato naturalismo così tipici degli esemplari dei Da Surso e che, oltre la metà del secolo, sarebbe naturale riscontrare – suggeriscono di ripensarlo con una cronologia diversa, fissabile ancora tra la fine del Trecento e gli esordi del Quattrocento.

Scarso è il dialogo dell'opera con le superstiti testimonianze scultoree trecentesche presenti in città, oggi custodite nel locale Museo del

¹⁵¹ E. Cazzani, *Storia di Vimercate*, Vimercate 1975, pp. 307-375

¹⁵² *Ibidem*, pp. 192-193.

¹⁵³ P. B. Conti, *La statua della Beata Vergine e gli arredi lignei*, in *Luogo di Meraviglie. Il santuario della Beata Vergine in Vimercate*, a cura di M. Corbetta e P. Venturelli, Cremona 1995, p. 247, nota 14.

¹⁵⁴ G. A. Vergani, "Signa avitae pietatis": episodi di scultura tra Medioevo e Rinascimento, in *La collegiata di Santo Stefano a Vimercate. Storia e arte in un'antica pieve lombarda*, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 216-218.

Territorio, come il trecentesco gruppo un tempo posto sulla facciata della pieve di Santo Stefano (la *Madonna col Bambino* affiancata dal titolare della chiesa e da un giovane santo cavaliere), o il *Battista* dell'ambito di Bonino da Campione, per lungo tempo collocato a coronamento del fonte battesimale della stessa chiesa.¹⁵⁵ Pochi appigli offre anche il cantiere dell'imponente Cattedrale di Monza, ricostruita a partire dal 1300, in cui, dalla seconda metà del secolo e fino alla sua morte (1396), a tenere le redini è quel Matteo, proveniente da Campione, che, tenendo ben in mente le opere milanesi di Giovanni di Balduccio, lavorò alla decorazione della facciata della Cattedrale, al pulpito e al perduto battistero.¹⁵⁶ I caratteri del *Cristo* di Vimercate sembrano piuttosto trovare delle risposdenze in area veneta, e in particolare con una serie di Crocifissi lignei che, seguendo la scansione cronologica di recente proposta da Anne Markham Schulz, prende avvio col *Cristo* della chiesa di San Cipriano a Trieste (fig. 196) e procede con l'esemplare della chiesa di San Fidenzo a Polverara (Padova), quello già nella Galleria "Il Cartiglio" di Firenze, poi presso l'antiquario Copetti di Udine e oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 195), il *Crocifisso* del Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo (fig. 197) e quello della chiesa di San Luigi a Portoguraro (figg. 199, 201), e si conclude con il *Cristo* commissionato a Matteo Moranzone nel 1426 per la Cattedrale di Sant'Anastasia a Zara. A queste opere, come recentemente proposto da Elisabetta Francescutti, si può accostare anche il testimone della chiesa parrocchiale di Portobuffolè (Treviso).¹⁵⁷

¹⁵⁵ Per queste opere: G. A. Vergani, *Dalla chiesa alla città. Ricerche sulla scultura medievale nella collegiata di Santo Stefano*, in *Mirabilia Vicomercati. Itinerario in un patrimonio d'arte: il Medioevo*, a cura di G. A. Vergani, Venezia 1994, pp. 167-222; Idem, "Signa avitae pietatis" cit., 2008, pp. 212-216; C. Travi, *Una Madonnina* cit., 2011, p. 262.

¹⁵⁶ Il nome e le imprese compiute in città da questo artefice compaiono su di una epigrafe sepolcrale murata all'esterno della Cattedrale monzese. Sull'intervento di Matteo si vedano: S. Lo Martire, *Il Duomo di Monza e Matteo da Campione*, in *I Maestri Campionesi*, a cura di R. Bossaglia e G.A. Dell'Acqua, Bergamo 1992, pp. 145-172; *Restituzioni 1999. Ille magnus edificator. Matteo da Campione e il Duomo di Monza*, catalogo della mostra (Monza 1999-2000), a cura di R. Cassinelli e R. Conti, Cinisello Balsamo (Milano) 1999; G. M. Fachechi, *ad vocem Matteo da Campione*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 72, Roma 2008, pp. 225-228; G. Fassina, *Monza. Memoria o storia? L'evangelicario della basilica di San Giovanni Battista e il problematico percorso artistico di Matteo da Campione*, Padova 2014.

¹⁵⁷ Per una aggiornata sintesi sul raggruppamento, avvicinato anche alla prolifica bottega di intagliatori veneti dei Moranzon, si vedano: L. Sartor, *Scultura lignea veneziana* cit., 2000-2001 pp. 150-163; L. Sartor, *Andrea e Caterino Moranzone e il Friuli Venezia Giulia*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del Convegno (Villa Manin di Passariano, Codroipo, Udine, 15-16 novembre 2002), a cura di M.P. Frattolin, Udine 2003, pp. 93-119; V. Poletto, in *Il Cristo ritrovato. Dalla basilica dei Santi Felice e*

È accanto a tali lavori di intaglio che il *Cristo* di Vimercate trova la sua più appropriata collocazione culturale (figg. 194-197, 198-201). Analoga è infatti l'espressione quieta della figura che, nell'esemplare lombardo, caratterizza un volto allungato, con gli zigomi pronunciati, con gli occhi segnati da un netto taglio e la corta barba divisa in due ciocche; oggi la peluria si concentra solo sotto il mento della figura, ma non è da escludere che in origine fossero previsti anche dei baffi dipinti, secondo quell'intento di integrazione tra parte pittorica e scultorea che si trova anche, nelle opere sopra citate, nei casi di Amburgo e Polverara (figg. 202-204). Analogie si possono riscontrare, ancora, nella capigliatura, concepita come una massa compatta che ricopre il capo disponendosi in maniera assai regolare sulle spalle; nella resa anatomica, con le costole sottolineate da linee incise e i pettorali posti in evidenza mentre accompagnano il movimento delle braccia. Simile agli esemplari citati è anche l'articolazione del perizoma, con pieghe ad andamento triangolare ricadenti l'una dentro l'altra sulla fronte e un ricasco di stoffa dai bordi ripiegati sul fianco sinistro. Le affinità riscontrate sembrano confortare una lettura dell'opera nell'ambito della produzione lignea lagunare del primo Quattrocento, in prossimità delle opere che abbiamo appena ricordato: se l'interpretazione che qui si propone ha una sua validità, sarà dunque necessario interrogarsi, in futuro, sulle vie che hanno condotto fino a Vimercate – ossia in un'area sempre rimasta fedele a Milano – un *Cristo* veneto, in un momento che si potrà fissare nei primi anni di potere Filippo Maria Visconti.¹⁵⁸

Fortunato di Aquileia alla cappella Bresciani di Cervignano del Friuli: confronti e restauri, a cura di S. Blason Scarel, Gruppo Archeologico Aquileiese, Aquileia 2006, pp. 154-157; L. Sartor, *Crocifisso ligneo. Bottega dei Moranzone*, in *Eventus. Proposte e divagazioni artistiche per un trentennale*, Udine, Copetti Antiquari, 2008; A. Markham Schulz, *Woodcarving and woodcarvers* cit., 2011, pp. 58-59; E. Francescutti, *Il Crocifisso di Polverara: considerazioni in margine al restauro di un capolavoro*, in *L'uomo della croce. L'immagine scolpita prima e dopo Donatello*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 14 settembre - 24 novembre 2013), a cura di C. Cavalli e A. Nante, Verona 2013, pp. 69-81.

¹⁵⁸ E dunque all'incirca tra il 1412 – quando, morto il fratello Giovanni Maria, Filippo fece il suo ingresso a Milano e diede inizio alla faticosa impresa di ripristinare lo Stato per com'era ai tempi del padre Gian Galeazzo – e i primi anni venti del Quattrocento, quando la situazione politica iniziò a precipitare. In quella breve parentesi, infatti, i rapporti con Venezia, che negli anni seguenti diverrà la principale avversaria di Milano, erano ancora sostanzialmente buoni, il che si rifletteva anche nella possibilità di scambi di vario tipo, non ultimo di manufatti artistici. Non mancano del resto notizie di vimercatesi nella città lagunare: è il caso, ad esempio di un Nicolino da Vimercate, che nel 1419 vi teneva una bottega in cui si fabbricavano armature (E. Cazzani. *Storia di Vimercate* cit., 1975, p. 129) o del colto Tadiolo da Vimercate, al servizio dei Visconti - e in particolare di Filippo Maria – che fu mandato a Venezia, in qualità di diplomatico, nel 1424 e poi ancora nel 1425 (*ibidem*, pp. 126-127).

4. 6. Ai confini settentrionali della Lombardia

Muovendo verso i confini settentrionali della Lombardia, da Sondrio a Varese – ossia nella vasta area facente capo per lo più alla Diocesi di Como, ma con ampi segmenti inclusi anche in quella ambrosiana – il patrimonio di scultura lignea romanica e gotica, come in parte abbiamo potuto vedere, conta oggi un nucleo abbastanza consistente di testimonianze che fa di quest’ampia zona, seppur con una certa disomogeneità, un vero e proprio osservatorio privilegiato per lo studio della scultura lignea medievale lombarda. È in questo territorio, infatti, che si concentrano le più antiche opere in legno: è il caso dei *Crocifissi* di Gravedona (Como), Sondalo (Sondrio) e Bonzeno (Lecco) o ancora quello delle malconce *Madonne* rispettivamente nel monastero delle romite ambrosiane del Sacro Monte di Varese e in Sant’Abbondio a Como.¹⁵⁹ Tra Como e Varese si dislocano inoltre alcuni dei principali numeri del gruppo – che si direbbe trovare qui il suo epicentro – di immagini mariane lignee facenti capo all’intaglio della Pinacoteca Civica di Como (cat. III.3), senza dimenticare le occorrenze di Arsago Seprio (Varese) (cat. VIII.2), la *Madonna* dell’Useria (Varese) (cat. VIII.3), quella di Oggiona (Varese) (cat. VIII.14), la perduta *Vergine* già in San Martino di Serravalle a Valdisotto (Sondrio) (cat. III.5) o, sul fronte dei Crocifissi, l’esemplare del santuario dell’Immacolata di Carenno, in territorio di Lecco (cat. I.6), di cui si è già detto nel capitolo precedente. Meno rappresentato è il periodo che va dalla metà del Trecento alla metà del Quattrocento. Pur non mancando delle testimonianze anche di alto livello qualitativo, non è facile da accettare quella che pare come una grave lacuna, ed è lecito chiedersi a cosa si riferisse nel 1902 Santo Monti, quando, nel suo volume dal titolo *Storia ed Arte nella Provincia e antica Diocesi di Como*, stilando un primo profilo della scultura lignea in quell’ampio territorio, ricordava tante “statuette” ancora sugli altari delle chiese.¹⁶⁰

Le assenze sono particolarmente consistenti nel territorio di Sondrio, dove è netto il divario quantitativo con la più tarda produzione rinascimentale, gradualmente riemmersa grazie a un lavoro di ricerca di lunga data.¹⁶¹ Nel 2005 Raffaele Casciaro e Francesca Tasso, nell’introdurre le

¹⁵⁹ Discusse, nel presente lavoro, nel capitolo 2.

¹⁶⁰ S. Monti, *Storia ed arte nella provincia e antica diocesi di Como*, Como 1902.

¹⁶¹ Per un ragguglio si veda, in questo lavoro: capitolo 1, p. 4, nota 6.

problematiche dello studio della scultura lignea rinascimentale della Valtellina e della Valchiavenna, notavano come “tre secoli di scultura in legno, dal XII a quasi tutto il XV secolo sono rappresentati, allo stato attuale delle conoscenze, da uno sparuto drappello di superstiti”.¹⁶² Come sottolineavano i due studiosi, non è facile stabilire se, per i secoli di cui ci stiamo occupando, sia il caso di pensare – come ritengo più probabile – al risultato di distruzioni, perdite o dispersioni, o se di sculture lignee ce ne fossero poche sin dalle origini, ma per il momento non si può che prenderne atto e ragionare sull’esistente: e se si è già fatto accenno al maestoso *Crocifisso* tunicato di Sondalo e alla perduta *Madonna* già in San Martino di Serravalle a Valdisotto, la produzione del primo Quattrocento conta due interessanti, e problematici, documenti nei trittici – entrambi con la Vergine al centro e le sante Lucia e Margherita ai lati – rispettivamente nel museo di Bormio e nella chiesa di Santa Maria di Mazzo (figg. 124-125).¹⁶³

Le due opere riprendono la tipologia del *Flügelaltar*: allo scomparto centrale sono connessi, attraverso delle cerniere, due sportelli laterali. Le figure – che si dispongono entro spazio che simula una nicchia – sono modellate in tela gessata e policromata al di sopra di un’anima di legno sbazzata; entrambi i complessi sono poi rifiniti con una decorazione pittorica: se quella di Bormio è primoquattrocentesca, il trittichetto di Mazzo reca una lunga iscrizione in cui compare il nome di Stefano Venosta, committente, e quello del pittore Giovan Pietro Malacrida, che sottoscrive l’opera nel 1489. Sin dalle prime apparizioni nella letteratura storico-artistica, le evidenti affinità tra i due lavori hanno indotto una loro lettura congiunta, mentre più problematico si è rivelato stabilire l’entità del rapporto che li lega, e cioè se vadano pensati come opere coeve di cui una,

¹⁶² R. Casciaro, F. Tasso, *La scultura lignea del Rinascimento in Valtellina e Valchiavenna*, in *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Sondrio 2005), a cura di A. dell’Oca, C. Salsi, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, p. 51.

¹⁶³ Sui due complessi, con bibliografia precedente: M. Ceriana, *Trittici gemelli in Valtellina*, in “Nuovi Studi”, IV, 7, 1999, pp. 17-33; Idem, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450* cit., 2002, pp. 708-711, catt. 118-119; S. Coppa, *Schede valtelinesi di Francesco Malaguzzi Valeri e Pietro Toesca*, in *Magister et Magistri. Studi storico-artistici in memoria di Battista Leoni*, “Raccolta di studi storici sulla Valtellina”, XXXIX, Sondrio 2002, pp. 152, 155; R. Casciaro, F. Tasso, *La scultura lignea del Rinascimento* cit., 2005, p. 51; F. Tasso, in *Legni sacri e preziosi* cit., 2005, pp. 122-123, cat. 25; 138-139, cat. 32; S. Sicoli, «Eccellenza, oggi partirò da Tirano per Chiavenna dopo aver veduto, credo, bene la Valtellina, magnifica come paese, ragguardevole in varie parti per l’arte...». *Per una storia della tutela in Valtellina e Valchiavenna tra Otto e Novecento: la conservazione delle sculture lignee*, in *Recuperi e restituzioni. Tesori nascosti dal territorio*, catalogo della mostra (Sondrio 2006), a cura di A. dell’Oca, G. Angelini, Sondrio 2006, p. 44.

quella di Mazzo, fu aggiornata nel tardo Quattrocento, o se sia piuttosto il caso di pensare la seconda come una derivazione tardiva, che risponde a una precisa volontà, da parte del committente, di replicare *modo et forma* l'esemplare bormino o un manufatto assai simile. Quest'ultima possibilità, a mio avviso poco verosimile per i due trittici in esame, si direbbe invece perfettamente calzante per un terzo altarolo ad essi assai affine, presentato a Genova nel maggio 2016 presso la casa d'asta Wannenes, in cui Serenella Castri ha correttamente individuato le connessioni con le opere valtellinesi, riferendo sia la parte pittorica sia quella scultorea a dei maestri lombardi del tardo XV secolo (fig. 126).¹⁶⁴

I trittici di Bormio e Mazzo traducono delle istanze che trovano il loro fulcro a Milano: in essi il calligrafismo, il gusto per l'ornamentazione minuta, per lo sfrenato movimento dei panneggi sfiorano l'ostentazione, divenendo una cifra quasi di maniera. È un po' come se il tipo di rilettura un po' rustica che contraddistingue il *Compianto* lodigiano fosse qui ulteriormente portata in avanti, all'insegna di un idioma tardogotico condiviso anche dalla *Madonna* della chiesa della Visitazione di Tiolo (Sondrio), presentata nel 2011 in occasione della mostra sondriese *In confidenza col Sacro. Statue Vestite al centro delle Alpi* con una spiazzante datazione al Seicento, ma che andrà decisamente restituita al primo Quattrocento (fig. 127).¹⁶⁵

All'attuale assenza delle opere fanno da contraltare le notizie riguardanti quelle andate disperse: sappiamo, ad esempio, che a Bormio, dove nella chiesa di Sant'Antonio si venera il *Cristo*, di secondo Quattrocento, detto "del Combo", mancano all'appello almeno altri due Crocifissi: la così detta *Santa Croce*, portata in processione nel contado almeno dal 1325 fino alla fine del XVIII e scomparsa all'inizio dell'Ottocento, e un altro, dalla storia più rocambolesca. Secondo un'antica tradizione, infatti, nella parrocchiale si adorava un antico *Crocifisso* che nel 1623 fu prelevato dalla Duchessa di Feria (esattamente dalla sua dama di corte, Maria Isabella di Casanova di Bellpuig) e portato in Catalogna, a

¹⁶⁴S. Castri, in *Porcellane, maioliche, arredi, sculture, oggetti d'arte*, Wannenes Art Auctions, Genova, 17-18 maggio 2016, pp. 146-147, lotto 760.

¹⁶⁵F. Bormetti, in *In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, catalogo della mostra (Sondrio 2011-2012), a cura di F. Bormetti, Sondrio 2011, pp. 432-434, cat. 71. Nella scheda si parla dell'opera come di gesso dipinto, ma non ho avuto modo di vedere di persona l'opera e di verificare.

Bellpuig, dove rimase fino al 1936, quando fu distrutto nel corso della guerra civile.¹⁶⁶

Riscendendo il Lario e approdando a Lecco, è merito soprattutto di Oleg Zastrow aver messo in luce la produzione lignea di questo territorio.¹⁶⁷ Delle opere discusse da Zastrow, oltre il trecentesco *San Grato* di Vendrognò (cat. VIII.19),¹⁶⁸ una datazione al tardo Trecento si adatta per la malconcia *Madonna col Bambino* della chiesa della Natività della Beata Vergine di Gittana di Perledo (cat. VIII.5),¹⁶⁹ mentre è già primoquattrocentesco il *Sant'Antonio* di Introbio, di cui abbiamo notato le affinità col *Compianto* del Duomo di Lodi (cat. VIII.6).¹⁷⁰ Tra Lecco, Como e Varese troviamo poi alcuni testimoni del gruppo individuato da Thea Tibiletti e riconducibile al *milieu* milanese del primo quarto del XV secolo: il *Crocifisso* di Oggiono (Lecco) (cat. VIII.15), quello di Arosio (Como) (cat. VIII.1) e l'esemplare di Sacconago (Busto Arsizio, Varese) (cat. VIII.16). È forse un po' più tardo, invece, il *Cristo* del Santuario Ave Regina Coelorum di Breglia (Plesio, Como), recentemente restaurato presso il Centro di Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" di Torino e studiato in quell'occasione da Marita Sampietro (fig. 205, cat. III.1).¹⁷¹ Per

¹⁶⁶ Per il *Crocifisso* del Combo: F. Tasso, in *Legni Sacri e preziosi* cit., 2005, pp. 142-143 cat. 34, che cita anche le testimonianze sulle due opere perdute. È assai curiosa la vicenda dell'esemplare noto come *Santo Cristo di Bormio* della chiesa parrocchiale di Bellpuig, narrata almeno a partire dal Settecento nella letteratura spagnola. La scultura, che dalle riproduzioni antiche si direbbe di piena età gotica, è stata sostituita da copia eseguita negli anni cinquanta del Novecento dallo scultore Jaume Perelló. Per essa si vedano: J. Torres i Gros, *Descripció del St. Crist de Bormio i noves llegendes històriques*, in "Quaderns de El Pregoner d'Urgell", 8, 1994, pp. 47-52; J. Yeguas i Gassó, *Fragments d'art: Planellas (1627) i Cellés (1757). Una nota sobre el retaule del Sant Crist de Bormio (1700-1701)*, in "Quaderns de El Pregoner d'Urgell", 19, 2006, pp. 81-90.

¹⁶⁷ O. Zastrow, *Legni e argenti* cit., 1994.

¹⁶⁸ Per il quale si tengano presenti: O. Zastrow, *Legni e argenti* cit., 1994, pp. 216-217 e R. Casciaro, in *Splendori al Museo* cit., 2000, pp. 52-53, cat. 10.

¹⁶⁹ Sulla scultura: O. Zastrow, *Un'inedita e rara scultura lignea gotica, quale contributo alla conoscenza delle antiche origini della chiesa di Gittana sopra il Lario*, in "Archivi di Lecco", III, 4, 1980, pp. 300-311; A. Spiriti, in *Guide del territorio di Lecco. Lario orientale. Riviera Orientale, Valsassina, Val d'Esino, Muggiasca, Valvarrone*, Como 1993, p. 126; O. Zastrow, *Legni e argenti* cit., 1994, pp. 12; 119-121 figg. 130-132; 239.

¹⁷⁰ Più difficile è invece classificare il *San Ludovico d'Angio* oggi nel Museo Merardo Rosso di Barzio, preso in esame, con una datazione nella prima metà del Quattrocento, da Oleg Zastrow (*La chiesa di Sant'Alessandro martire a Barzio*, Barzio 1990, pp. 127-132; Idem, *Legni e argenti* cit., 1994, pp. 12; 21; 41-43, figg. 25-27; 201-203).

¹⁷¹ Cui va il mio ringraziamento per aver permesso la lettura del suo lavoro e per avermi fornito le fotografie della scultura: M. Sampietro, *Studio interdisciplinare finalizzato*

l'opera è stata proposta una datazione nell'avanzato Quattrocento e una vicinanza con i modelli dei Da Surso: la conformazione ancora goticheggiante del panneggio, la stessa anatomia della figura, tuttavia, non mi sembra sostengano una cronologia così tarda, lasciando piuttosto pensare una sua collocazione entro la prima metà del secolo, secondo un modello decisamente alternativo a quello della bottega pavese, con cui non si riscontrano delle effettive rispondenze.

Negli ultimi anni diverse ricerche, affiancate e sostenute da campagne di restauro condotte dalla Soprintendenza, hanno permesso di far luce su un buon numero di Crocifissi nel comasco e nei territori limitrofi:¹⁷² si tratta per lo più di esemplari databili tra il Quattro e il Cinquecento, e non resta che sperare che, proseguendo su questa via, in futuro, l'opera di Breglia possa apparire meno isolata. Per quanto riguarda il varesotto, invece, accanto alle occorrenze già ricordate, un ultimo richiamo si potrà fare alla *Madonna* di Casalzuigno, splendida testimonianza che ci permette di meglio comprendere – dalla provincia, al riparo dalle dispersioni – gli interessi degli intagliatori del primo Quattrocento a Milano (figg. 99-103, cat. III.2).

all'intervento di conservazione e restauro eseguito su un crocifisso ligneo policromo del xv secolo, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a. a. 2012-2013. Sull'opera si veda anche: M. G. Martini, *Breglia. L'antica chiesa del San Gregorio*, Menaggio (Como) 2002, pp. 49, 55, 70-71.

¹⁷² Tra le più recenti indagini nel comasco, in cui largo spazio ha trovato la tipologia dei Crocifissi: D. Pescarmona, *Le esperienze comensi di Giovan Angelo del Maino*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, Atti del Convegno (Como, Musei Civici, 26-27 settembre 1996), a cura di M. L. Casati e D. Pescarmona, Como 1998, pp. 85-99; A. Rovi, *I problematici Crocifissi di Como, Besana, Ello*, in "Archivio storico della diocesi di Como", 15, 2004, pp. 139-152; D. Pescarmona, *Un Crocifisso ligneo dello stretto ambito dei fratelli De Donati e una pala d'altare di Peter Augustin Schmitz a Grandola (con informazioni su altri tre crocifissi e su una tela di Johann Joseph Kauffmann)*, in "Altolariana. Bollettino della Società Storica Altolariana", 5, 2015, pp. 39-54; L. De Nardi, *Il Restauro del Crocifisso ligneo della chiesa di S. Croce di Naro*, in "Altolariana. Bollettino della Società Storica Altolariana", 5, 2015, pp. 59-70.

4.7. Canton Ticino

Spingendoci ancora più a nord, verso quello che conosciamo con la denominazione ottocentesca di Canton Ticino, bisognerà ricordare che esso era, per i secoli che stiamo prendendo in esame, a tutti gli effetti un territorio lombardo. Teatro degli scontri tra i potenti comuni di Como e Milano nel XII e nel XIII secolo per il controllo dell'Italia settentrionale, nel corso del Trecento queste terre entrarono nell'orbita milanese con i Visconti, e vi rimasero, seppur con fortune alterne, ancora sotto gli Sforza e sino agli inizi del Cinquecento. Non meno importante fu inoltre la durevole dipendenza, dal punto di vista ecclesiastico, dalle diocesi di Milano e di Como, conclusasi soltanto nell'Ottocento.¹⁷³

Facendo tesoro delle ricerche pregresse, e più in particolare dei primi studi di Johann Rudolf Rahn¹⁷⁴ Walter Hugelshofer¹⁷⁵ e dell'infaticabile lavoro di ricerca e inventariazione di Piero Bianconi,¹⁷⁶ Virgilio Gilardoni¹⁷⁷ e Giuseppe Martinola,¹⁷⁸ oltre che di alcuni contributi più recenti¹⁷⁹ è stato

¹⁷³ Per il quadro storico si faccia riferimento a G. Vismara, A. Cavanna, P. Vismara, *Ticino Medievale. Storia di una terra lombarda*, Locarno 1990, *passim*. Tra i contributi più recenti va segnalato il saggio di Giuseppe Chiesi, *Il Ticino. Uno sguardo sul basso Medioevo e sulla prima età moderna*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010, pp. 21-31, e il corposo volume *Storia del Ticino. Antichità e Medioevo*, a cura di P. Ostinelli e G. Chiesi, Bellinzona 2015.

¹⁷⁴ J. R. Rahn, *I Monumenti artistici del Medio Evo nel Cantone Ticino*, Bellinzona 1894.

¹⁷⁵ W. Hugelshofer, *Die deutschen Schnitzaltäre im Kanton Tessin (und die lombardischen von Madonna del Sasso und Ascona)*, tradotto in italiano da E. Telamona col titolo *Altari a intaglio d'origine tedesca nel cantone Ticino e altari della Madonna del Sasso e di Ascona*, in *Monumenti storici e artistici del Canton Ticino*, Serie VI, *Il Legno*, fasc. 3, Milano 1927.

¹⁷⁶ P. Bianconi, A. Janner, *Arte in Leventina*, Bellinzona 1939; P. Bianconi, *Di alcune sculture romaniche nel Ticino*, in "Svizzera Italiana", II, 12-13, dicembre 1942, pp. 535-539; Idem, *Arte in Blenio* cit., 1944; Idem, *Inventario* cit., 1948;

¹⁷⁷ V. Gilardoni, *Il Romanico. Catalogo dei monumenti nella Repubblica e Cantone del Ticino*, Bellinzona 1967; Idem, *I Monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino*, I, *Locarno e il suo circolo (Locarno, Solduno, Muralto e Orselina)*, Basilea 1972; Idem, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino*, II, *L'alto Verbano*, I, *Il circolo delle isole isole (Ascona, Ronco, Losone e Brissago)*, Basilea 1979.

¹⁷⁸ G. Martinola, *Inventario delle cose d'arte e di antichità del Distretto di Mendrisio*, 2 voll., Bellinzona 1975.

¹⁷⁹ In particolare la mostra *Mater Dolorosa. Sculture e rilievi in Ticino dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Mendrisio 1998), a cura di A. Gilardi e A. Crivelli, Pregassona (Lugano) 1998. Seppur con i limiti di una trattazione necessariamente sintetica, utile è anche la guida, più volte riedita, di Bernhard Anderes (*Kunstführer Kanton Tessin*, Zürich 1977;

da poco possibile presentare per la prima volta una selezione di sculture lignee rappresentative della produzione lignea medievale nelle terre ticinesi, per un arco cronologico che va dalla fine del XII secolo agli esordi del XV.¹⁸⁰ Il quadro emerso è risultato estremamente composito, caratterizzato da una varietà di proposte figurative sintomatica, e allo stesso tempo peculiare, di quella che era ed è, a tutti gli effetti, un'area di confine, in dialogo tanto con i territori italiani quanto con i centri di produzione d'Oltralpe. Un contesto vivace, dunque, che ricorda come il termine "frontiera", nell'arte, è sempre sinonimo di dinamismo, di scambio di idee e di oggetti, di viaggi di uomini e modelli: mai invece di chiusura.¹⁸¹

Tra le più antiche testimonianze attualmente note e riconducibili ad un ambito verosimilmente lombardo un posto di rilievo è senz'altro occupato dalla piccola *Madonna* della chiesa di Santo Stefano di Arogno, cui si affianca anche la graziosa *Vergine* un tempo a Morcote e oggi all'Historisches Museum di Berna,¹⁸² mentre quella, tardoduecentesca, della casa di cura "Belsoggiorno" di Ascona (cat. XI.1) dà conto della straordinaria diffusione di una famiglia di immagini mariane lignee riconducibili, secondo Fulvio Cervini e Guido Tigler, ad un contesto culturale piemontese.

Idem, *Guida d'Arte della Svizzera Italiana*, Porza-Lugano 1980; Idem, *Guida d'Arte della Svizzera Italiana*, Taverno 1998) oltre alla più recente e aggiornata *Guida d'Arte della Svizzera Italiana*, nuova edizione rivista, ampliata e aggiornata, a cura della Società di storia dell'arte in Svizzera, Bellinzona 2007.

¹⁸⁰ Per cui mi permetto di rinviare a: F. Siddi, *Scultura lignea* cit., 2016, pp. 28-33.

¹⁸¹ Su questi argomenti è d'obbligo un richiamo ai contributi di Enrico Castelnuovo, densi di spunti di riflessione: E. Castelnuovo, *Les Alpes carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques a XV^e siècle*, in "Etudes de Lettres", serie II, X, 1967, 1, pp. 13-26 (riedito ora, tradotto in italiano col titolo *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo*, in Idem, *La Cattedrale tascabile. Scritti di Storia dell'arte*, Livorno 2000, pp. 35-45); Idem, *Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au moyen âge*, in "Schweizerische Zeitschrift für Geschichte", XXIX, 1979, 1, pp. 265-286 (riedito ora col titolo *Per una storia dinamica delle arti nella regione alpina nel Medioevo*, in Idem, *La cattedrale tascabile* cit., 2000, pp. 46-66); Idem, *L'autunno del Medioevo nelle Alpi*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450* cit., 2002, pp. 17-33 (con una sintesi della bibliografia precedente). Le peculiarità delle aree di 'frontiera' sono state più volte discusse anche da Guido Gentile (per cui si veda la nota 190). Sulla realtà artistica ticinese, con un riferimento anche alle problematiche dello studio della scultura lignea: D. Rigaux, *La personalità artistica delle valli ticinesi*, in *Storia del Ticino. Antichità e Medioevo*, a cura di P. Ostinelli e G. Chiesi, Bellinzona 2015, pp. 477-487.

¹⁸² Per le quali si veda, in questa sede: capitolo 2

Relazioni ad ampio raggio sono sottintese dalle due sculture custodite oggi nel museo di Olivone, in Valle di Blenio, che è una delle tre valli, insieme a Leventina e Riviera, storicamente ancorate alla diocesi ambrosiana: un territorio a lungo legato dal punto di vista politico e religioso a Milano, ma, allo stesso tempo, poco lontano dal passo del Lucomagno, oltre il quale si trova il Canton Grigioni.¹⁸³ Se la sorridente *Madonna* rivela la sua appartenenza – poco prima della metà del Trecento – a un bacino di cultura renana (fig. 206, cat. XI.6),¹⁸⁴ il linguaggio del *Crocifisso* è invece, come si è già detto, quello elaborato nella capitale dello stato visconteo, nel variegato cantiere internazionale del Duomo, già nel primo Quattrocento (fig. 41, cat. XI.5).

Tra i Crocifissi della regione, un esemplare di cultura lombarda, ma scalabile già sulla metà del XV secolo, è anche quello della chiesa di San Vittore Mauro di Aquila, ancora in Valle di Blenio (fig. 70),¹⁸⁵ mentre più difficile è l'interpretazione del *Calvario* dell'Oratorio dei Confratelli della parrocchiale di Riva San Vitale, che gli studi più recenti tendono a collocare in prossimità di Urbanino e Baldino da Surso, con una datazione alla metà del Quattrocento (fig. 215).¹⁸⁶ Il legame con la prolifica bottega attiva tra

¹⁸³ Per un inquadramento storico: K. Meyer, *Blenio e Leventina da Barbarossa a Enrico VII. Un contributo alla storia del Ticino nel Medioevo*, Bellinzona 1977, *passim*; G. Vismara, A. Cavanna, P. Vismara, *Ticino Medievale* cit., 1990, *passim*. Sulle valli ambrosiane anche: P. Ostinelli, *Il governo delle anime. Strutture ecclesiastiche nel Bellinzonese e nelle Valli ambrosiane (XIV-XV secolo)*, Locarno 1998, pp. 37-60; 189-194.

¹⁸⁴ L'opera ha fatto il suo ingresso in letteratura grazie alle ricerche sul territorio di Bianconi (*Arte in Blenio* cit., 1944, pp. 143, 148-149, fig. 73; Idem, *Inventario* cit., 1948, pp. 146-148, figg. 69-70), che ne ha ribadito in più occasioni l'origine nordica e una cronologia al secondo Trecento. Tali indicazioni, riprese anche da Gastone Cambin (*Ca' da Rivöi. Catalogo del Museo di San Martino, Olivone*, Olivone 1969, p. 32, cat. I. 2; *Museo di Olivone. Ca' de Rivöi, Fondazione Jacob Piazza*, Lugano 1980, fig. 21; G. Cambin, *Sui sentieri dell'arte in Blenio*, Acquarossa 1991, fig. 21) e Bernhard Anderes (*Kunstführer* cit., 1977, p. 86; Idem, *Guida d'Arte* cit., 1980, p. 84; Idem, *Guida d'Arte* cit., 1998, p. 84), sono state di recente riviste a favore di una cronologia più alta, ancora nella prima metà del secolo: F. Siddi, in *Scultura lignea* cit., 2016, pp. 38-39 cat. 3.

¹⁸⁵ Per l'opera di Aquila: P. Bianconi, *Arte in Blenio* cit., 1944, pp. 122-123; P. Bianconi, *Inventario* cit., 1948, pp. 8-9, fig.4; B. Anderes, *Guida d'Arte* cit., 1980, p. 68; Idem, *Guida d'Arte* cit., 1998, p. 68; *Guida d'Arte della Svizzera* cit., 2007, p. 97; F. Siddi, *Scultura lignea* cit., 2016, p. 31. Un esemplare assai prossimo è quello custodito nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso di Dumenza (Varese).

¹⁸⁶ Il gruppo ha ricevuto una prima menzione da parte Giuseppe Martinola (*Inventario* cit., 1975, pp. 446-447, 451-452), che lo riferiva alla "seconda metà del sec. XVIII". La sola *Addolorata* è stata in seguito presa in considerazione, con una datazione al Cinque-Seicento da Anastasia Gilardi, in *Mater Dolorosa* cit., 1998, pp. 50-51. Ad occuparsi dell'imponente complesso è stata poi Laura Damiani Cabrini (*Il posto delle sculture*, in L. Calderari, L. Damiani Cabrini, *La chiesa parrocchiale di Sant'Ambrogio a Ponte Capriasca. Pittura e*

Lombardia e Piemonte per buona parte del XV secolo, tuttavia, non sembra la migliore pista da seguire per comprendere le nervose tensioni che complicano i panneggi ed esasperano l'espressività dei protagonisti del gruppo, e se una cronologia nella prima metà del secolo pare comunque quella più adeguata, restano ancora da chiarire le sue effettive componenti culturali.

L'ago della bussola punta di nuovo verso nord, verso un ambito di cultura germanica, per la graziosa *Madonna* di Dalpe, in Valle Leventina (fig. 207, cat. XI.2),¹⁸⁷ che parrebbe più antica della data 1437 iscritta nell'Ottocento sul tergo della figura, mostrando caratteri ancora tardotrecenteschi, e così anche per la malconcia *Madonna* di Origlio, nei dintorni di Lugano, riferibile – con la necessaria cautela imposta dalle sue condizioni conservative – al secondo Trecento (fig. 208, cat. XI.7).¹⁸⁸

In un orizzonte decisamente sovraregionale trovano posto anche la *Pietà* della Cappella dei Sassi di Quinto e quella già nella cappella di “Solasegna” (località Ségna) sopra Lurengo, trafugata nel 1944, ancora in Leventina (figg. 209-210, cat. XI.8). Le due opere – come aveva intuito già

scultura, Ponte Capriasca 2003, p. 25), che lo ha avvicinato all'ambito dei Da Surso. La proposta ha trovato l'accoglienza di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa e Marco Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate 2010), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010, p. 60, nota 19 e di Raffaele Casciaro, *Il Crocifisso di Sant'Ambrogio a Negrentino*, in *Il Crocifisso ligneo di Sant'Ambrogio Vecchio di Negrentino*, a cura di P. Pusterla Cambin, Lottigna 2015, p. 38. Sull'intaglio si veda, da ultimo: L. Calderari, L. Damiani Cabrini, *Uno sguardo alla scultura lignea del Rinascimento nel Cantone Ticino*, in *Legni preziosi* cit., 2016, p. 60.

¹⁸⁷ Per la simpatica statuetta di Dalpe, nota dai tempi di Piero Bianconi e Arminio Janner (*Arte in Leventina* cit., 1939, pp. 37 fig. 19, 71-72) e per lo più ritenuta, sulla scorta dell'iscrizione, quattrocentesca, si veda ora: F. Siddi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 42-43 cat.5.

¹⁸⁸ I giudizi sul simulacro, assai venerato dalla popolazione locale, si limitano a poche segnalazioni didascaliche come opera del Trecento (D. Pescarmona, *Scultura lignea del Seicento a Como. Aperture verso il barocco romano*, in *La scultura lignea fra Sei e Settecento nelle valli alpine e prealpine tra Piemonte e Lombardia*, Atti del Convegno di studi (Miasino, 18-19 aprile 2008), a cura di M. Dell'Omo e F. Mattioli Carcano, Bolzano Novarese, 2008, p. 195 nota 5) o degli esordi del secolo seguente (B. Anderes, *Kunstführer* cit., 1977, p. 264; Idem, *Guida d'Arte* cit., 1980, p. 286; Idem, *Guida d'Arte* cit., 1998, p. 286; *Guida d'Arte* cit., 2007, p. 371). Un'attenta ricostruzione della storia dell'opera all'interno della chiesa si deve a Edoardo Agustoni (*La chiesa di San Giorgio d'Origlio: aspetti storici e artistici*, in *Valli di Lugano*, a cura di F. Zappa, Locarno 1990, pp. 183-204), che ha messo in luce sia i suoi diversi spostamenti all'interno dell'edificio sia la travagliata vicenda conservativa che, tra restauri antichi e moderni, ha fatto sì che l'opera si possa giudicare oggi in condizioni larvali. La scultura è stata esposta di recente alla mostra sulla scultura lignea in Canton Ticino di Rancate e schedata da chi scrive: F. Siddi, in *Legni preziosi* cit., 2016, pp. 40-41 cat. 4.

Arminio Janner nel renderle note¹⁸⁹ – dialogano apertamente con una nutrita serie di sculture di primo Quattrocento ricollegabili a un ambito culturale svizzero-tedesco, con testimoni rintracciabili dall’area del Reno fino in Italia – si vedano, solo per citare alcuni casi, l’esemplare di Niederkyll, in Renania, quello di Schenkon nel Canton Lucerna, o, sul suolo italiano, la *Pietà* della chiesa di San Nicolao a Orta (Novara) (fig. 211) –, con cui condividono l’instabile costruzione delle anatomie e dei volti, oltre che il trattamento calligrafico dei panneggi. Come ha avuto modo di puntualizzare Guido Gentile, questa particolare tipologia di *Vesperbild* si sviluppa in ideale simmetria con un folto gruppo di coeve effigi mariane lignee, con un’analoga diffusione e affini tra loro al punto da aver suggerito la possibilità di una derivazione da un prestigioso modello poi andato perduto.¹⁹⁰ Questa cultura, condivisa da una curiosa *Sant’Anna Metterza*

¹⁸⁹ A. Janner in P. Bianconi, A. Janner, *Arte in Leventina* cit., 1939, pp. 72, 115 nota 49, riteneva le due sculture della stessa mano, ricollegabili allo *weicher Stil* e probabilmente di origine sveva, e individuava delle tangenze con le *Madonne* di Tingen e di Santa Maria nei Grigioni (oggi al Klostermuseum di Disentis) e altre affini (riprodotte in I. Futterer, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220-1440*, Augsburg 1930, pp. 27-28, 166, fig. 19-22). La notizia del furto del gruppo di Solasegna si ricava da P. Bianconi, *Inventario* cit., 1948, p. 185. In tempi più recenti le due opere sono state prese in considerazione, con una datazione al XV secolo, da Anastasia Gilardi (A. Gilardi in *Mater Dolorosa* cit., 1998, pp. 76-77, 141) e da Dominique Rigaux (*La personalità artistica* cit., 2015, p. 486). Andrà inoltre ricordato che, discutendo delle due *Pietà*, Arminio Janner (Bianconi, Janner, *Arte in Leventina* cit., 1939, p. 115 nota 49) descriveva anche un *San Pellegrino* nell’omonima chiesa di Giornico, da lui ritenuto coevo, ricordato anche da Piero Bianconi (*Inventario* cit., 1948, p. 94), ma di cui pare non esservi più traccia: P. Ostinelli, *Giornico (Canton Ticino), S. Pellegrino*, in *San Pellegrino tra mito e storia. I luoghi di culto in Europa*, a cura di A. Trezzini, Roma 2009, p. 83.

¹⁹⁰ Per il gruppo di Niederkyll: W. Krönig, *Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis*, in “Wallraf Richartz Jahrbuch“, XXIV, 1962, pp. 133-134, fig. 71; per quello di Schenkon: A. Reinle, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, IV, *Das Amt Sursee*, Basel 1956, pp. 360-361, fig. 372; J. Baum, *Die Luzerner Skulpturen bis zum Jahre 1600*, Luzern 1965, p. 41, fig. 141. Sulla *Pietà* di Orta: A. Guglielmetti, *Scultura lignea* cit., 2000, pp. 19-20; G. Gentile, in *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino 2001), a cura di E. Pagella, Torino 2001, pp. 120-121 cat. 40; Idem, *Migrazione e ricezione di immagini*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450* cit., 2002, pp. 164-165 e fig. 6; F. Cervini, *La Pietà sull’altare maggiore, opera di uno scultore svizzero, ca. 1400-1420*, in S. Borlandelli, F. Cervini, M. Dell’Omo, F. Gualano, *Opere restaurate nella chiesa di San Nicolao di Orta. Per una prima lettura*, in “Novarien”, XLIII, 39, 2010, pp. 237-239; S. Riccardi, *Uno sguardo* cit., 2013, pp. 104-105. Per una lettura complessiva del problema: G. Gentile, *Importazioni di opere e migrazioni di artisti lungo le vie delle Alpi, d’Alemagna e delle Fiandre*, in *Gotico sulle vie di Francia. Opere dal Museo Civico di Torino*, catalogo della mostra (Siena 2002), a cura di E. Pagella, Siena 2002; Idem, *Migrazione e ricezione di immagini*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450* cit., 2002, pp. 156-169; Idem, *Sculture per l’immaginario religioso*, in *Arti e storia del Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme, funzioni*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2004, pp. 269-270; Idem, *Correnti di importazione nell’Area Alpina tra la Valle di Susa e la Valsesia*, in *Sculture lignee*

passata a Monaco, ad un'asta Hampel, nel luglio 2015 (fig. 212),¹⁹¹ fa da sfondo anche alla *Vergine* della chiesa di Sant'Antonio a Locarno (fig. 213, cat. XI. 3), da pensare quale esito un po' più tardo, già nel secondo quarto del XV secolo.¹⁹² A cronologie simili, la *Madonna* oggi nel modernissimo centro religioso "Presenza Sud" di Mendrisio (fig. 214, cat. XI.4), ma un tempo nell'antica chiesa dei Santi Cosma e Damiano, riflette intenti formali diversi e più delicati, documentando una delle molteplici declinazioni del *weicher Stil*.¹⁹³

Come si diceva, quello che emerge è un quadro variegato, che permette tuttavia di assimilare la dimensione artistica ticinese a quella di altre aree che possono considerarsi "di confine", e si pensi a realtà, ugualmente prossime all'arco alpino, come la Valle d'Aosta, il Piemonte o il Trentino, delle quali abbiamo una più limpida immagine grazie ad una notevole mole di approfondimenti critici.¹⁹⁴ Si registra, infatti, la medesima

d'importazione. Alta val d'Ossola e arco alpino sud-occidentale fra XV e XVI secolo, Atti del Convegno (Domodossola, 21 giugno 2008), Domodossola 2008, pp. 53-57. Un'altra *Pietà* facilmente ricollegabile a questa serie è ricomparsa a Monaco qualche tempo fa: *Skulpturen & Kunsthandwerke*, Hampel Fine Art, Monaco, 7 aprile 2016, lot. 452.

¹⁹¹ *Skulpturen & Kunsthandwerke*, Hampel Fine Art, Monaco, 1 luglio 2015, lotto 151.

¹⁹² La nobile immagine, bisognosa di un restauro, è stata trasportata in Sant'Antonio a Locarno nel tardo Ottocento, dalla chiesa di Santa Maria in Selva, dove occupava – come ha ipotizzato Virgilio Gilardoni, (*I Monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino*, I, Locarno cit., 1972, pp. 188-189) e come è stato possibile appurare di recente – lo scomparto centrale di un'ancona oggi smembrata, ma ricordata nelle visite pastorali del secondo Cinquecento. Sempre presente nella letteratura locale a partire da Johann Rudolf Rahn (*I Monumenti artistici* cit., 1894, p. 172) l'intaglio è stato citato in relazione alla cultura a cui fanno capo le *Pietà* di cui si è appena detto da Fulvio Cervini, in *La Sacra Selva* 2004, p. 146. Per una sintesi recente: F. Siddi, in *Legni Preziosi* cit., 2016, pp. 46-47 cat. 7.

¹⁹³ Ricordata da Giuseppe Martinola (*Due statue della Vergine a Mendrisio*, in "Bollettino Storico della Svizzera Italiana", XXIX, 4, 1954, p. 181) come tardoquattrocentesca, la scultura, di piccole dimensioni, ha poi ricevuto menzioni come opera del XV secolo (*Arte e storia nel Ticino*, a cura di A. Calderari, Locarno 1975, p. 142; G. Martinola, *Inventario* cit., 1975, I. p. 231; II, p. 169, fig. 397; M. Medici, *La Chiesa dei SS. Cosma e Damiano di Mendrisio. Storia, fede, arte*, Lugano 1975, p. 173; Idem, *Storia di Mendrisio*, Mendrisio 1980, I, p. 192; II, p. 1542; F. Medici, *Mendrisio nei tempi e nei luoghi. Notizie storiche sul borgo e sui suoi monumenti*, Mendrisio 1994, p. 117; A. Gilardi, in *Manto di giubilo. Arredi sacri nelle chiese di Mendrisio tra il XVI e il XX secolo*, catalogo della mostra (Mendrisio, 2000), a cura di A. Gilardi e A. Crivelli, Mendrisio 2000, pp. 49-51 cat. 40), oppure come prodotto tardogotico, di cultura nordica, databile intorno al 1440 circa (B. Anderes *Kunstführer* cit., 1977, p. 328; Idem, *Guida d'Arte* cit., 1980, p. 357; Idem, *Guida d'Arte* cit., 1998, p. 357; *Guida d'Arte* cit., 2007, p. 450; F. Siddi, in *Legni preziosi* cit., 2016, pp. 48-49 cat. 8.

¹⁹⁴ Per una aggiornata visione d'insieme si potrà fare affidamento sul corposo catalogo della mostra trentina del 2002 *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450* cit., 2002. Ma non andranno

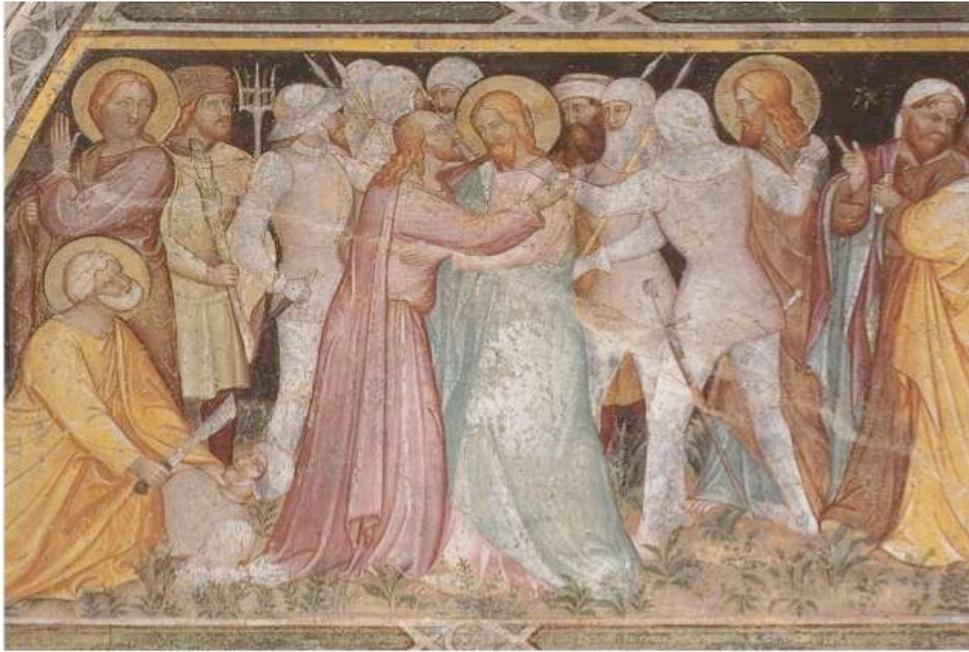
osmosi tra centri a nord e sud delle Alpi, con una geografia artistica che si gioca qui sulle vie dei grandi passi alpini – il Gottardo e il Lucomagno – e dei laghi, in un articolato tessuto di viaggi, di scambi, di idee e manufatti artistici, non rigidamente subordinato a legami di tipo politico o religioso. Per il periodo che stiamo prendendo in considerazione, infatti, paiono predominanti i rapporti col mondo d’Oltralpe, con aree di cultura tedesca, mentre meno agevole è ricostruire, attraverso le opere, il legame con i centri del potere o l’entità dell’apporto locale, che non dovette certo mancare.

dimenticate anche le rassegne *Tra Gotico e Rinascimento* cit., 2001; *Gotico sulle vie di Francia* cit., 2002, o *La scultura dipinta. Arredi sacri negli antichi Stati di Savoia 1200-1500*, catalogo della mostra (Aosta 2004), a cura di E. Rossetti Brezzi, Quart 2004.

4. Dal Tre al Quattrocento
IMMAGINI



Figg. 1-2. Scultore lombardo: *San Cristoforo*, 1370-1380 circa. Milano, chiesa di San Cristoforo sul Naviglio



Figg. 3-4. Pittore lombardo: *Storie di Cristo*, seconda metà del Trecento. Viboldone (Milano),
Abbazia dei Santi Pietro e Paolo



Fig. 5. Scultore lombardo: *Crocifisso*, seconda metà del Trecento. Milano, chiesa di Santa Maria della Pace



Figg. 6-9. Scultore lombardo: *Crocifisso*, seconda metà del Trecento. Milano, chiesa di Santa Maria della Pace (part.)



Fig. 10. Scultore lombardo: *Crocifisso*, seconda metà del Trecento. Milano, chiesa di Santa Maria della Pace (part.)



Fig. 11. Bonino da Campione (?): *Madonna col Bambino*, 1370-1380. Ubicazione ignota (foto: Marcello Fedeli)



Figg.12-14. Bonino da Campione (?): *Madonna col Bambino*, 1370-1380. Ubicazione ignota (foto: Marcello Fedeli)



Fig. 15. Bonino da Campione: *Madonna col Bambino*, 1370-1380 circa. Milano, Fondazione irccs Ca' Granda – Ospedale Maggiore Policlinico (in deposito presso il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, inv. 2001);

Fig. 16. Bonino da Campione : *Madonna col Bambino*, 1370-1380 circa. Ubicazione ignota (già Morimondo, chiesa dell'abbazia di Santa Maria (insieme);

Fig. 17. Bonino da Campione (?): *Madonna col Bambino*, 1370-1380. Ubicazione ignota

Fig. 18. Bonino da Campione: *Madonna col Bambino*, 1370-1380 circa. Ubicazione ignota (già Morimondo, chiesa dell'abbazia di Santa Maria (part.))

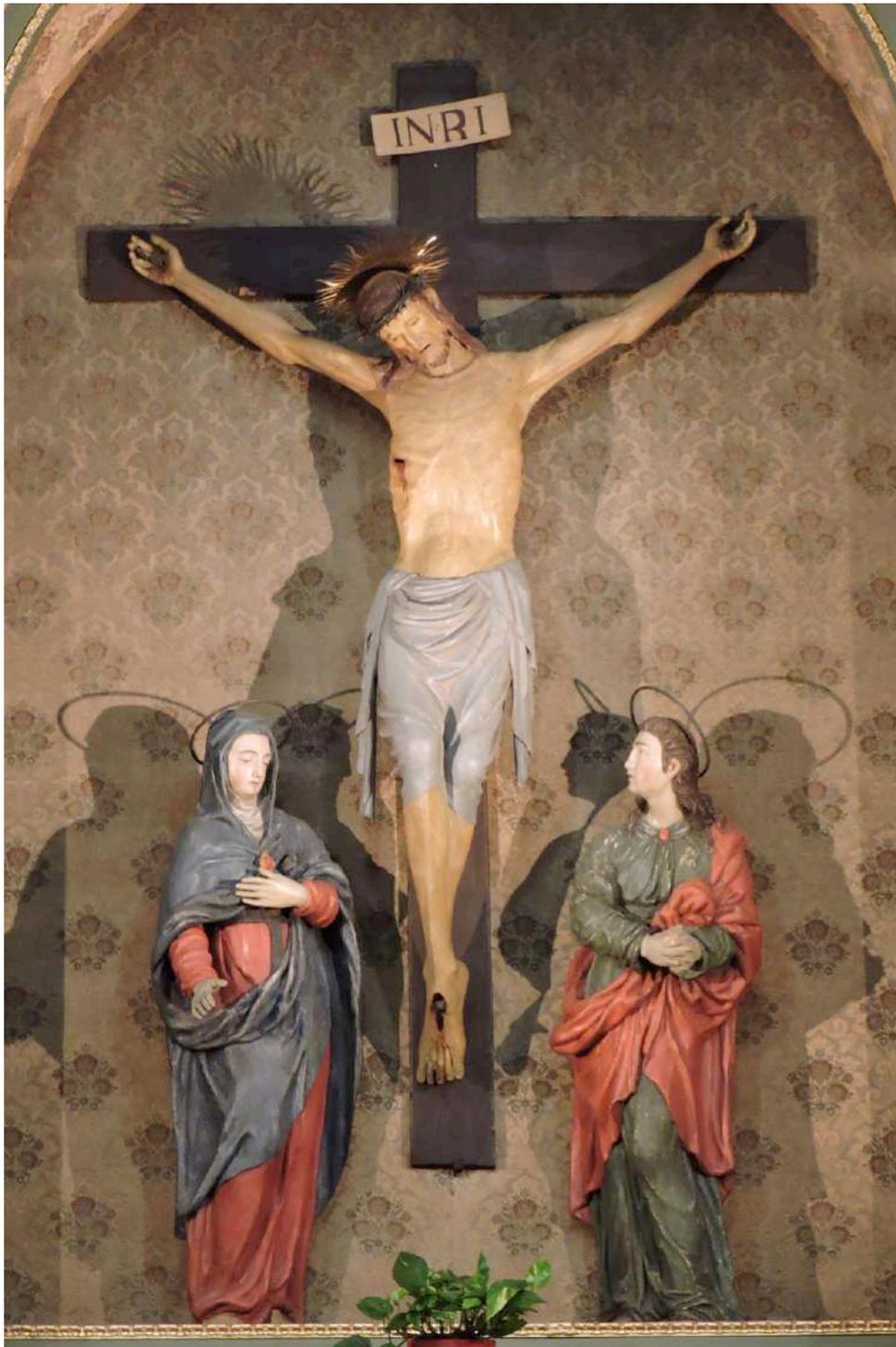


Fig. 19. Scultore lombardo (?): *Crocifisso*, 1370-1380 circa. Cusago (Milano), chiesa dei Santi Fermo e Rustico

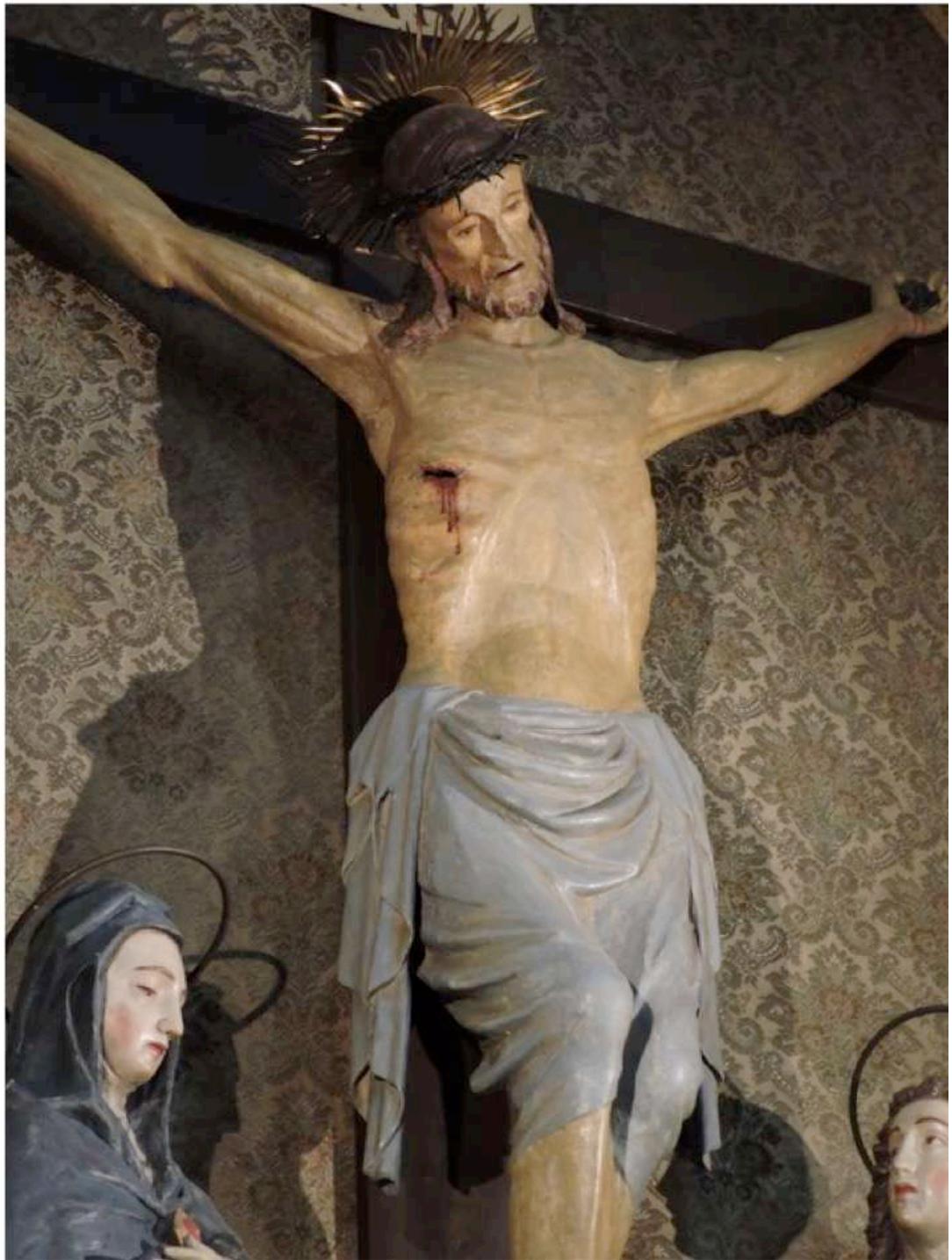


Fig. 20. Scultore lombardo (?): *Crocifisso*, 1370-1380 circa. Cusago (Milano), chiesa dei Santi Fermo e Rustico (part.)



Figg. 21-22. Scultore lombardo: *Dolenti*, fine XVI – inizi XVII secolo. Cusago (Milano), chiesa dei Santi Fermo e Rustico (foto: Diocesi di Milano –Archivio Beni Culturali)



Figg. 23-26. Scultore lombardo (?): *Crocifisso*. 1370-1380 circa. Cusago (Milano), chiesa dei Santi Fermo e Rustico (part.)

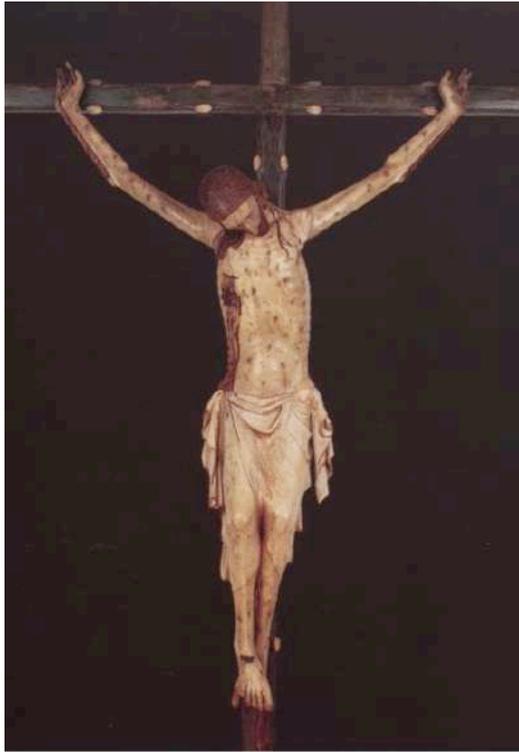


Fig. 27. Scultore tedesco: *Crocifisso*, secondo quarto del Trecento. Cortona (Arezzo), chiesa di Santa Margherita



Fig. 28. Scultore tedesco: *Crocifisso*, secondo quarto del Trecento. Genova, Museo di Sant'Agostino

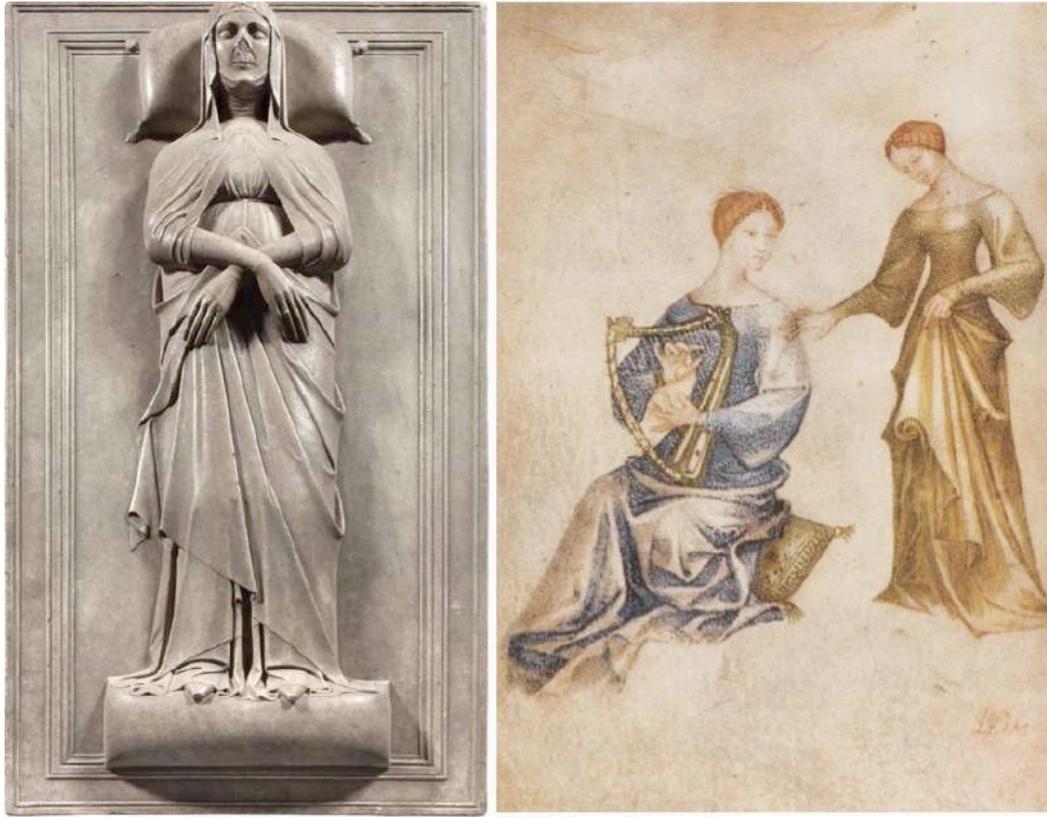


Fig. 29. Giacomo da Campione: sepolcro di Bianca di Savoia, 1387 circa. Milano, Raccolte d'Arte Antica, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco (inv. 1077);
Fig. 30. Giovannino de Grassi e bottega: *Taccuino di disegni*, 1385-1410 circa. Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf. 1.21, f. 4r



Figg. 31-32-33. Scultore lombardo: *San Giovanni Battista, Madonna col Bambino, Santa Caterina d'Alessandria*, 1380-1390. Piacenza, chiesa di Santa Maria di Campagna



Fig. 34. Alberto da Campione: *Santa Caterina d'Alessandria*, 1393-1402 circa. Bologna, San Petronio;

Fig. 35. Alberto da Campione: *Madonna col Bambino*, 1395-1400 circa. Collezione privata



Fig. 36. Scultore del cantiere del Duomo di Milano: *Madonna col Bambino*, 1390-1400 circa.
Ubicazione ignota (già a Milano, Cascina Gandina) (foto: Michele Addavide)



Fig. 37. Scultore del cantiere del Duomo di Milano: *Madonna col Bambino*, 1390-1400 circa. Ubicazione ignota (già a Milano, Cascina Gandina) (foto: Diocesi di Milano –Archivio Beni Culturali)



Fig. 38-39. Scultore lombardo (?): *Madonna col bambino*, 1380-1400 circa. Novara, Musei Civici



Fig. 40. 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425. Milano, basilica di Sant' Ambrogio



Fig. 41. 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425. Olivone (Svizzera, Canton Ticino), Museo di San Martino, Cà da Rivöi



Fig. 42. 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Oggiono (Lecco), chiesa di Santa Eufemia

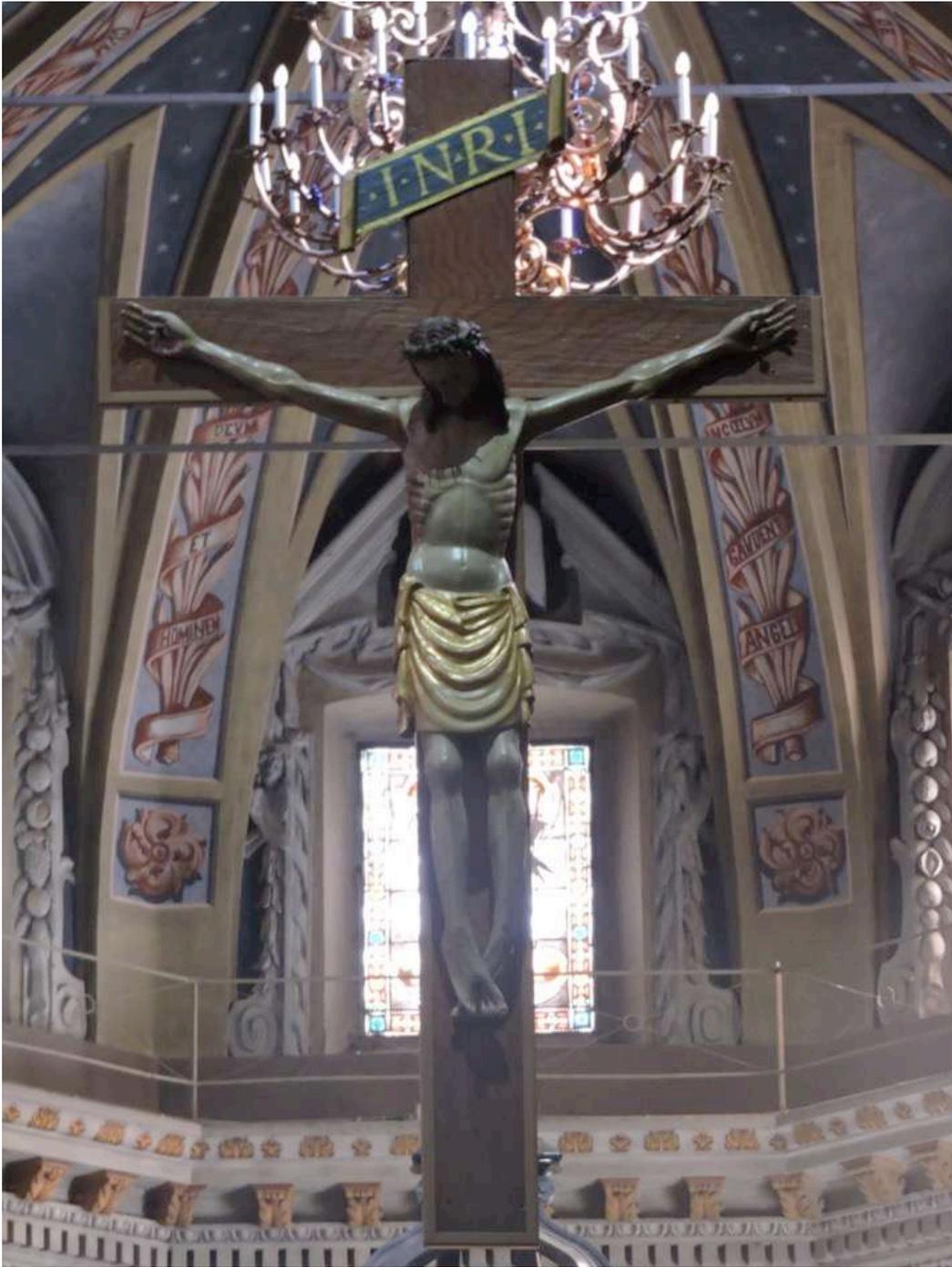


Fig. 43. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Cerano (Novara), chiesa dalla Natività di Maria Vergine



Fig. 44. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa.
Arosio (Como), chiesa dei Santi Nazaro e Celso



Fig. 45. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa.
Milano, Museo Diocesano



Fig. 46. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1415-1420 circa.
Sacconago (Busto Arsizio, Varese), chiesa dei Santi Pietro e Paolo

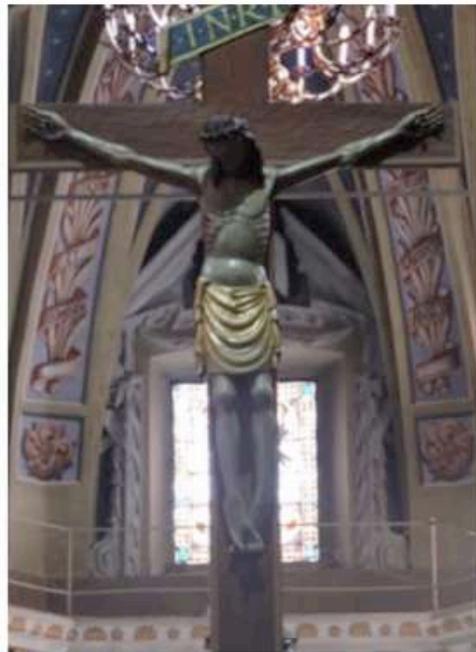
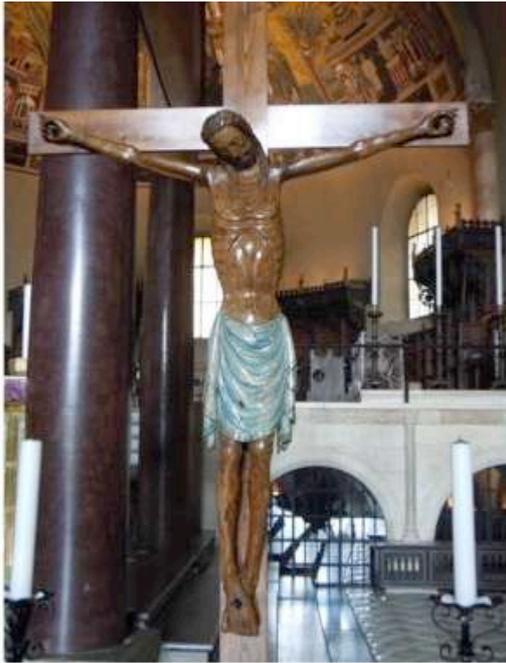


Fig. 47. 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Milano, chiesa di Sant' Ambrogio;

Fig. 48. 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425. Olivone (Svizzera, Canton Ticino), Museo di San Martino, Cà da Rivöi;

Fig. 49. 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Oggiono (Lecco), chiesa di Santa Eufemia;

Fig. 50. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Cerano (Novara) chiesa della Natività di Maria Vergine

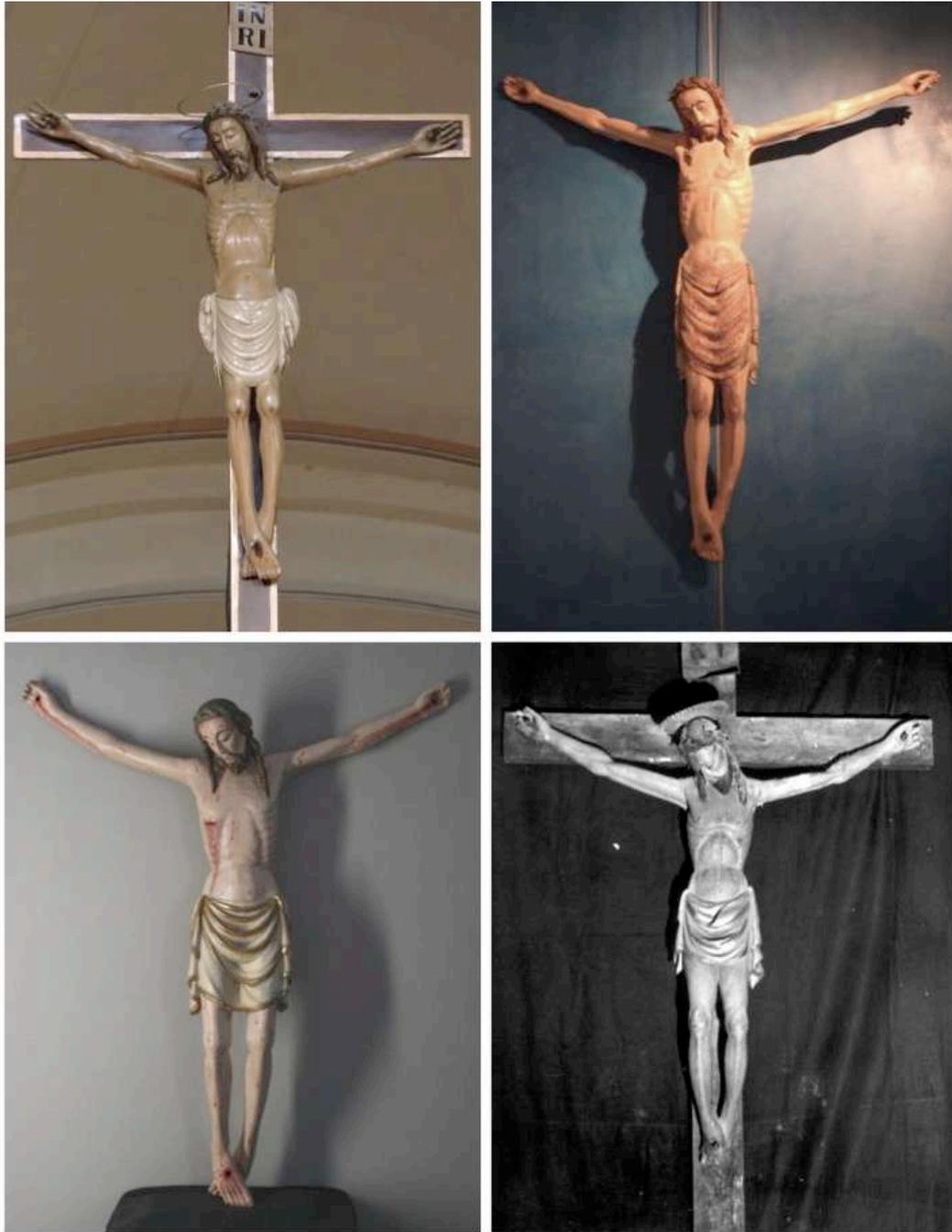


Fig. 51. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Arosio (Como), chiesa dei Santi Nazaro e Celso;

Fig. 52. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Milano, Museo Diocesano;

Fig. 53. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1415-1425 circa. Sacconago (Busto Arsizio, Varese), chiesa dei Santi Pietro e Paolo;

Fig. 54. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Ubicazione ignota (già a Buscate, chiesa di San Mauro) (foto: Diocesi di Milano- Ufficio Beni Culturali)



Fig. 55. 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Milano, chiesa di Sant' Ambrogio;

Fig. 56. 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425. Olivone (Svizzera, Canton Ticino), Museo di San Martino, Cà da Rivòti;

Fig. 57. 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Oggiono (Lecco), chiesa di Santa Eufemia;

Fig. 58. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Cerano (Novara) chiesa della Natività di Maria Vergine;



Fig. 59. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Arosio (Como), chiesa dei Santi Nazaro e Celso;

Fig. 60. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Milano, Museo Diocesano;

Fig. 61. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1415-1425 circa. Sacconago (Busto Arsizio, Varese), chiesa dei Santi Pietro e Paolo



Fig. 62. 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Milano, chiesa di Sant' Ambrogio;

Fig. 63. 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425. Olivone (Svizzera, Canton Ticino), Museo di San Martino, Cà da Rivöi;

Fig. 64. 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Oggiono (Lecco), chiesa di Santa Eufemia;

Fig. 65. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Cerano (Novara) chiesa della Natività di Maria Vergine;

Fig. 66. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Arosio (Como), chiesa dei Santi Nazaro e Celso;

Fig. 67. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Milano, Museo Diocesano;

Fig. 68. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1415-1425 circa. Sacconago (Busto Arsizio, Varese), chiesa dei Santi Pietro e Paolo



Fig. 69. Scultore lombardo: *Crocifisso*, secondo quarto del Quattrocento. Milano, chiesa di Santa Maria presso San Celso



Fig. 70. Scultore lombardo: *Crocifisso*, metà del Quattrocento. Aquila (Svizzera, Canton Ticino), chiesa di San Vittore Mauro



Fig. 71. Scultore lombardo: *Compianto*, 1430-1440 circa. Lodi, Duomo, cripta, cappella della Pietà (foto: Diocesi di Lodi-Ufficio Beni Culturali)



Figg. 72-75. Scultore lombardo: *Compianto*, 1430-1440 circa. Lodi, Duomo, cripta (part.) (foto: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, Milano-Ufficio Catalogo)

Nella pagina seguente:

Figg. 76-78. Scultore lombardo: *Compianto*, 1430-1440 circa. Lodi, Duomo, cripta (part.) (foto: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, Milano-Ufficio Catalogo)





Figg. 79-80. Scultore lombardo: *Compianto*, 1430-1440 circa. Lodi. Duomo, cripta (part.)
Figg. 81-82. Scultore lombardo: *Sant'Antonio Abate*, 1430-1440 circa. Introbio (Lecco),
collezione privata (part.)



Figg. 83-85. Scultore lombardo: *Sant'Antonio Abate*, 1430-1440 circa. Introbio (Lecco), collezione privata



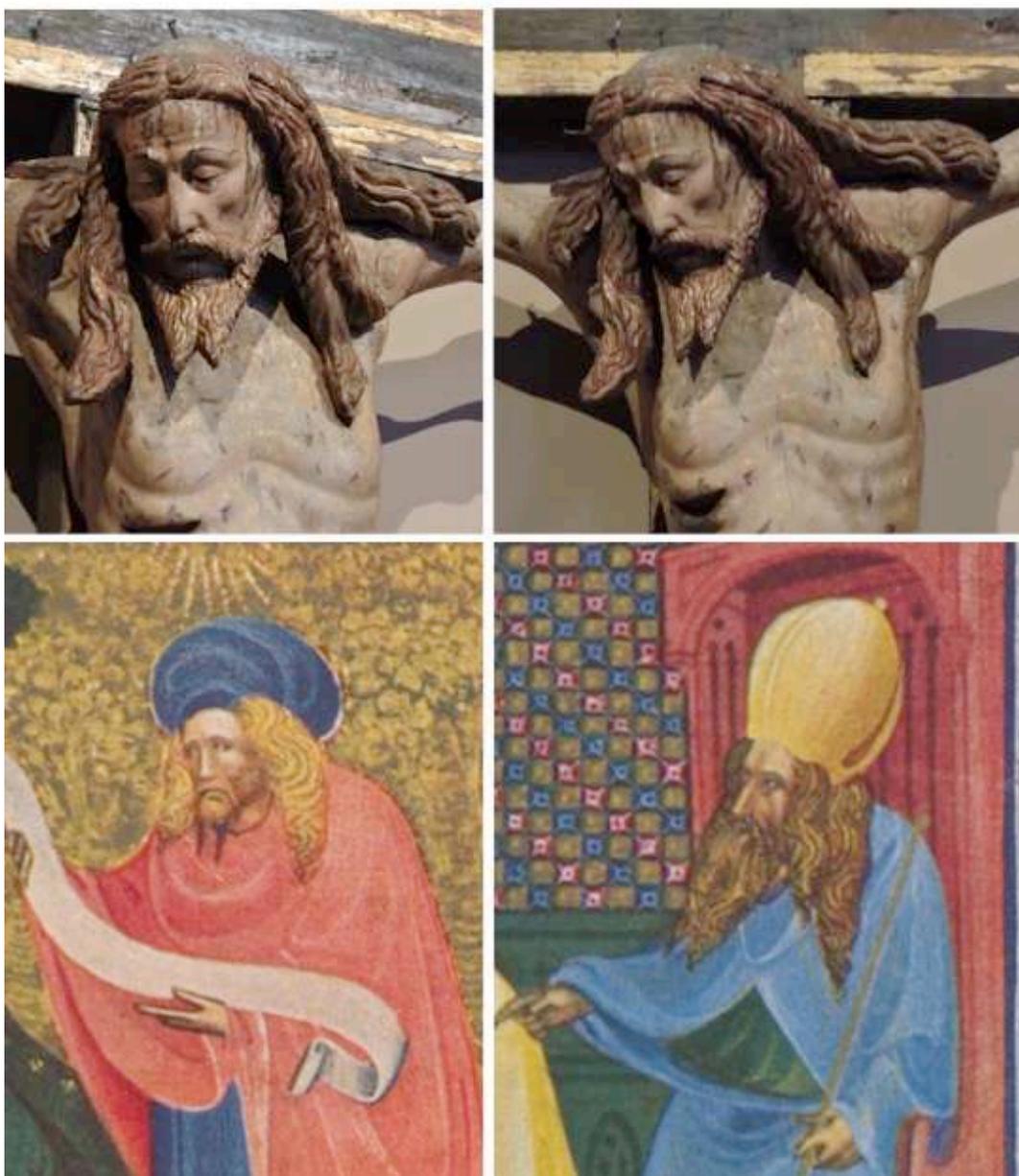
Fig. 86. Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1430-1440 circa. Alba (Cuneo), chiesa di Santa Maria Maddalena



Fig. 87. Scultore del cantiere del duomo di Milano: *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Vigevano (Pavia), Cattedrale di Sant' Ambrogio



Fig. 88. Scultore del cantiere del duomo di Milano: *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Vigevano (Pavia), Cattedrale di Sant'Ambrogio (part.)



Figg. 89-90. Scultore del cantiere del duomo di Milano: *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Vigevano (Pavia), Cattedrale di Sant’Ambrogio (part.);
 Figg. 91-92. Belbello da Pavia: *Bibbia di Niccolò III d’Este, Baruch e i discepoli; La Circoncisione, ante 1434*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 613 (part.)



- Fig. 93. Scultore del cantiere del duomo di Milano: *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Vigevano (Pavia), Cattedrale di Sant' Ambrogio;
- Fig. 94. Orafo lombardo: *Crocifisso*, prima metà del Quattrocento. Verderio Superiore (Lecco), chiesa dei Santi Giuseppe e Fiorano, croce astile (part.);
- Fig. 95. Scultore lombardo (?), *Crocifisso*, 1410-1420 circa. Domodossola, Chiesa dei santi Gervasio e Protasio;

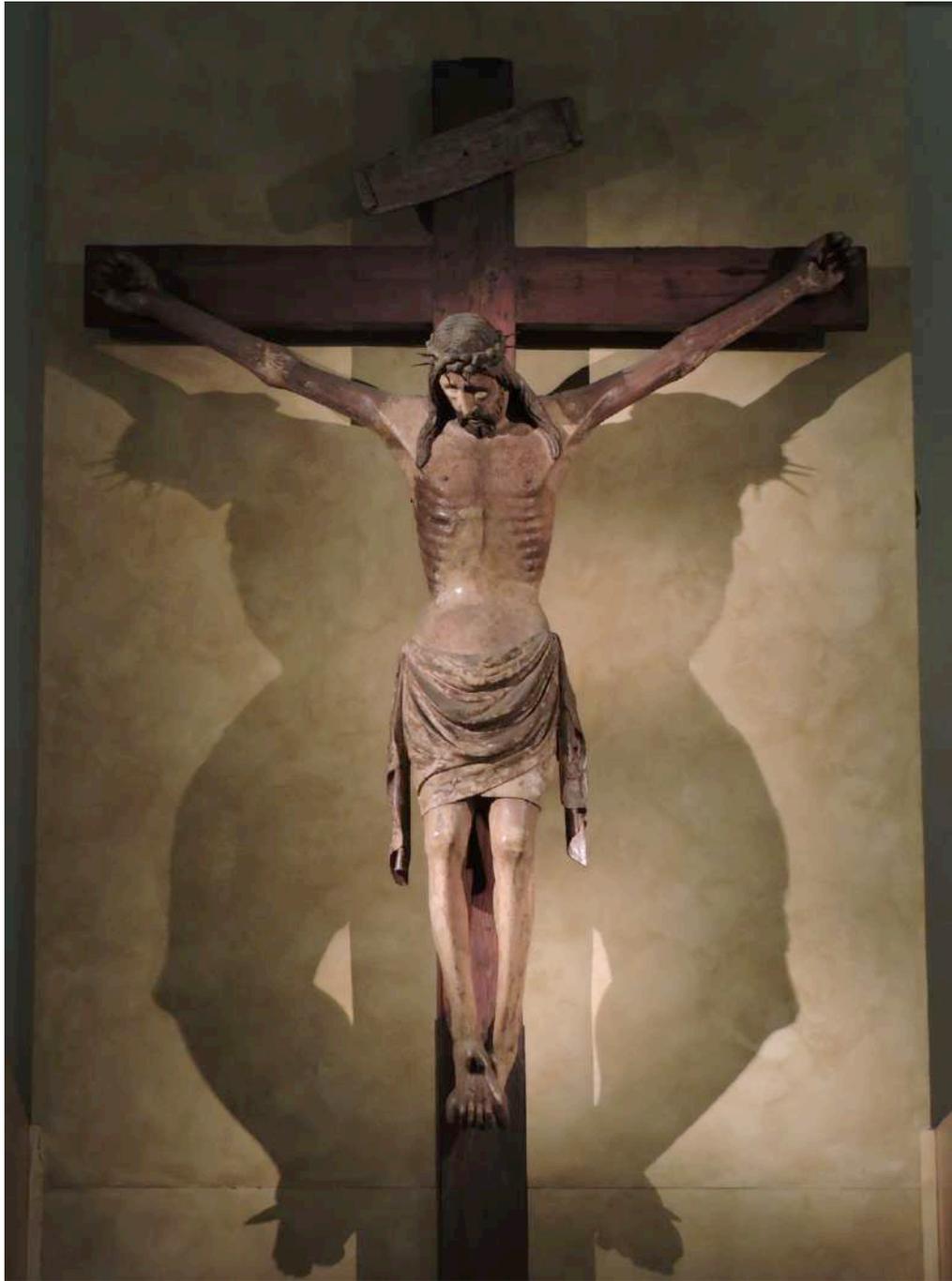


Fig. 96. Scultore lombardo: *Crocifisso*, secondo quarto del Quattrocento. Milano, chiesa di San Carlo al Corso

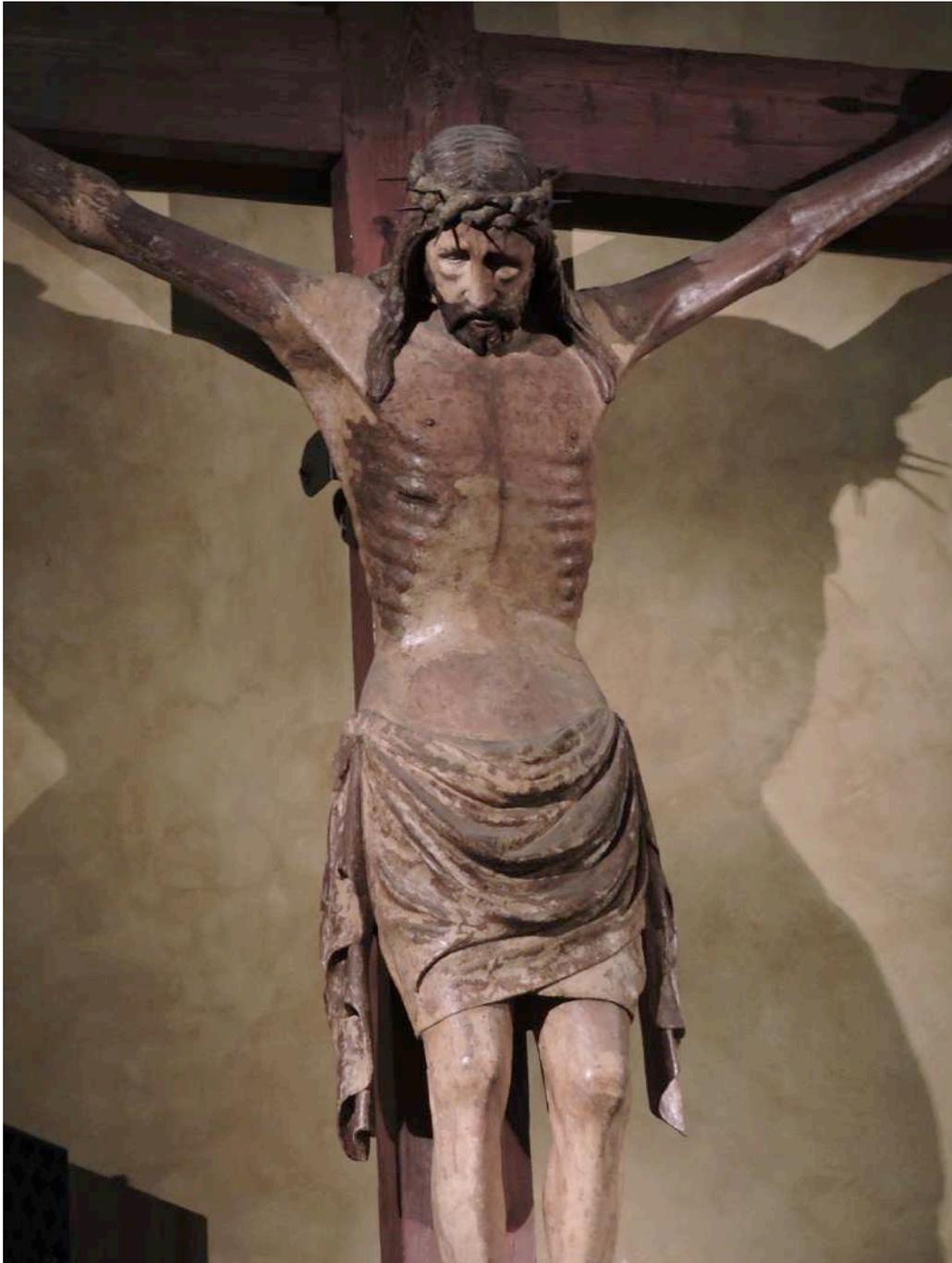


Fig. 97. Scultore lombardo: *Crocifisso*, secondo quarto del Quattrocento. Milano, chiesa di San Carlo al Corso



Fig. 98. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1420-1440 circa. Milano, Museo del Duomo



Fig. 99. Scultore lombardo, *Madonna col Bambino*, 1420-1430 circa. Casalzuigno (Varese), chiesa di San Vittore (foto: Diocesi di Como - Ufficio Beni Culturali)



Figg. 100-103. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1420-1430 circa. Casalzuigno (Varese), chiesa di San Vittore

Nella pagina seguente:

Fig. 104. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1420-1430 circa. Casalzuigno (Varese), chiesa di San Vittore (foto: Diocesi di Como - Ufficio Beni Culturali)

Fig. 105. Michelino da Besozzo: *Lo sposalizio mistico di Santa Caterina con i santi Giovanni Battista e Antonio Abate*, 1403-1405 circa. Siena, Pinacoteca Nazionale





Fig. 106. Michelino da Besozzo: *San Tommaso*, 1400-1410 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (inv. 9833C)



Fig. 107. Jacopino da Tradate: *Santa Marina*, 1420-1425 circa. Milano, Duomo, transetto settentrionale



Fig. 108. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1430-1440 circa. Zeccone (Pavia) chiesa di San Rocco Confessore



Figg. 109-110. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1430-1440 circa. Zeccone (Pavia) chiesa di San Rocco Confessore



Fig. 111. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1430-1440 circa. Zeccone (Pavia) chiesa di San Rocco Confessore



Fig. 112. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1430-1440 circa. Zeccone (Pavia) chiesa di San Rocco Confessore;

Fig. 113. Franceschino Zavattari (attr.): *Madonna e Sant'Anna tra i Santi Antonio Abate e Pietro Martire*, 1425-1430. Collezione privata



Fig. 114. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1430-1440 circa. Milano, chiesa di San Tommaso

Nella pagina seguente:

Fig. 115. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1430-1440 circa. Novara, Musei Civici;

Fig. 116. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1430-1440 circa. Milano, chiesa di San Tommaso (part.);

Fig. 117. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1430-1440 circa. Novara, Musei Civici (part.)

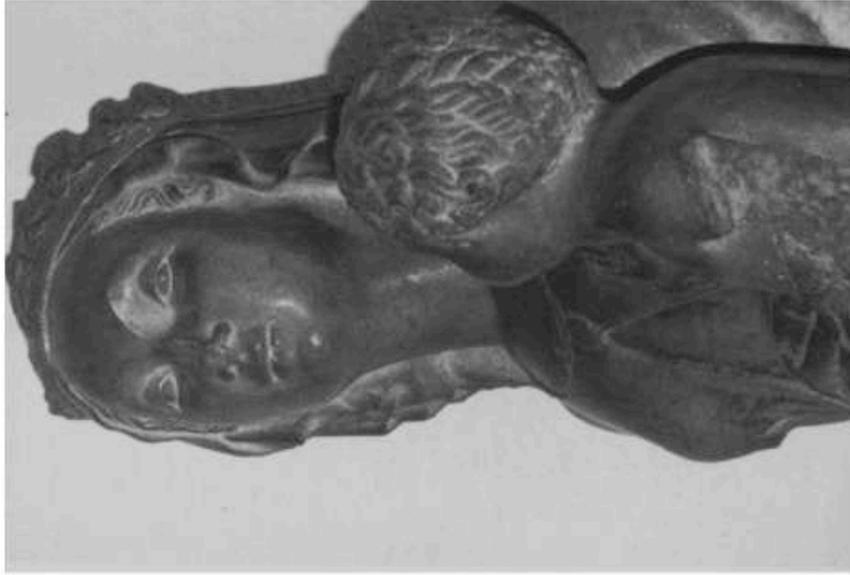




Fig. 118. Scultore lombardo, *Madonna col Bambino*, Casalzuigno (Varese), chiesa di San Vittore (foto: Diocesi di Como – Ufficio Beni Culturali);

Fig. 119. Scultore lombardo, *Madonna col Bambino*, Zeccone (Pavia) chiesa di San Rocco Confessore;

Fig. 120. Scultore lombardo, *Madonna col Bambino*, Milano, chiesa di San Tommaso



Fig. 121. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1440 circa. Ubicazione ignota, già Ponte di Legno (Brescia), chiesa San Giovanni Battista;

Fig. 122. Scultore lombardo: *San Giacomo*, 1440-1450 circa. San Giacomo della Cerreta (Belgioso, Pavia), oratorio di San Giacomo

Fig. 123. Scultore lombardo: *Annunciazione*, 1440-1450 circa. Pavia, Pinacoteca Malaspina



- Fig. 124. Scultore lombardo e pittore veronese (?): *Madonna col Bambino tra Santa Lucia e Santa Margherita, Annunciazione*, 1430-1440 circa. Bormio (Sondrio), Museo Civico;
- Fig. 125. Scultore lombardo del XV secolo e Giovanni Pietro Malacrida (1489): *Madonna col Bambino tra Santa Lucia e Santa Margherita, Annunciazione*. Mazzo (Sondrio), complesso monastico di Santa Maria, oratorio dei Santi Carlo e Ambrogio;
- Fig. 126. Scultore e pittore lombardi *Madonna in trono tra Santa Caterina d'Alessandria e Santa Barbara*, fine del XV secolo. Ubicazione ignota (già a Genova, Wannenes 2016);
- Fig. 127. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1430-1440 circa. Tiolo (Grosio, Sondrio), chiesa della Visitazione



Fig. 128. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*. 1450-1470 circa. Traffiume di Cannobio, chiesa della Purificazione di Maria Vergine;
Fig. 129. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1450 circa. Piacenza, Museo di Palazzo Farnese



Fig. 130. Scultore lombardo (Beltrmino Gallazzi?): *Crocifisso*, terzo quarto del Quattrocento. Gallarate (Varese), chiesa di Sant' Alessandro



Fig. 131. Scultore lombardo (Beltramo Gallazzi?): *Crocifisso*, terzo quarto del Quattrocento.
Gallarate (Varese), chiesa di Sant' Alessandro (part.)



Fig. 132. Scultore lombardo (?): *Madonna con Bambino*, 1400-1420 circa. Vigevano, cattedrale di Sant' Ambrogio



Fig. 133. Scultore lombardo (?): *Madonna con Bambino*, 1400-1420 circa. Vigevano (Pavia), Cattedrale di Sant' Ambrogio, (part.)



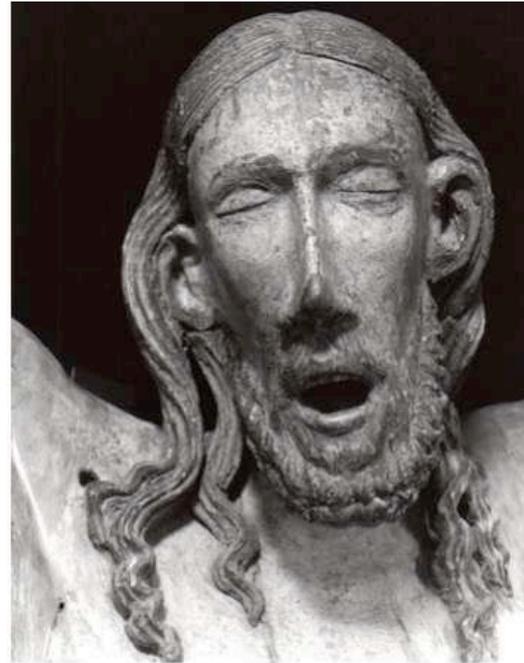
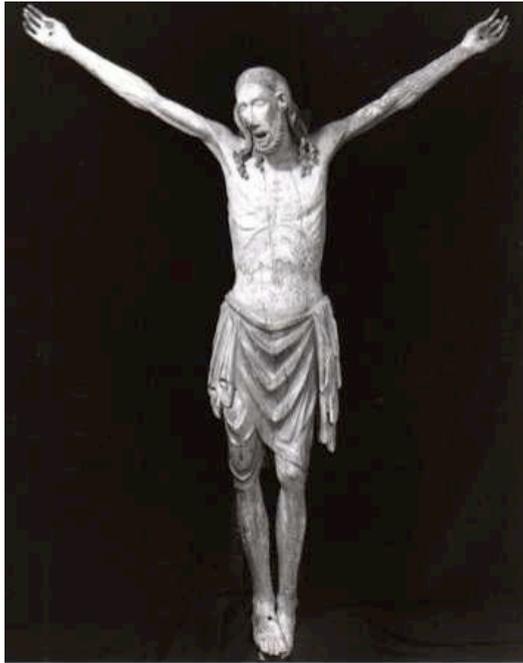
Fig. 134. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, prima metà del Quattrocento. Vigevano (Pavia), chiesa della Madonna della Neve, Museo della Confraternita della Morte (foto: Diocesi di Vigevano-Ufficio Beni Culturali)



Fig. 135. Scultore lombardo, *Madonna col Bambino*, terzo quarto del Quattrocento, Montebello della Battaglia (Pavia), Palazzo Dal Pozzo (collezione privata),



Fig. 136. Scultore lombardo: *Crocifisso*, terzo quarto del Quattrocento. Spino d'Adda (Cremona) chiesa di San Giacomo



Figg. 137-138. Scultore cremonese: *Crocifisso*, 1310-1320. Gallico (Asciano, Siena), collezione Salini;

Figg-139-140. Scultore cremonese: *Crocifisso*, 1310-1320 circa. Cremona, Battistero

Nella pagina seguente:

Fig.141. Scultore cremonese: *Crocifisso*, 1350-1375 circa. Cremona, Seminario Arcivescovile;

Fig. 142. Scultore cremonese: *Crocifisso*, 1350-1375 circa. Cremona, chiesa di Santa Maria Maddalena, sagrestia

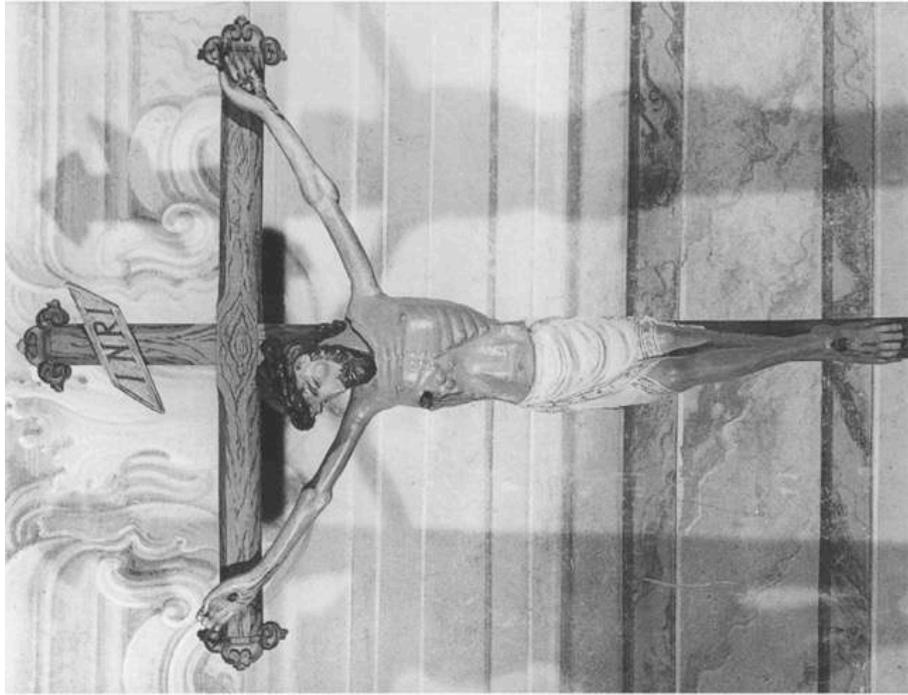




Fig. 143-145. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1340-1350 circa. Cremona, Cattedrale di Santa Maria Assunta



Fig. 146. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1340-1350 circa. Cremona, Cattedrale di Santa Maria Assunta (part.)



Figg. 147-148.
Scultore tedesco:
Crocifisso, secondo
quarto del Trecento.
Cremona, chiesa dei
Santi Egidio e
Omobono

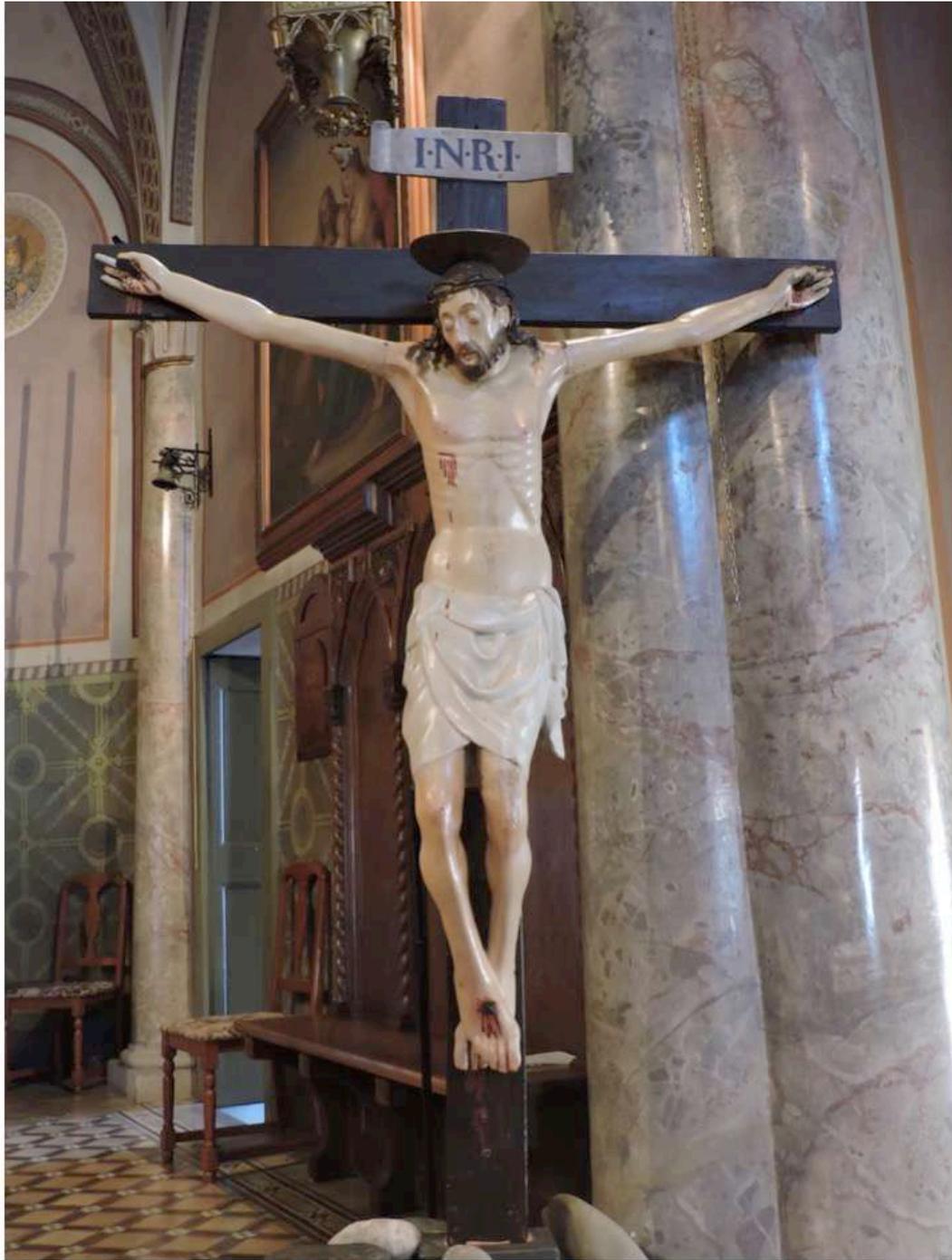


Fig. 149. Scultore lombardo: *Crocifisso*, prima metà del Quattrocento. Casanova del Morbasco (Cremona), chiesa dei Santi Pietro e Andrea



Fig. 150. Scultore lombardo: *Cristo morto*, prima metà del Quattrocento. Mozzanica (Cremona), chiesa di Santo Stefano (foto: David Simone Fossati)



Fig. 151. Scultore veneto (?): *Crocifisso*, 1410-1420 circa. Acquanegra sul Chiese (Mantova), chiesa di San Tommaso



Figg. 152, 154. Scultore veneto (?): *Crocifisso*, 1410-1420 circa. Acquaneгра sul Chiese (Mantova), chiesa di San Tommaso
Figg. 153, 155. Scultore veneto: Altare di San Giacomo, 1410 circa. Atri (Teramo) Museo Capitolare (part.)

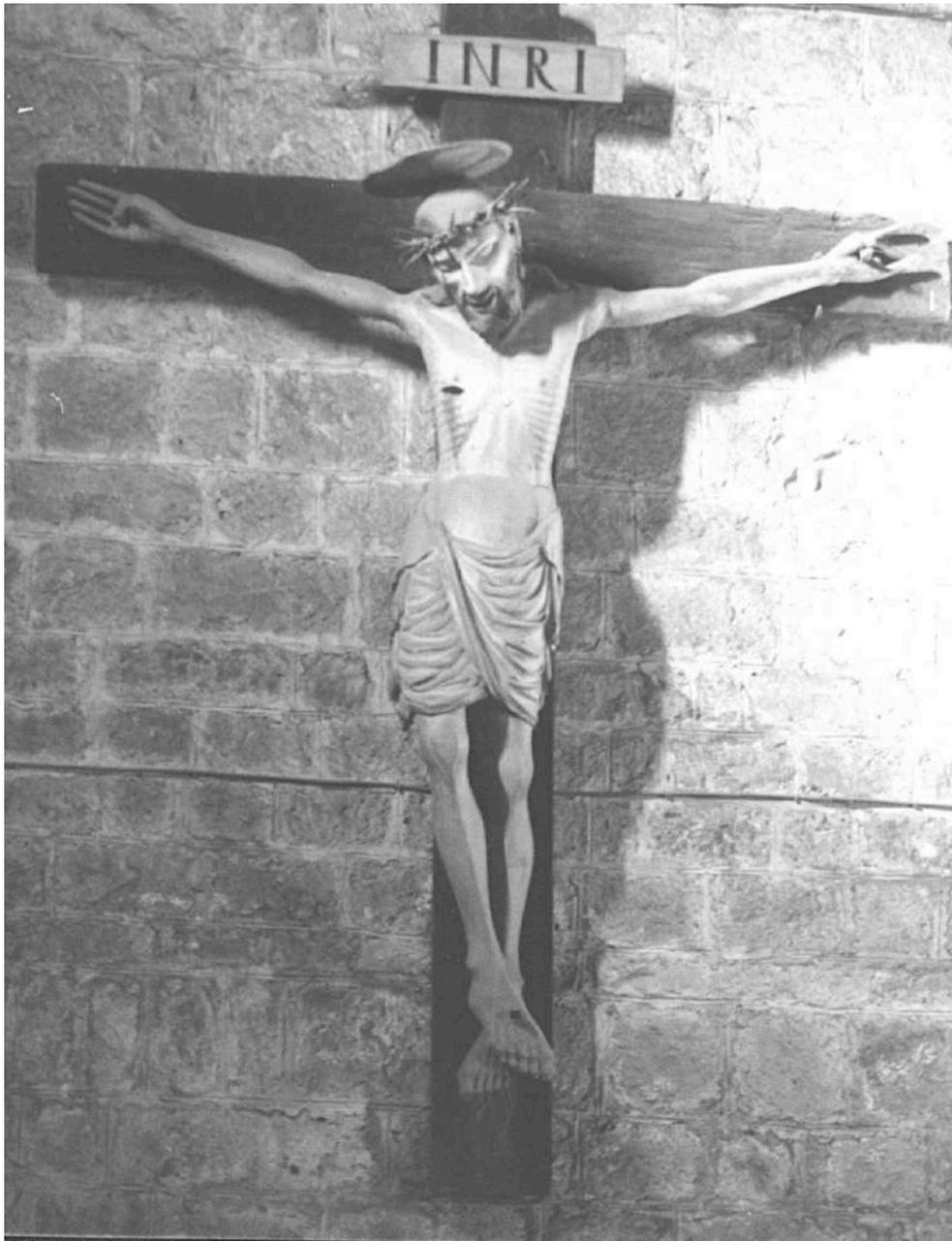


Fig. 156. Scultore tedesco: *Crocifisso*, 1350 circa. Cemmo di Capo di Ponte (Brescia), pieve di San Siro;



Fig. 157. Scultore tirolese (?): *Madonna col Bambino*, 1420-1430 circa. Monno (Brescia) ,
casa parrocchiale



Fig. 158. Scultore veneto: *Crocifisso*, ultimo quarto del Quattrocento. Brescia, chiesa di San Giovanni Evangelista (foto: Diocesi di Brescia- Ufficio Beni Culturali)

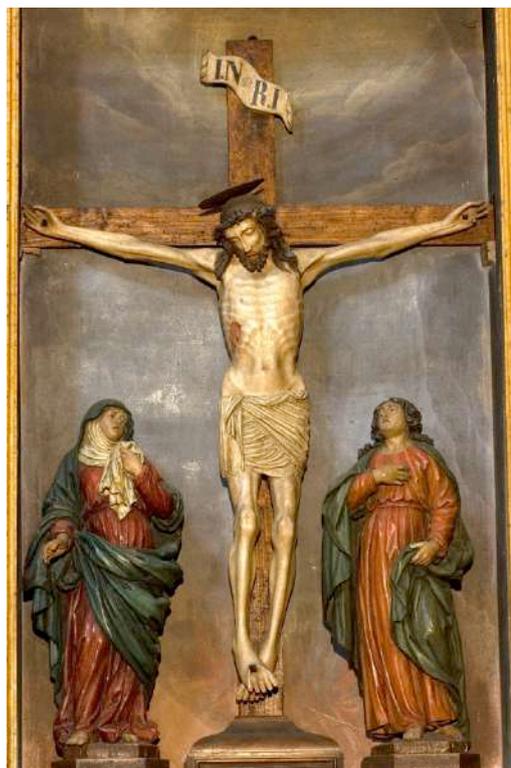


Fig. 159. Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1470. Manerbio (Brescia), chiesa di San Lorenzo (foto: Diocesi di Brescia- Ufficio Beni Culturali)

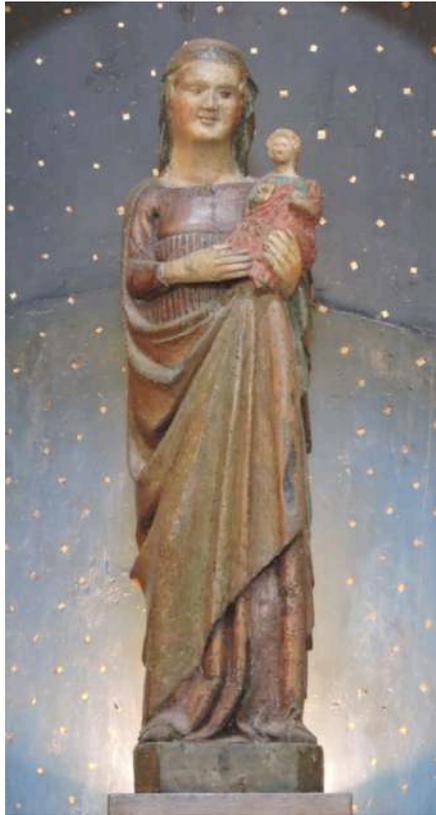


Fig. 160. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1340-1350. Monte di Nese (Alzano Lombardo, Bergamo), chiesa della Natività della Vergine



Fig. 161. Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, seconda metà del Trecento. Pizzino (Taleggio, Bergamo), chiesa di Sant' Ambrogio

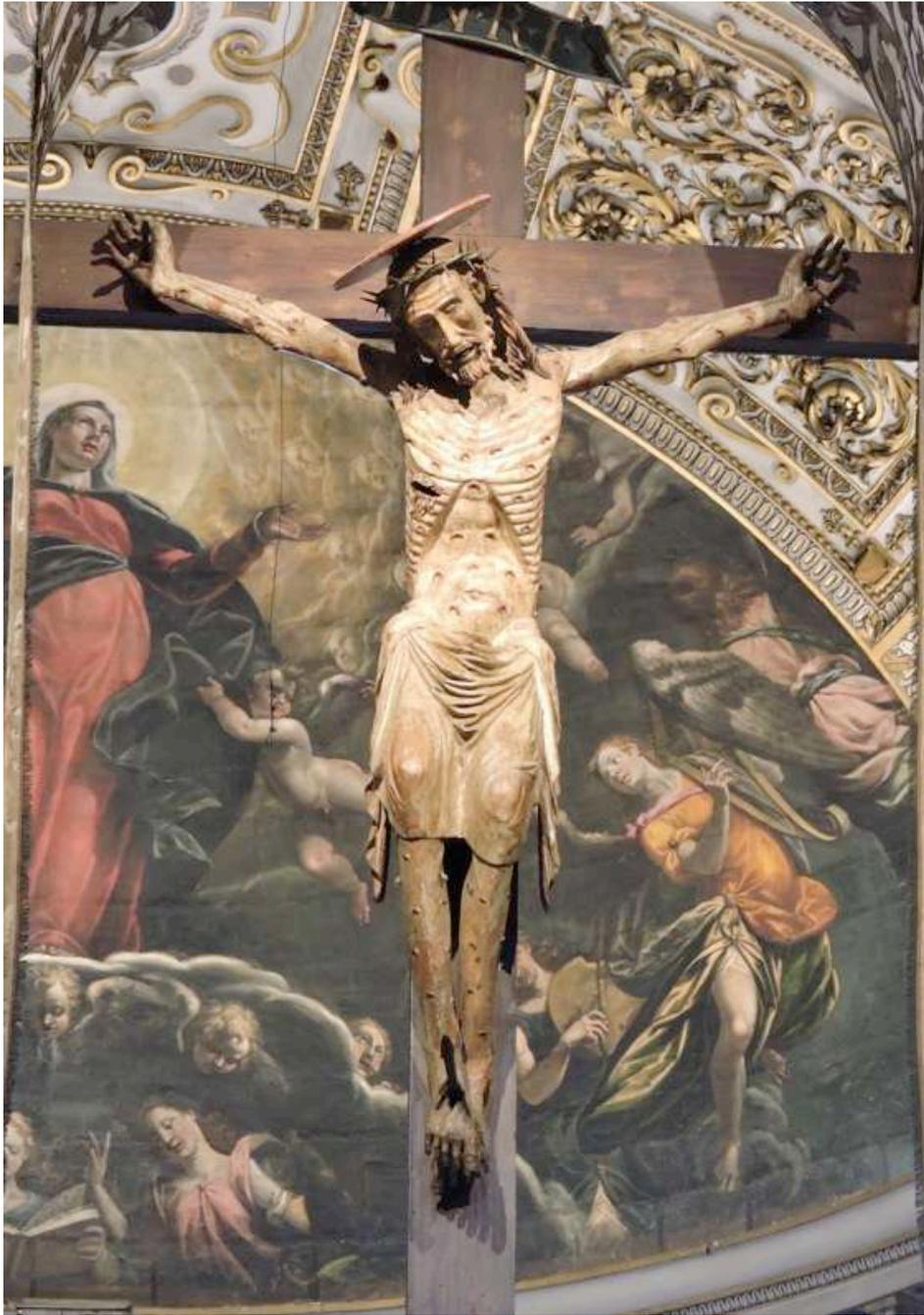


Fig. 162. Scultore tedesco: *Crocifisso*, 1350 circa. Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore



Fig. 163. Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1350 circa. Romano di Lombardia (Bergamo), M. A. C.
S. Museo d'Arte e Cultura Sacra



Fig. 164. Scultore veneto: *Annunciazione*, 1440-1450 circa. Clusone (Bergamo), Oratorio dei Disciplini (foto: Diocesi di Bergamo – Ufficio Beni Culturali)



Fig. 165. Scultore veneto: *San Giacomo*, 1440-1450 circa. Cirano di Gandino, chiesa di San Giacomo Maggiore Apostolo (foto: Diocesi di Bergamo – Ufficio Beni Culturali)



Fig. 166. 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Albino (Bergamo)
chiesa di San Rocco, cappella del Crocifisso

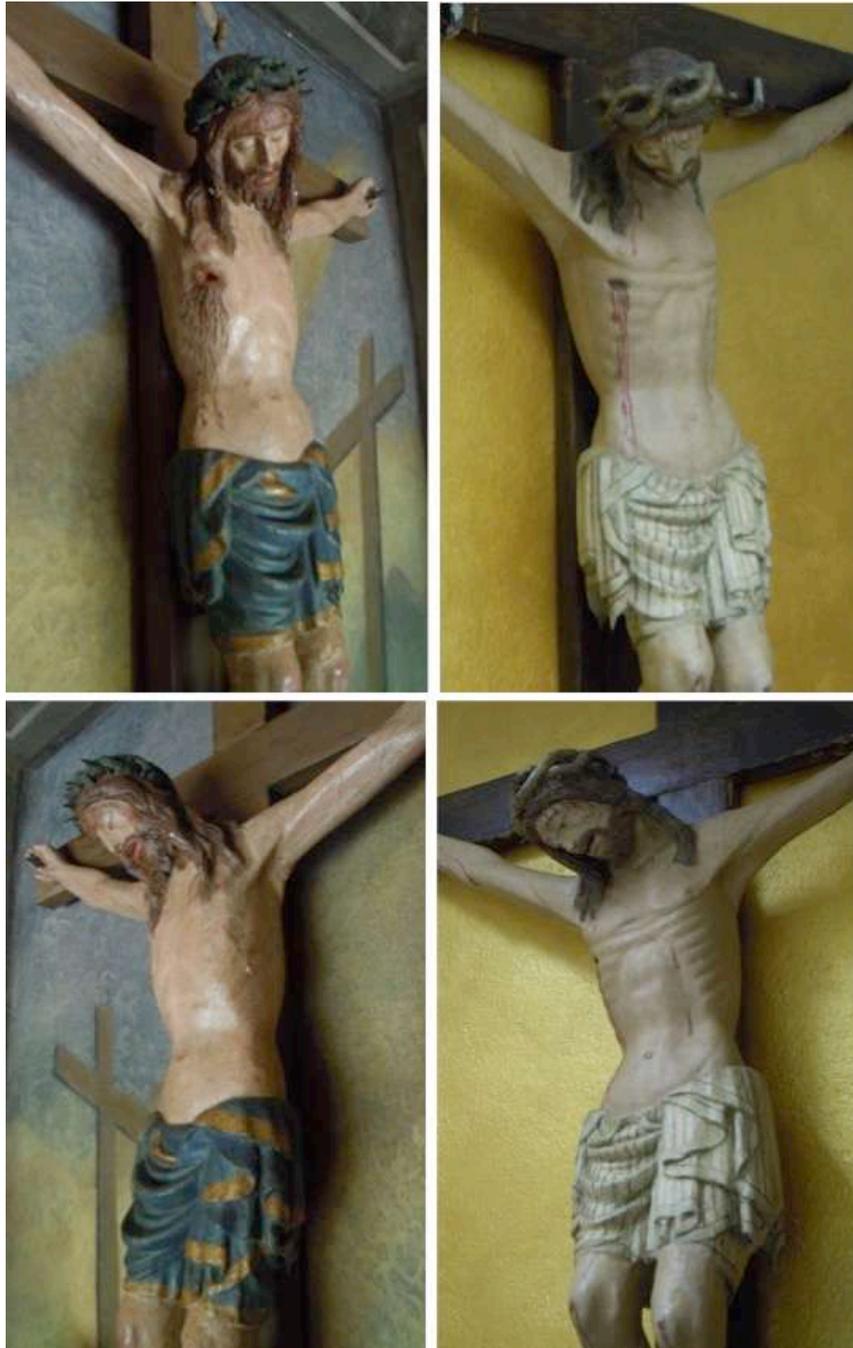


Figg. 167-168. Scultore lombardo, *Maddalena*, XVI secolo. Albino (Bergamo) chiesa di San Rocco, cappella del Crocifisso;

Fig. 169. 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Albino (Bergamo) chiesa di San Rocco, cappella del Crocifisso (part.)



Fig. 170. 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Bergamo, chiesa di San Colombano, sagrestia



Figg. 171, 173. 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Albino (Bergamo) chiesa di San Rocco, cappella del Crocifisso (part.)
 Figg. 172, 175. 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Bergamo, chiesa di San Colombano, sagrestia (part.)



Fig. 176. 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Albino (Bergamo) chiesa di San Rocco, cappella del Crocifisso (part.)

Fig. 177. 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Bergamo, chiesa di San Colombano, sagrestia (part.)

Fig. 178. 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420 -1430 circa. Venezia, chiesa di Sant'Aponal;

Fig. 179. 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Murano (Venezia), Oratorio Briati, cappella di San Giacomo (part.)

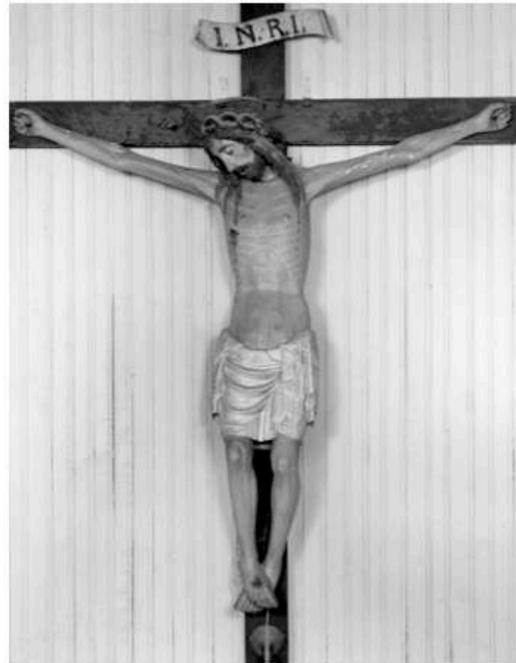


Fig. 180. 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Venezia, chiesa di Sant'Aponal;

Fig. 181. 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Murano (Venezia), San Francesco alla Vigna (già San Michele in Isola);

Fig. 182. 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Murano (Venezia), Oratorio Briati, cappella di San Giacomo;

Fig. 183. 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Venezia, Fondamenta Barbarigo al Ponte dell'Anzolo

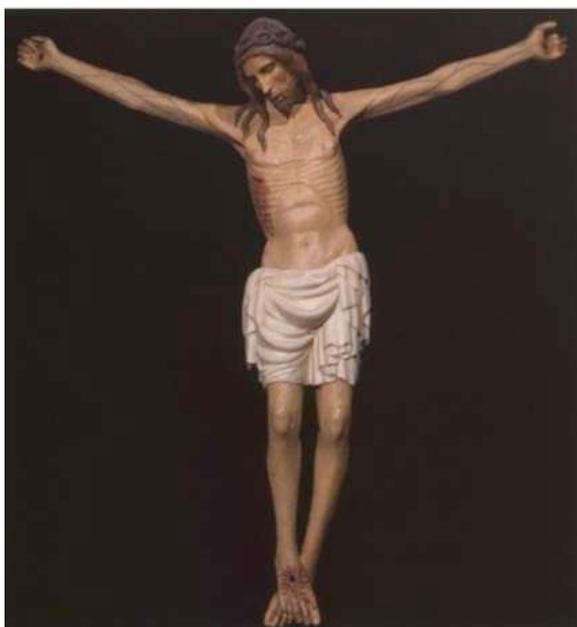
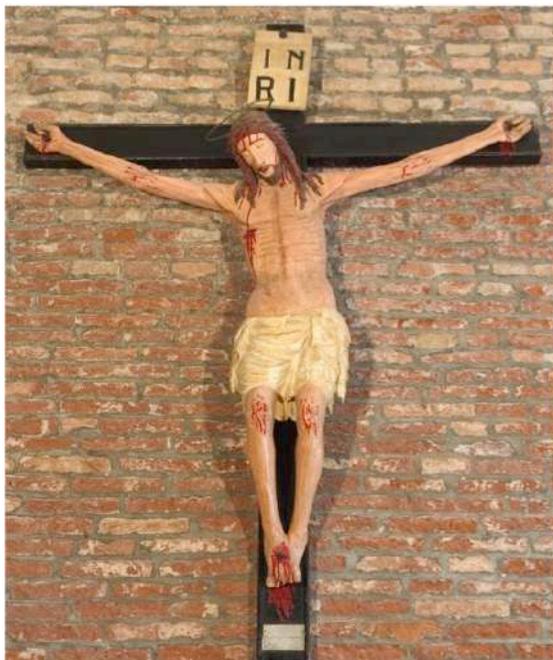


Fig. 184. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Venezia, Isola di Pellestrina, chiesa di Sant'Antonio (foto: Diocesi di Chioggia-Ufficio Beni Culturali);

Fig. 185. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Marango (Venezia), chiesa del Santissimo Nome di Maria (foto: Diocesi Patriarcato di Venezia- Ufficio Beni Culturali)

Fig. 186. Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Recanati (Macerata), chiesa di Santa Maria di Castelnuovo;



Figg. 187-188 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Cristo passo*, 1420 circa. Venezia, Gallerie dell'Accademia



Fig. 189. Scultore veneto: *Crocifisso*, primo quarto del Quattrocento. Vimercate (Monza Brianza), Santuario della Madonna del Rosario

Nelle pagine seguenti:

Figg. 190-193. Scultore veneto: *Crocifisso*, primo quarto del Quattrocento. Vimercate (Monza Brianza), Santuario della Madonna del Rosario

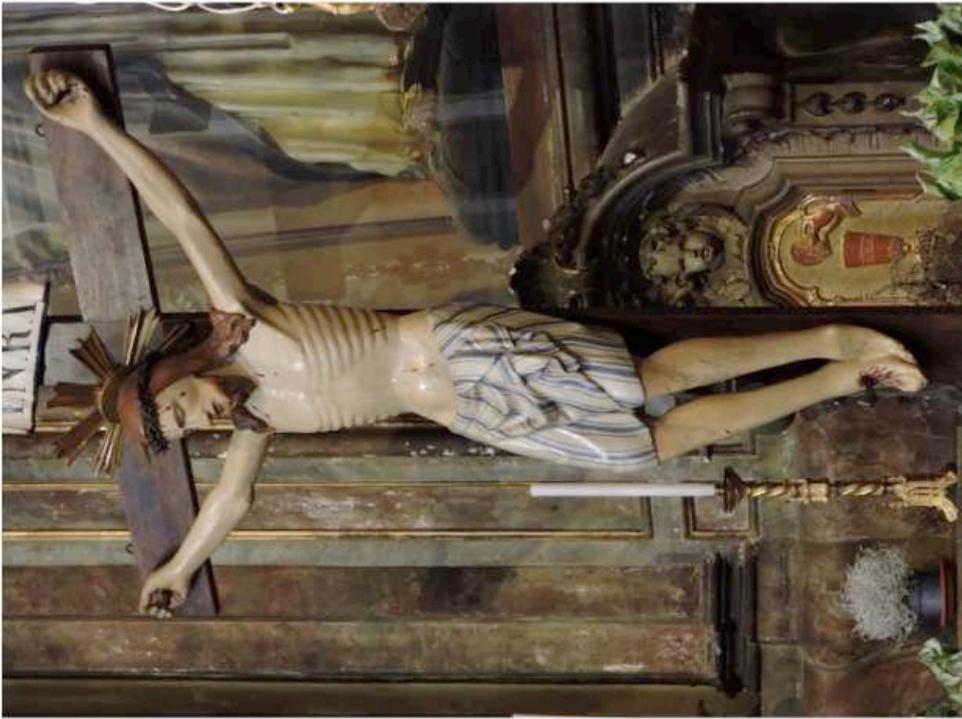






Fig. 194. Scultore veneto: *Crocifisso*, primo quarto del Quattrocento. Vimercate, Vimercate (Monza Brianza), Santuario della Madonna del Rosario;

Fig. 195. Scultore veneto: *Crocifisso*, primo quarto del Quattrocento. Venezia, Gallerie dell'Accademia (Già Udine, Copetti);

Fig. 196. Scultore veneto: *Crocifisso*, primo quarto del Quattrocento. Trieste, convento di San Cipriano

Fig. 197. Scultore veneto: *Crocifisso*, primo quarto del Quattrocento. Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe



Fig. 198, 200. Scultore veneto: *Crocifisso*, primo quarto del Quattrocento. Vimercate (Monza Brianza), Santuario della Beata Vergine del Rosario;
Fig. 199, 201. Scultore veneto: *Crocifisso*, primo quarto del Quattrocento. Portogruaro (Venezia), chiesa di San Luigi



Fig. 202. Scultore veneto, *Crocifisso*, Vimercate (Monza Brianza), Santuario della Beata Vergine del Rosario (part.);

Fig. 203. Scultore veneto, *Crocifisso*, Polverara (Padova), San Fidenzio (part.);

Fig. 204 Scultore veneto, *Crocifisso*, Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe (part.)



Fig. 205. Scultore lombardo: *Crocifisso*, secondo quarto del Quattrocento. Breglia (Plesio, Como), Santuario Ave Regina Coelorum (foto: Marita Sampietro, dopo il restauro)



Fig. 206. Scultore renano: *Madonna col Bambino*, secondo quarto del Trecento. Olivone, (Svizzera, Canton Ticino), Museo di San Martino - Ca' da Rivöi (Fondazione Jacob Piazza);
 Fig. 207. Scultore tedesco: *Madonna col Bambino*, fine del Trecento - inizi del Quattrocento. Dalpe (Svizzera, Canton Ticino), chiesa dei Santi Carli e Bernardo;
 Fig. 208. Scultore svizzero-tedesco: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Trecento. Origlio (Svizzera, Canton Ticino), chiesa di San Giorgio



- Fig. 209. Scultore svizzero: *Pietà*, 1420-1430 circa. Quinto (Svizzera, Canton Ticino), cappella “dei Sassi”;
- Fig. 210. Scultore svizzero: *Pietà*, 1420-1430 circa. Ubicazione ignota, già a Lurengo (Svizzera, Canton Ticino), “Solasegna” (località Ségna), cappella della Madonna;
- Fig. 211. Scultore svizzero: *Pietà*, 1420-1430 circa. Orta San Giulio (Novara), Sacro Monte, chiesa di San Nicolao;
- Fig. 212. Scultore svizzero: *Sant’Anna Metterza*, 1420-1430 circa. Ubicazione ignota (già a Monaco, Hampel Fine Art, 2015)



Fig. 213. Scultore svizzero: *Madonna col Bambino*, secondo quarto del Quattrocento. Locarno (Svizzera, Canton Ticino), chiesa di Sant'Antonio Abate;

Fig. 214. Scultore tedesco (?): *Madonna col Bambino*, secondo quarto del Quattrocento. Mendrisio (Svizzera, Canton Ticino), Presenza Sud



Fig. 215. Scultore lombardo (?): *Calvario*, secondo quarto del Quattrocento. Riva San Vitale (Svizzera, Canton Ticino), Oratorio dei Confratelli

5. Appendice

5.1. Un'opera “fuori contesto”: la *Madonna col Bambino* nel Museo di San Lorenzo Martire di Zogno (Bergamo)

Una ricerca condotta sul territorio può riservare sorprese del tutto inaspettate, ed proprio questo il caso di una scultura “ritrovata” nel museo di San Lorenzo Martire di Zogno (Bergamo), in Val Brembana, di cui è stato possibile ricostruire la vicenda grazie ad una serie di fortunate coincidenze e alle preziose segnalazioni di Gianluca Amato, Alessandro Bagnoli e Aldo Galli.¹

Tra i numerosi oggetti esposti nel piccolo museo di Zogno, che custodisce un gruppo di opere assai eterogeneo e di varia provenienza,² vi è una *Madonna col Bambino* realizzata in legno intagliato e policromato, alta 125 centimetri e poggiante su un basamento ottagonale (figg. 1-6). La Vergine, con i capelli ordinati da una scriminatura centrale in due ciocche ondulate, è raffigurata stante, inarcata in un lieve *hanchement* cui fa da contraltare la figura del piccolo Gesù sorretto col braccio sinistro. Un morbido mantello le copre il capo, e, in un succedersi di risvolti, avvolge tutta la figura. La struttura del panneggio è modulata da una ritmica cascata di pieghe in corrispondenza del ventre; dalla parte opposta, invece, la stoffa si raggrinza e ricade in complicato ghirigoro scavato in profondità. L'opera va giudicata al netto delle ridipinture che ne compromettono la piena lettura, ma è ancora ben percepibile la finezza dell'intaglio, come risulta dalla non banale lavorazione della capigliatura del Gesù, e dal registro di grande naturalezza adottato dall'artefice per le due figure: la giovane e malinconica Madonna, e il Bambino, che è concepito, nonostante l'abbigliamento da adulto e l'espressione seriosa, come un tenero infante dalle soffici gote.

A dispetto della sua odierna ubicazione, i dati di stile della *Madonna* di Zogno dichiarano la sua sostanziale estraneità al contesto lombardo, e denotano, invece, la mano di un maestro decisamente avvezzo a quanto si

¹ Come nel caso della *Madonna* di Castrezzone (cat. II. 2), della trecentesca *Vergine* di ubicazione ignota passata a un'asta romana nel 1951 (cat. XIV. 9) e dell'intaglio già a Milano, nella cascina Gandina (cat. XIV. 4), ho presentato anche la scultura in esame al convegno *La scultura e le altre arti in età medievale. Competizione, dialettiche, paragone* organizzato dall'Università degli Studi di Genova nel luglio 2015.

² Il museo, fondato nel 1985 grazie all'attività di don Giulio Gabanelli, raccoglie materiali provenienti dalla parrocchia di Zogno, dalla personale raccolta dello stesso Gabanelli e da donazioni di privati. Si veda, a tal proposito: T. Vezzoli, *Musei ecclesiastici in Lombardia: a colloquio con Mons. Giulio Gabanelli Direttore del Museo di Arte Sacra e di Storia della devozione di Zogno, Bergamo*, in “Arte cristiana”, LXXXVII, 1999, pp. 467-472; G. Gabanelli, *Guida al Museo di San Lorenzo Martire di Zogno*, Clusone (Bergamo) 2002.

produceva in Toscana tra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento. Essa suggerisce, in particolare, raffronti con quella “folla pensosa e cortese”³ di sculture intagliate tra Pisa, Lucca e Siena in quel torno d’anni, e rivela con certezza quella che è da ritenere la sua effettiva pertinenza geografica e culturale.

Sull’opera, che conta a oggi pochi riferimenti bibliografici, non abbiamo molte notizie. La guida del museo ci informa, senza ulteriori indicazioni, del suo arrivo presso l’odierna sede a seguito di una donazione.⁴ Sappiamo però, grazie ad una fotografia custodita nel fondo dei fotografi Giuseppe e Vittorio Jacquier che la ritrae, che, tra Otto e Novecento, essa si trovava a Firenze, in collezione Piccioli (fig. 2).⁵ Da lì passò all’antiquario romano Alfredo Barsanti,⁶ per poi entrare a far parte delle raccolte del Conte Vittorio Cini, e nella sua ultima dimora, ossia il castello di Monselice, rimase fino al 1977, quando fu trafugata (figg. 3-6).⁷ In seguito se ne persero le tracce, e non è attualmente possibile ricostruire la serie di passaggi di proprietà che l’hanno condotta a Zogno.

Dopo la pubblicazione della foto Jacquier, nel 1995, l’intaglio ha fatto, seppur timidamente, il suo ingresso nel dibattito sulla scultura lignea Toscana. Marilena Tamassia, che rendeva nota la riproduzione fotografica, su suggerimento di Roberto Bartalini notava in essa delle consonanze stilistiche con la *Vergine* custodita presso la chiesa di Sant’Andrea di Palaia, nel pisano, firmata e datata dallo scultore senese Francesco di Valdambriano (fig. 7). In maniera dubitativa, la catalogava quindi come

³ M. Burrelli, *Una folla pensosa e cortese. Sculture note e inedite di Francesco di Valdambriano, del Maestro di Montefoscoli e di altri*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa 2000-2001), a cura di M. Burrelli, Milano 2000, pp. 196-227.

⁴ G. Gabanelli, *Guida al Museo* cit., 2002, p. 38, dove si dice donata da don Angelo Cavalieri. Non è stato possibile ottenere ulteriori indicazioni sulla provenienza.

⁵ M. Tamassia, *Collezioni d’arte tra Otto e Novecento. Jacquier fotografi a Firenze 1870-1935*, Napoli 1995, pp. 109-110, foto n. 50977.

⁶ È stato grazie alle recenti ricerche sull’importante collezione veneta che è stato possibile chiarire questo ulteriore passaggio, come ha da poco precisato Marco Campigli, *Vittorio Cini e la scultura*, in *La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d’arte*, a cura di A. Bacchi e A. De Marchi, Venezia 2016, pp. 384, 387 nota 44, con il quale ho avuto modo di confrontarmi sull’argomento. Per le fotografie dell’opera custodite presso la Fondazione Cini di Venezia sono grata ad Alessandro Martoni.

⁷ *Arte in Ostaggio. Bollettino delle opere d’arte trafugate* n. 7, 1977, p. 201, codice pratica: 10134[1].

opera di questo artista, notando giustamente in essa l'attenzione verso i prodotti elaborati da Andrea e Nino Pisano e ritenendola "più ricca, più fiorita nel ritmo rispetto a quella di Palaia".⁸ Successivamente la *Madonna*, sempre menzionata come di ubicazione ignota, è ricordata da Massimo Ferretti⁹ e da Gabriele Fattorini, che, nel suo studio complessivo sul Valdambriano, la citava tra le opere risalenti alla prima attività del maestro in cui sono riscontrabili interventi di bottega.¹⁰ Similmente anche Marco Campigli, che vi ha fatto riferimento come a un'opera giovanile dello scultore senese.¹¹

Il percorso artistico di Francesco di Valdambriano aveva avuto inizio fuori dalle mura della sua città natale, in area pisano-lucchese, con attestazioni anche a Pistoia, nel corso dell'ultima decade del Trecento, nel segno di un personale recupero dei modi della scultura di Nino Pisano, e lì era poi proseguito – con l'importante tappa del 1401, quando è annoverato tra i partecipanti al celebre concorso per la seconda porta bronzea del Battistero di Firenze – fino al suo rientro a Siena, nel 1408, dove continuò ad operare ancora per molti anni, morendo nel 1435.¹² Tra i numeri certi del suo catalogo, la scultura di Palaia chiamata a confronto con la *Madonna zognese* costituisce uno dei documenti più antichi, in cui è ancora molto pronunciato il legame con i modelli nineschi.¹³ La data 1403 che corre sulla sua base è tuttavia da ritenere un termine *post quem* per quella oggi in Lombardia, che sembra mostrare delle tangenze con la produzione del

⁸ M. Tamassia, *Collezioni d'arte*, cit., pp. 109-110, foto n. 50977.

⁹ M. Ferretti, *recensione a Scultura lignea. Lucca 1200 - 1425, Lucca, Museo nazionale di Palazzo Mansi e Museo nazionale di Villa Guinigi, 16 settembre 1995-30 settembre 1996*, in "Dialoghi di storia dell'arte", 3, 1996, pp. 135-136.

¹⁰ G. Fattorini, *Francesco di Valdambriano, per un riepilogo generale*, in "La Diana. Annuario della Scuola di Specializzazione in Archeologia e Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Siena", II, 1996, pp. 117 e 138 nota 38.

¹¹ M. Campigli, *Vittorio Cini e la scultura* cit., 2016, pp. 384, 387 nota 44.

¹² Per il profilo biografico di questo maestro si vedano: A. Bagnoli, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena. 1250-1450*, catalogo della mostra (Siena 1987), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, Firenze 1987, pp. 133-134; G. Fattorini, *Francesco di Valdambriano* cit., 1996, pp. 109-157; G. Amato, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010, p. 618.

¹³ Sulla *Madonna* di Palaia, accanto all'importante contributo in cui venne resa nota da Mariagiulia Burresi, *Incrementi di Francesco di Valdambriano*, in "Critica d'Arte", L, 6, 1985, pp. 49-59, si rimanda ora alla scheda di Marco Campigli, in *Da Jacopo della Quercia* cit., 2010, pp. 38-39, cat. A. 6.

maestro scalabile già nel corso del primo decennio del Quattrocento, ossia quando, in un progressivo affrancarsi dalla cultura pisana, Francesco metterà a punto quella crescente *verve* naturalistica che diventerà sua cifra peculiare all'altezza di opere quali i *Santi Patroni* per il Duomo senese (1409) (figg. 8-10) o l'*Annunciazione* del Museo di Palazzo Corboli di Asciano (1410 circa).¹⁴

La ritrovata scultura, tuttavia, seppur assai pregevole, sembra non arrivare a quella sempre altissima tenuta qualitativa che contraddistingue le opere autografe di Francesco, rispetto alle quali sembra meno risolta e rifinita. L'esuberante sistema di pieghe che la caratterizza, con il panneggio che prende vita in un'inarrestabile serpentina, oltre che la maggiore caricatura espressiva, spingono quindi a ritenerla un esito, intorno nel secondo decennio del Quattrocento, di un maestro aggiornato sui modi del Valdambriano, maturato probabilmente nel contesto pisano-lucchese.

Proprio a Lucca, al Museo Nazionale di Villa Guinigi, si trova una *Madonna col Bambino* affine, ma di mano differente, che figurava alla rassegna sulla scultura lignea lucchese tenutasi tra il 1995 e il 1996 come opera da leggere in relazione al problema Valdambriano-Pardini.¹⁵ La vicinanza tra le due immagini mariane è stata già notata da Massimo Ferretti che, discutendo l'esemplare di Villa Guinigi in relazione ad un gruppo di sculture da lui assegnate ad un maestro vicino a Francesco (da lui definito "una variante fiorita, barocchetta" del Valdambriano) – autore, a suo avviso, dei Santi *Andrea* e *Lucia* provenienti dalla parrocchiale di Pontito (nei dintorni di Pescia e dunque Pistoia, ma al confine con la Lucchesia) ed oggi conservati nella chiesa di San Quirico a Valleriana, della *Santa Barbara* oggi nel Museo Nazionale del Bargello e della *Madonna col Bambino* già Botticelli e oggi in collezione Salini¹⁶ – ricordava giustamente

¹⁴ Per entrambe le opere, con bibliografia precedente: G. Fattorini, in *Da Jacopo della Quercia* cit., 2010, pp. 58-63, cat. A. 14, A. 15.

¹⁵ La scultura (129x40x35,5 cm.), giunta al Museo dall'Ospedale di San Luca, fu esposta come opera lucchese del primo decennio del Quattrocento. Mariagiulia Burrelli, mettendola in rapporto con le figure della fiancata nord del Duomo lucchese e con l'*Annunciazione* di Mirteto, la riteneva un'attestazione del diffondersi dei modelli elaborati dalle maestranze del cantiere del Duomo: M. Burrelli, in *Scultura lignea. Lucca 1200 – 1425*, catalogo della mostra (Lucca 1995-1996) a cura di C. Baracchini, 2 voll., Firenze 1995, vol. I, p. 182, cat. 60; sul restauro: M. Gazzi, *ibidem*, vol II, pp. 136-138. Sullo sfuggente Antonio Pardini, capomastro della cattedrale lucchese tra i 1395 e il 1416, si veda, da ultimo: R. P. Novello, *ad vocem Pardini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXI, Roma 2014, pp. 311-313.

¹⁶ Per queste opere si vedano: G. Marangoni, *Nascoste sugli altari. Argomenti di scultura lignea medievale nella Valdinievole lucchese*, Pisa 2006, pp. 131-146, cat. 16-17; G. Fattorini,

anche la *Vergine* un tempo in collezione Piccioli, anche a lui nota solo attraverso la già menzionata foto Jacquier. Interrogandosi sulla relazione tra i due intagli, in un rapporto qualitativo che va a netto sfavore di quella di Lucca, Ferretti valutava, finendo poi per escluderle entrambe, sia la poco plausibile possibilità di ritenere quest'ultima una copia andata a sostituire in maniera forzosa un originale (forse quella oggi a Zogno), che quella di ritenerla prodotto di mano di un generico collaboratore, propendendo infine, anche se con grande cautela, verso l'idea, altrettanto poco convincente, di riconoscere nell'intaglio lucchese un "modello a grandezza naturale".¹⁷ Effettuato un riscontro diretto sulla *Madonna* oggi a Zogno, e valutati gli effettivi rapporti tra le due sculture, tuttavia, pare più plausibile ritenere i due intagli attestazioni della diffusione di un fortunato prototipo, che non sarà lontano dal vero immaginare elaborato proprio nella città di Paolo Guinigi.

in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di L. Bellosi, Firenze 2009, II, pp. 224-229, cat. 38.

¹⁷ M. Ferretti, *recensione a Scultura lignea* cit., 1996, pp. 135-136; G. Marangoni, *Nascoste sugli altari* cit., 2006, p. 44, non fa riferimento alla *Madonna* di Zogno, ma ricorda quella lucchese, condividendo con Ferretti l'idea di ritenerla una copia da un'altra scultura autografa, senza ritenere necessario ipotizzare una sostituzione coatta. Al problematico legame tra le due sculture accenna anche Gabriele Fattorini in *Da Jacopo della Quercia* cit., 2010, pp. 54-57, cat. A.13 (p. 56).

5.2. Qualche nuova considerazione sulla bottega pavese dei Da Surso

Frutto di un buon numero di approfondimenti critici a partire dagli anni cinquanta del Novecento, il profilo degli intagliatori Urbanino e Baldino da Surso pare oggi abbastanza definito, e dà conto della loro lunga attività, svoltasi per un periodo che copre circa tre quarti del Quattrocento.¹⁸ Nato molto probabilmente intorno al 1380, qualche ombra riguarda l'avvio della carriera di Urbanino, e in particolare il riconoscimento del nostro artista in quell'Urbano da Pavia (a sua volta ritenuto la stessa persona di un Urbano di Andrea da Venezia ivi parimenti documentato) ricordato nei primissimi anni del Quattrocento a Firenze, in relazione all'esecuzione di alcuni lavori in marmo per il Duomo.¹⁹ Poco dopo, nel 1403, per il cantiere della Cattedrale di Milano, realizza la figura di un *Profeta*, ancora in marmo, non

¹⁸ Molto estesa è la bibliografia su tale, importante bottega di intagliatori: oltre alle fondamentali considerazioni di Edoardo Arslan (*Appunti sulla scultura lombarda del Quattrocento* (Francesco Solario; Luca d'Alemagna; Urbanino de Surso), in Atti del Convegno di studi per i rapporti scientifico culturali italo svizzeri (4-6 maggio 1956), Milano 1956, pp. 323-327) e Adriano Peroni (*Schede per la scultura lignea lombarda*, in "Arte Lombarda", X, 2, 1965, pp. 45-52), tra i più recenti e aggiornati profili biografici o studi di sintesi si vedano: A. M. Bianchi, *ad vocem Baldino di Surso (Baldo da Pavia)*, in *Allgemeines Künstlerlexicon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, VI, München-Leipzig, 1992, pp. 424-425; R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, pp. 18-23, 247-255, catt. 7-15, 372-373; S. Piretta, *La famiglia dei Da Surso in Piemonte. Alba, Asti (Ivrea e Biella)* in *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)* a cura di G. Romano, Torino 2002, pp. 93-166; *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Atti della giornata di studi (Milano, Palazzo di Brera, 8 maggio 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano 2002 (e in particolare i saggi di S. Damiano, S. Piretta, C. Bertolotto, F. Cervini e R. Casciaro); M. Lombardi, *Un inedito 'Crocifisso' di Urbanino da Surso*, in "Paragone", LVI, 61, 2005, pp. 47-55. Sui numerosi Crocifissi ricollegati ai nomi dei due maestri un aggiornato riesame si deve a Anne Markham Schulz, *Alcuni Crocifissi del primo Rinascimento a Padova e in provincia*, in *L'uomo della croce. L'immagine scolpita prima e dopo Donatello*, catalogo della mostra (Padova 2013), a cura di C. Cavalli e A. Nante, Verona 2013, pp. 164-175.

¹⁹ La data di nascita si ricava indirettamente da un documento del 1453 reso noto da Rodolfo Maiocchi (*Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1300 all'anno 1550*, Pavia 1937, I, pp. 74-75, doc. 343) in cui l'artista dichiara di avere settantacinque anni. L'identificazione con il maestro attivo a Firenze, proposta per la prima volta da Adolfo Venturi (*Storia dell'Arte italiana*, IV, *La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano 1906, p. 797; Idem, *Storia dell'Arte italiana*, VI, *La scultura del Quattrocento*, Milano 1908, pp. 6-7 nota 6, 49-50), e generalmente accettata nella letteratura seguente, è stata messa in dubbio da Laura Cavazzini (*Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004, pp. 107-108 nota 11). Sulla questione si vedano anche le osservazioni di Francesca Tasso, con un recupero della pista toscana: F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi: la scultura in legno nel ducato dei Visconti*, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, 2005-2006), a cura di G. Romano e C. Sisi, Milano 2005, p. 46 nota 35.

rintracciata.²⁰ A partire dal terzo decennio, invece, Urbanino riceve diversi pagamenti dalla Fabbrica del Duomo milanese, per cui esegue gli armadi delle sagrestie, poi distrutti dall'incendio divampato la notte di Natale del 1610, e altri lavori in legno²¹. Già documentato a Pavia nel 1414, al 1427 risale la notizia riguardante la pittura e la doratura, da parte del pittore Giorgio del Mangano, di un tabernacolo intagliato dal maestro per la Certosa, e in quella città terrà bottega fino alla morte.²² Nel 1429 esegue un coro in San Francesco ad Alba (Cuneo), i cui frammenti sono oggi rimontati in un armadio della chiesa di San Giovanni della stessa città.²³ Negli anni seguenti Urbanino si divide tra Pavia ed Alessandria: nel 1437 aveva casa nella città piemontese²⁴; nel 1440 è a Pavia e nel 1443 affitta al figlio Andrea, anch'egli intagliatore, un locale.²⁵ L'ultima sua notizia risale al 1460, mentre è già morto nel 1463.²⁶ Nel frattempo, si era affacciato sulla scena artistica anche il figlio Baldino, le cui più antiche notizie risalgono al 1448, e che fino al 1461 risulta associato al padre.²⁷ La sua prima opera documentata si trova nella chiesa di San Francesco a Pavia: è il grande *Crocifisso* ricordato in un atto del 1466, ma per il quale, alla luce delle ricerche di Marco Albertario, è stato possibile individuare nel 1458 un *post*

²⁰ *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati per cura della sua amministrazione. Appendici I*, Milano 1883, p. 264.

²¹ Nel 1422 sono registrati pagamenti per i fregi in noce dei banconi della sagrestia della cattedrale e per quattro teste di leone intagliate per la cattedra del vescovo; nello stesso anno viene pagata la dipintura da parte del pittore Stefano da Meda di un angelo intagliato da Urbanino. Tra il 1423 e il 1425 si occupa della decorazione degli armadi della sagrestia del Duomo. Il lavoro lo conduce probabilmente insieme a Biagio di Alessandria, pagato per lo stesso incarico nello stesso periodo: *Annali. Appendici*, II, 1885, pp. 7, 10-14.

²² L. Beltrami, *La Certosa di Pavia. Storia (1396-1895) e descrizione*, Milano 1895, pp. 37-38; R. Maiocchi, *Codice diplomatico cit.*, 1937, I, pp. 35, 111, 136, doc. 150, 512, 624.

²³ Sull'opera, commissionata dal colto Marco da Sommariva, vicino alla corte sabauda, da ultimo: S. Damiano, *Urbanino da Surso per i Francescani di Alba*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Atti della giornata di studi (Milano, Palazzo di Brera, 8 maggio 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano 2002, pp. 19-31; S. Piretta, *La famiglia dei Da Surso in Piemonte cit.*, 2002, pp. 93-166.

²⁴ R. Maiocchi, *Codice diplomatico cit.*, 1937, p. 51, doc. 230

²⁵ *Ibidem*, pp. 55, 58, docc. 245, 259.

²⁶ *Ibidem*, pp. 111, 136, docc. 512, 624.

²⁷ *Ibidem*, pp. 64, doc. 290. È nell'ottobre del 1461 che Baldino è ricordato per la prima volta come "filius separatus" di Urbanino.

quem.²⁸ Baldino aveva ereditato dal padre una bottega evidentemente molto importante, e, come ci informano i referti archivistici, fu spesso impegnato su più fronti, sempre tra Piemonte e Lombardia: nel 1454 e poi ancora nel 1476 esegue dei lavori per Voghera, in buona parte perduti, ad eccezione del *Crocifisso* della chiesa di Santa Maria delle Grazie, riconducibile alla sua bottega;²⁹ nel 1468 è a Biella, dove non riesce a portare a termine i lavori per il coro, che viene quindi ultimato da un altro maestro, Domenico del Duca;³⁰ al 1473 risale invece il rilievo della *Natività* in San Michele a Pavia, che sappiamo essere stata parte di una più vasta ancona richiesta dal cappellano Giovanni Pietro Tacconi;³¹ nel 1475, invece, data e firma il *San Genesio* di Borgo San Giacomo (Brescia),³² mentre al 1477 risale il coro un

²⁸ R. Maiocchi, *Codice diplomatico* cit., 1937, p. 145, doc. 676; Nel 1458 Antonio de Bassi lascia una somma di dieci fiorini per realizzare una croce monumentale: M. Albertario, “*Clari et celebres habiti sunt, ut antiquos superasse credantur*”: Giacomo, Giovanni Angelo e Tiburzio del Maino attraverso i documenti pavesi (1496-1536), in “Bollettino della Società Pavese di Storia Patria”, C, 52, 2000, p. 112, nota 33.

²⁹ Per i lavori di Voghera, una *Maestà* lignea per la chiesa di San Lorenzo Maggiore eseguita tra il 1454 e 1456 e l’ancona per San Francesco del 1476, si vedano: M. G. Albertini Ottolenghi, *Nota per Bernardo da Venezia* cit., 1995, pp. 72, 77, nota 17; C. Cairati, *Novità per il secondo Quattrocento Vogherese*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi, (“Quaderni di Storia dell’Arte”, 2), Milano 2013, pp. 65-79. Sul *Crocifisso*: P. Strada, *I crocifissi di Santa Maria delle Grazie*, in *Santuario di S. Maria delle Grazie in Voghera. Patrimonio artistico e restauri recenti*, Tortona 2012, pp. 59-60; G. Bozzo, *Il Crocifisso di Baldino da Surso e bottega*, *ibidem*, pp. 63-64.

³⁰ R. Maiocchi, *Codice diplomatico* cit., pp. 153-155, docc. 719, 721. R. S. Piretta, *La famiglia dei Da Surso in Piemonte* cit., 2002; F. Cervini, S. Piretta, *La scultura tra Biella e Vercelli*, in *Arti figurative a Biella e Vercelli. Il Quattrocento*, a cura di V. Natale, Biella 2005, pp. 129-133.

³¹ L’opera è entrata a far parte del catalogo di Baldino a partire da una segnalazione di Adriano Peroni, *Schede* cit., 1965, pp. 49-50, che l’ha riconosciuta quale parte dell’ancona commissionata al maestro nel 1473, e di cui si ha notizia da un dettagliato documento edito da Rodolfo Maiocchi (*Codice diplomatico* cit., 1937, doc. 889). Dal referto archivistico si apprende che il rilievo superstite doveva essere affiancato dalle figure dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista, oggi perdute, e che tutta la raffigurazione doveva essere inclusa in una “capsa seu majestate”, andando quindi a configurarsi come un altareto richiudibile: così lo descrivono, nei secoli seguenti, i diversi visitatori apostolici che ne danno notizia. Sull’opera si veda ora: S. Piretta, in *Maestri della scultura* cit., 2005, pp. 76-77 cat. I.12.

³² A. Peroni, *La scultura bresciana prima della decorazione di S. Maria dei Miracoli e della Loggia*, in *Storia di Brescia, II, La dominazione veneta (1426-1575)*, Brescia 1963, p. 737; Idem, *Schede per la scultura* cit., 1965, pp. 48-51. Si vedano anche: B. Passamani, in *Nel Lume del Rinascimento. Dipinti, sculture e oggetti dalla Diocesi di Brescia*, catalogo della mostra (Brescia 1997), Brescia 1997, pp. 68-69, cat. 22; R. Casciaro, *La scultura lignea* cit., 2000, pp. 23, 254, cat. 14.

tempo in Duomo e ora nella Pinacoteca Civica di Asti (datato e firmato) in cui lavora a fianco di un maestro d'Oltralpe.³³ Ancora in vita nel gennaio dell'anno dopo, e dunque nel 1478, a novembre risulta già morto.³⁴ Tanto si è detto su questa famigerata famiglia di intagliatori, e mi limiterò qui a discutere solo di alcune opere, inedite o poco note, riemerse nel corso della presente ricerca e che possono ricollegarsi a questo argomento.

È il caso del *Profeta* custodito in una teca nella casa parrocchiale della chiesa pavese di San Michele Maggiore (fig. 13). A fornire precise indicazioni sulla sua identità è l'iscrizione ben leggibile sul cartiglio ch'egli stringe tra le mani: "HE·LI·AS P[RO]P[HETA]", che permette dunque di riconoscerlo facilmente nel vegliardo veterotestamentario *Elia*. Nonostante alcune consistenti abrasioni visibili su tutta la superficie, le condizioni dell'intaglio, di piccole dimensioni (18x11 cm) paiono discrete. La sua configurazione, col protagonista a mezzobusto che riemerge da una voluta vegetale, conforta l'idea di trovarci di fronte a un frammento di quello che, un tempo, doveva essere un insieme più vasto: più precisamente, sarà da pensare come il coronamento di un polittico, dipinto o scolpito. Sul rilievo, a quanto mi risulta sfuggito all'attenzione degli studiosi, le notizie a disposizione sono davvero poche. Nella relativa scheda della Soprintendenza milanese (scheda OA: 03-00156043, a cura di A. Segagni) è indicato come opera lombarda del Trecento, ed è registrata la sua antica pertinenza alla chiesa di San Michele; si ipotizza, inoltre, ch'esso abbia fatto parte di un'ancona lignea che sovrastava l'altare maggiore dell'edificio sacro pavese. Il riferimento all'ambito lombardo e al XIV secolo è poi ribadito anche nel catalogo della Diocesi pavese (scheda: 9KN0412a).

Una datazione ancora nel Trecento, tuttavia, mal si concilia con i caratteri del serio *Profeta* di San Michele, che, pur palesando un retaggio di schietto sapore tardogotico – ben distinguibile nel morbido andamento del mantello e del molle copricapo o nella carnosa consistenza delle foglie scolpite – pare tuttavia trovare maggiori assonanze con i personaggi intagliati, ormai nel secolo seguente, da Urbanino e Baldino da Surso. Dei due maestri, lo stesso edificio sacro custodisce ben due opere: l'imponente

³³ S. Piretta, *Baldino da Surso e l'anonimo nordico del coro di Asti: due culture a confronto*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Atti della giornata di studi (Milano, Palazzo di Brera, 8 maggio 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano 2002, pp. 33-57; Eadem, *La famiglia dei Da Surso in Piemonte* cit., 2002, pp. 93-166.

³⁴ R. Maiocchi, *Codice diplomatico* cit., 1937, pp. 247, 252 docc. 1065, 1086.

Calvario, che a partire da una proposta di Edoardo Arslan è ritenuto opera di Urbanino³⁵ e il già ricordato rilievo di Baldino del 1473 (fig. 18).

Tra le opere ricollegabili all'attività della bottega dei Da Surso, un appiglio per il carattere severo del *Profeta* pavese, dai tratti decisi e la barba fluente, lo si potrà individuare in alcune delle statuette di *Apostoli e Profeti* poste in cima agli stalli del coro del Duomo di Chieri (Torino) (figg. 14-15), che paiono essere parenti molto stretti del nostro *Elia* (figg.16-17). La datazione del complesso piemontese non è unanime, con oscillazioni tra il quarto e il settimo decennio del XV secolo, ma il linguaggio marcatamente tardogotico delle figure di Chieri sembrerebbe indirizzare verso la datazione più alta, dando conto – com'è stato più volte notato dalla critica – anche di un'intelligente riflessione sui modelli elaborati in pittura da Michelino di Besozzo.³⁶ Per l'opera di Pavia, invece, si potrebbe ipotizzare una sua leggera posteriorità. Poco si può dire, al momento, sull'effettivo complesso di pertinenza dell'intaglio, e se i dati di stile non permettono di cedere alla tentazione di legarlo all'ancona di cui faceva parte la *Natività* eseguita per il Tacconi, si potrà immaginare qualcosa di simile a quanto, alla metà del secolo, Baldino aveva proposto a Voghera (Pavia), per il Duomo di San Lorenzo. Come si apprende da un referto archivistico del 1454 recentemente riscoperto da Carlo Cairati, infatti, la perduta *Maestà* ch'egli si impegnò a realizzare per l'altare maggiore, ultimandola due anni dopo, prevedeva anche una decorazione delle cornici "cum arboris et prophetis".³⁷

Mentre è difficile, vista la scarsità di testimonianze superstiti, avere piena cognizione delle scelte figurative di questa bottega nel campo delle grandi macchine d'altare, e dunque di polittici e ancone, ben diverso è il numero di documenti giunti sino ai nostri giorni attinenti a un altro ramo della loro copiosa produzione: quello, cioè, dei Crocifissi scolpiti. Su questo fronte, è ormai assai ampio il numero di testimoni ricollegabili ai

³⁵ E. Arslan, *Appunti sulla scultura* cit., 1956, pp. 323-327.

³⁶ Per il coro del Duomo di Chieri si possono tenere presenti, con bibliografia precedente: R. Casciaro, *La scultura lignea* cit., 2000, p. 248, cat. 8 (con un'ipotesi di datazione al 1430-40); S. Piretta, *Baldino da Surso e l'anonimo nordico* cit., 2002, pp. 42-48; Eadem, *La famiglia dei Da Surso in cit.*, 2002, pp. 147-157; F. Tasso, *Milano, Pavia, Lodi* cit., 2005, pp. 40-41; S. Piretta, *Cultura nordica e cultura lombarda nella produzione scultorea del Quattrocento chierese: la Madonna del Melograno e il Crocifisso dell'altare del duomo di Chieri*, in *La collegiata di Santa Maria della Scala di Chieri. Un cantiere internazionale del Quattrocento*, a cura di G. Donato, Torino 2007, pp. 97-106.

³⁷ C. Cairati, *Novità per il secondo Quattrocento* cit., 2013, pp. 70-71, 73 doc. 1.

nomi degli intagliatori pavesi, a partire da quelli che possono considerarsi i “punti fermi” della serie: il *Cristo* di San Michele a Pavia, assegnato a Urbanino, e quello della chiesa di San Francesco, nella stessa città, opera certa di Baldino databile tra il 1458 e il 1466. Attorno a questi due poli orbitano numerosi esemplari distribuiti tra Lombardia, Piemonte, Liguria e anche in Veneto, come provano le due croci della chiesa padovana di Santa Giustina, che hanno da poco offerto l’occasione a Anne Markham Schulz per una più attenta rilettura del problema.³⁸

Si tratta di un consistente raggruppamento di opere, sia pure con vistosi scarti riguardanti autografia e qualità, caratterizzate dalla precisa rispondenza a quello che fu il fortunato modello elaborato nell’alveo della bottega pavese, che si può ora ulteriormente integrare con l’inedito *Crocifisso* della chiesa di San Giovanni Battista a Carpignano di Giussago, poco distante dalla Certosa di Pavia (fig. 19). Il *Cristo* è catalogato dagli schedatori della Diocesi di Pavia come otto-novecentesco,³⁹ ma non credo vi siano effettive ragioni per una datazione così avanzata: andando oltre quelli che sono gli evidenti segni di un considerevole rifacimento della policromia e che rendono auspicabile un restauro, infatti, si direbbe un lavoro ancora quattrocentesco e in stretto rapporto con i prodotti dei da Surso, in direzione di Urbanino. La generale impostazione della figura, snella, col torace ampio e i fianchi circondati da un lembo di stoffa nervosamente pieghettato sulla fronte; la taratura espressiva dell’opera, qui affievolita dalle ridipinture ma ancora distinguibile nel capo reclinato del Redentore, contornato dalle consuete ciocche che pazientemente si posano sulle spalle, dichiarano infatti una buona aderenza a quelli che sono gli stilemi dei nostri maestri, e confortano un riferimento al loro ambito.

Da segnalare, presentandolo con riserva e con delle riproduzioni fotografiche di cui non posso che scusarmi, anche il *Cristo morto* della chiesa della Beata Vergine Annunciata di Visgnola presso Bellagio (Como), anch’esso catalogato, questa volta dalla Diocesi di Como (scheda: 3PN1042), come opera novecentesca: la vicinanza con i drammatici Crocifissi ricollegabili a Baldino è forte, ma merita ulteriori verifiche, considerata anche la difficoltà di lettura a causa della suo stato di

³⁸ A. Markham Schulz, *Alcuni Crocifissi del primo Rinascimento* cit., 2013, pp. 164-175.

³⁹ L’opera misura, con la croce, 200x110 cm, come risulta dalla scheda della Diocesi di Pavia (scheda: 9J!0058).

conservazione e dell'attuale ubicazione entro una teca e dietro un vetro, sovrastato da una tela raffigurante un *Compianto* (figg. 20-23).⁴⁰

Già riconosciuto è invece il legame con i da Surso del *Crocifisso* a braccia mobili del Museo Diocesano di Bergamo, flebile eco dei modi dei maestri, da leggere come un tardo riflesso della loro attività,⁴¹ mentre un'ultima precisazione si può fare a proposito della malconcia effigie di *Sant'Epifanio*, vescovo pavese vissuto nel V secolo, un tempo nell'omonima chiesa e oggi ricoverato nella quinta cappella di destra, dedicata a Santo Stefano, della chiesa di San Francesco a Pavia (fig. 24). L'opera, avvicinata da Marco Albertario alla prolifica bottega pavese, si giudica male per via del suo attuale stato assai frammentario, privata com'è della sua policromia e ampiamente rilavorata.⁴² Se è ragionevole una lettura in prossimità della produzione dei Da Surso, mi sembra da riportare all'attenzione la notizia, segnalata già da Faustino Gianani⁴³ ma dimenticata da Albertario, di una data – il 1450 – sul retro della scultura, evidentemente ancora visibile prima del brutale intervento che ha ridotto l'opera nelle sue drammatiche condizioni attuali.

⁴⁰ Sul dipinto e su altre tre tele oggi in chiesa, giunte dalla vicina chiesa di San Martino: M. Natale, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1993, pp. 249-250; D. Pescarmona, *Como, Canton Ticino e Sondrio*, in *La Pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 99-103. C. T. Gallori, *La disputa sull'Annunciazione di Visgnola e l'iconografia in Italia di Alberto Magno*, in "Memorie Domenicane", XL, 2010, pp. 241-248, 343-371.

⁴¹ L. Pagnoni, *Museo diocesano di Bergamo*, Bergamo 1978, p. 32, cat. 738; O. Zastrow, *Due rari Crocifissi inediti a braccia mobili. Annotazioni su riti pretridentini e su perdute tradizioni popolari*, in "Archivi di Lecco e della Provincia", XXXII, 4, 2009, p. 49.

⁴² M. Albertario, in *La Pinacoteca Malaspina*, a cura di S. Zatti, Milano 2011, p. 223. La scultura (110x42x27 cm.) figura nel catalogo della Soprintendenza milanese (scheda: 03-00019262, a cura di G. Fusi) come opera di bottega lombarda del XV secolo. La fotografia allegata alla scheda attesta il suo stato anteriore al restauro, permettendo di constatare l'esistenza di una consistente ridipintura. Analoghe indicazioni sulla cronologia e sull'ambito culturale sono riportate nell'inventario della diocesi pavese (scheda: 9KD0122a), e anche in: *Touring Club Italiano, L'Italia, Lombardia*, Milano 2005, p. 970.

⁴³ F. Gianani, *La chiesa di San Francesco Grande nella storia e nell'arte*, Pavia 1980, p. 138.

**5. Appendice
IMMAGINI**



Fig.1. Ambito di Francesco di Valdambrino: *Madonna col Bambino*, 1410 circa. Zogno (Bergamo), Museo di San Lorenzo



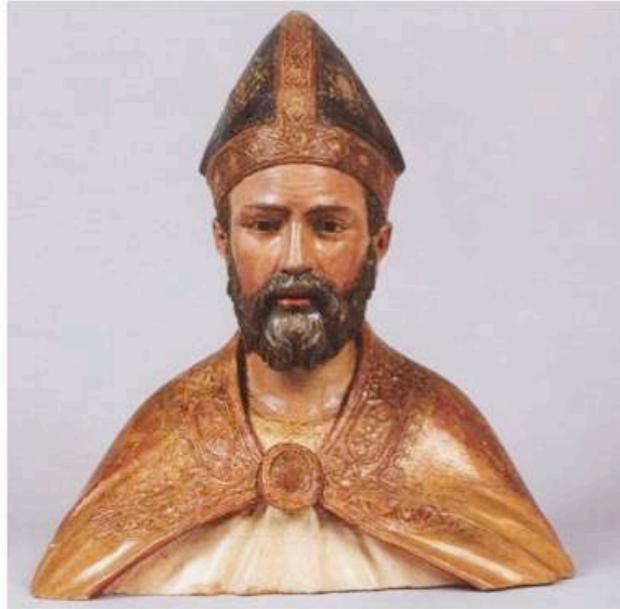
Fig. 2. Ambito di Francesco di Valdambrino: *Madonna col Bambino*, 1410 circa. Zogno (Bergamo), Museo di San Lorenzo (foto: Jacquier n. 50977, da Tamassia 1995, p. 110)



Figg. 3-6. Ambito di Francesco di Valdambrino: *Madonna col Bambino*, 1410 circa. Zogno (Bergamo), Museo di San Lorenzo (foto: Archivio Fondazione Giorgio Cini, Venezia)



Fig. 7. Francesco di Valdambrino: *Madonna col Bambino*, 1403. Palaia (Pisa), chiesa di Sant' Andrea



Figg. 8-10. Francesco di Valdambrino: *Santi Patroni senesi*, 1409. Siena, Museo dell'Opera del Duomo



Fig. 11. Ambito di Francesco di Valdambrino: *Madonna col Bambino*, 1410 circa. Zogno (Bergamo), Museo di San Lorenzo;

Fig. 12. Scultore lucchese: *Madonna col Bambino*, 1410 circa. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi



Fig. 13. Ambito dei Da Surso: *Profeta Elia*. Pavia, chiesa di San Michele (casa parrocchiale)
(foto: Diocesi di Pavia- Ufficio Beni Culturali)



Figg. 14-15. Ambito dei Da Surso: *Profeti*. Chieri (Torino), duomo, stalli del coro (part.)

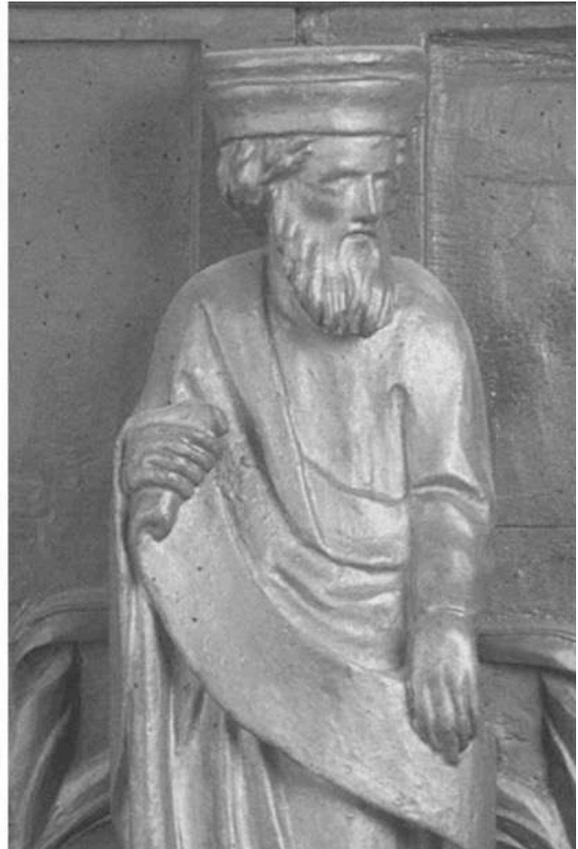


Fig. 16. Ambito dei Da Surso: *Profeta Elia*. Pavia, chiesa di San Michele (casa parrocchiale)
(foto: Diocesi di Pavia - Ufficio Beni Culturali);

Fig. 17. Ambito dei Da Surso: *Profeta*. Chieri (Torino), duomo, stalli del coro (part.)



Fig. 18. Baldino da Surso: *Natività*. 1973. Pavia, chiesa di San Michele

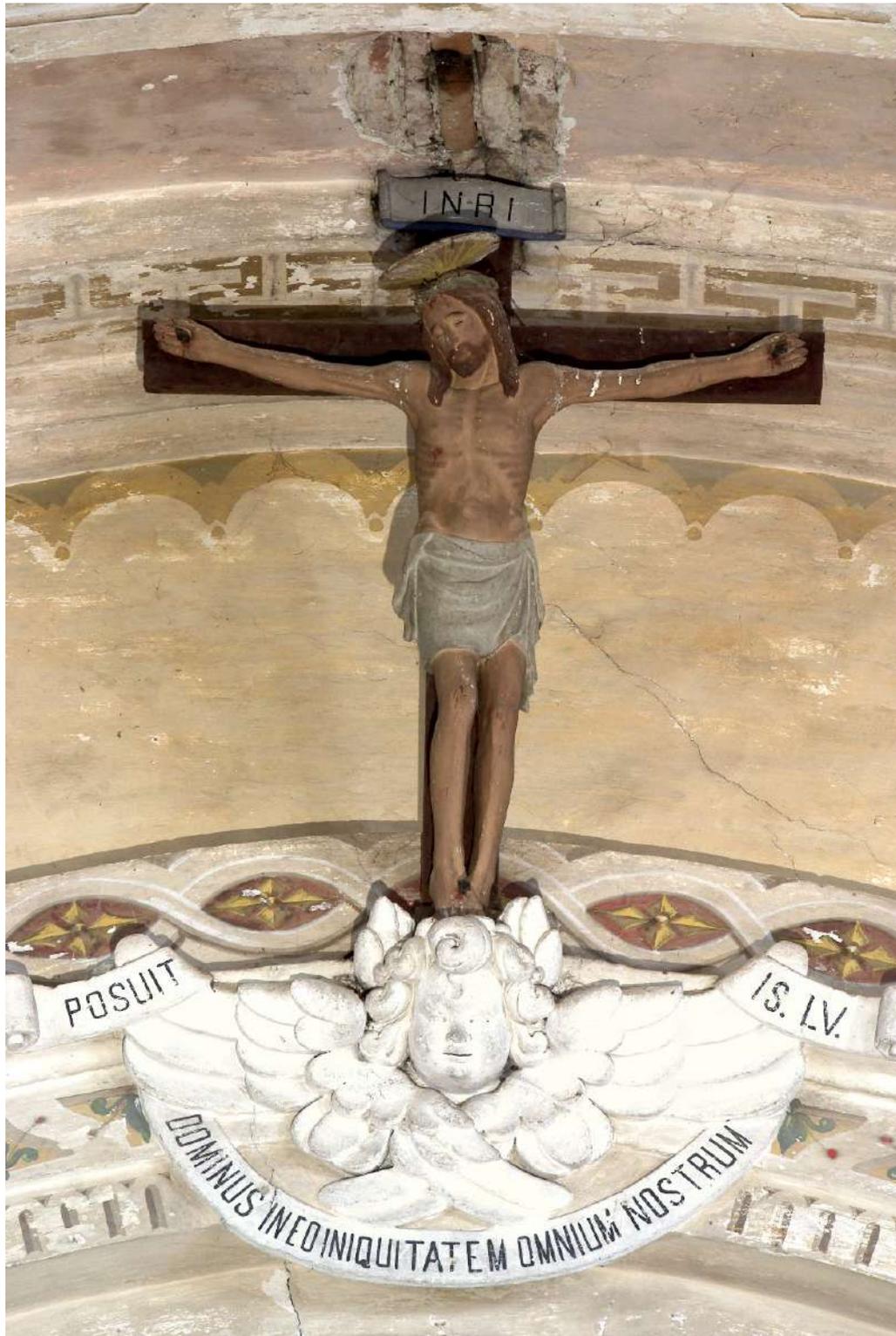


Fig. 19. Ambito dei Da Surso: *Crocifisso*. Carpignano di Giussago (Pavia), chiesa di San Giovanni Battista (foto: Diocesi di Pavia - Ufficio Beni Culturali)



Fig. 20. Ambito dei Da Surso: *Cristo morto*. Bellagio (Como), chiesa della Beata Vergine Annunciata



Fig. 21-23. Ambito dei Da Surso: *Cristo morto*. Bellagio (Como), chiesa della Beata Vergine Annunciata



Fig. 24. Ambito dei Da Surso: *Santo Vescovo (Epifanio ?)*, 1450. Pavia, chiesa di San Francesco



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Lettere e Filosofia
Dottorato di ricerca in STUDI UMANISTICI
Indirizzo: BENI CULTURALI

Ciclo XXIX

Tesi di dottorato

Scultura in legno nella Lombardia dei Visconti

TOMO II
CATALOGO

Relatore: prof.ssa LAURA CAVAZZINI

Dottorando

Coordinatrice del Dottorato: prof.ssa ELVIRA MIGLIARIO

FEDERICA SIDDI

anno accademico 2015-2016

CATALOGO
6.1. Diocesi lombarde

I. Diocesi di Bergamo

I.1

ALBINO (Bergamo)

Chiesa di San Rocco

‘Maestro del Crocifisso di Sant’Aponal’

Crocifisso

1420-1430 circa

Legno intagliato e dipinto, 100x90 cm

Il *Crocifisso* è stato sottoposto ad un restauro nel 1998 a cura di Loredana Plazzoli dello studio “Arte Albino Restauri”, sotto la direzione di Emanuela Daffra. Esso si presentava completamente ridipinto di bianco e, nel corso dell’intervento, si è proceduto con la rimozione dei numerosi strati pittorici sovrapposti che ne interessavano la superficie, facendo riemergere un’antica coloritura (come si ricava dalla relazione di restauro custodita presso la chiesa di San Rocco, messa a mia disposizione da Ferruccio Zanetti, che ringrazio).

La scultura orna la cappella del Crocifisso della chiesa dedicata a San Rocco di Albino. La realizzazione di questo ambiente è sicuramente successiva alla visita pastorale di San Carlo Borromeo, che, nel 1575, in luogo dell’attuale cappella descrive un piccolo portico in cui si trovava una statua di San Rocco. Chiuso il portico e aperto il passaggio interno, le prime notizie di una Cappella del Gesù o del Santissimo Nome di Gesù risalgono al XVIII secolo. Lo stesso San Carlo, tuttavia, all’interno dell’oratorio descrive, in una cappella a volta e affrescata, un Crocifisso, forse da identificare con quello in esame (Roncalli 1936-1957, II-1, 1939, p. 595; Belotti, Locatelli, Tiraboschi 2011, pp. 4-5, 9). Sul suo altare il *Cristo* si dispone sopra un *Golgota* eseguito ad affresco ed è accompagnato da una *Maddalena* lignea.

I due intagli, catalogati dalla Diocesi di Bergamo come opere bergamasche del XVI secolo (scheda: 1NX2178), hanno ricevuto una lettura congiunta e una datazione al Cinquecento (Belotti, Locatelli, Tiraboschi 2011, p. 9): tale indicazione, tuttavia, si addice alla sola *Maddalena*, a ben vedere affiancata in un secondo momento ad un più antico *Cristo*, per il quale si può proporre una datazione diversa e più alta. L’opera in esame è infatti da leggere in relazione ad un cospicuo raggruppamento di Crocifissi veneti di primo Quattrocento, il cui epicentro è a Venezia, sotto il cui dominio Bergamo (e dunque Albino) passò definitivamente nel 1428. La serie, la cui ricostruzione è stata avviata da Lucia Sartor (2000-2001, pp. 168-169) e poi

ulteriormente accresciuta da Anne Markham Schulz (2011, p. 58), ha come capostipite il *Cristo* già nella casa di riposo San Lorenzo a Venezia e oggi in Sant’Aponal, e include gli intagli del monastero di San Michele in Isola (ora trasferito in San Francesco alla Vigna) e dell’oratorio di San Giacomo nell’Ospizio Briati a Murano; l’esemplare posto in un’edicola esterna alle Fondamenta Barbarigo al Ponte de l’Anzolo, ancora a Venezia, quello della chiesa di Santa Maria di Castelnuovo a Recanati (Macerata) e quello, che la Schulz ha giustamente ritenuto una tarda derivazione, ancora visibile nella cappella del vescovo Pietro Miani in Santa Maria dei Frari a Venezia. Più recentemente, sul gruppo – che in questa sede si propone di considerare con la denominazione di ‘Maestro del Crocifisso di Sant’Aponal’ – è tornata Roberta Battaglia (2013), che ha reso noto un *Cristo Passo* inequivocabilmente affine agli esemplari sopra elencati.

Per questo importante nucleo di intagli – cui andranno aggiunti anche il testimone della chiesa di San Colombano a Bergamo [cat. I.3], il piccolo *Crocifisso* della chiesa del Santissimo Nome di Maria di Marango (Venezia) e il *Cristo* della chiesa di Sant’Antonio sull’isola di Pellestrina (Venezia) – la Schulz ipotizzava una datazione ancora nel tardo Trecento, mentre Roberta Battaglia ha più verosimilmente indicato una cronologia già quattrocentesca, intorno al terzo decennio del secolo. Come ha precisato Roberta Battaglia (2013, p. 50), per queste opere, il cui reciproco legame è indubbio nonostante rilevanti scarti dimensionali e qualitativi, bisognerà pensare a “una prolifica bottega d’intaglio, destinata per il momento a restare anonima, intenta nella continua riproposizione di uno stesso modello”: un caso in qualche modo affine al gruppo di Crocifissi lombardi individuati per la prima volta da Thea Tibiletti (T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. 9). Sono dunque queste le coordinate stilistiche e temporali in cui collocare l’asciutto *Redentore* di Albino: nell’alveo di una produzione di Crocifissi di origine veneziana propagatasi seguendo le rotte della politica espansionistica della Serenissima, lungo l’Adriatico e nella Terraferma.

Bibliografia: Belotti, Locatelli, Tiraboschi 2011, p. 9.



'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal': *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Albino (Bergamo), chiesa di San Rocco

I.2

BERGAMO

Basilica di Santa Maria Maggiore

Scultore tedesco

Crocifisso

1350 circa

Legno intagliato, 205x150 cm

Il grande *Crocifisso* di Santa Maria Maggiore a Bergamo pende oggi al centro dell'arco trionfale, a una considerevole altezza, dove vi giunse nel tardo Cinquecento (Zanchi 2003, pp. 382-383).

L'opera è stata oggetto di un restauro condotto da Eugenio Gritti sotto la direzione della Soprintendenza milanese e di Pietro C. Marani. A seguito dell'intervento, nella primavera del 1986 fu protagonista di una piccola mostra nella basilica bergamasca. Insieme al recupero di parte della policromia originaria s'è fatta luce sulle caratteristiche tecniche del pezzo, che è realizzato in un massello di legno di ciliegio svuotato al suo interno e tamponato sul retro. Come di consueto, le braccia e le parti minori sono invece connesse tramite dei perni. Le lacune del completamento pittorico in alcune zone della scultura (in particolare sul viso e in corrispondenza delle dita e della tamponatura nella parte posteriore) hanno rivelato ampie porzioni della tela che doveva accogliere gli strati pittorici. L'aureola, coerente con l'intaglio, si è rivelata dipinta su entrambe le facciate, con decorazioni a raggiera in rosso e oro e tracce di lettere in nero. La corona di spine è invece in legno intrecciato e dipinto. Piccole mezzelune di legno sono incollate lungo tutto il corpo per simulare le piaghe, mentre per la ferita del costato e per le vene è stato utilizzato del cuoio modellato. Nella parte inferiore dell'intaglio sono stati riscontrati i segni di bruciature, lasciando aperta sia la possibilità ch'esso, in un certo momento della sua storia, si sia trovato in prossimità di fonti di calore, come delle candele, o che sia sopravvissuto ad un incendio (Marani 1988, pp. 32-34).

Nel presentare la scultura appena restaurata, Pietro C. Marani (1988, pp. 32-34) dava notizia, seppur mantenendo una certa riserva, del ritrovamento da parte di Sergio Grigis di due pagamenti ad un Simone da Martinengo per lavori ad una "cruse magna" riconoscibile, secondo alcuni, nel nostro *Crocifisso*: nel maggio del 1368 questi era pagato "pro [op]era de cruse magna"; nel marzo dell'anno seguente, invece, un altro referto archivistico riporta: "Item datum Venturae de Pomo" – ossia al delegato

della basilica per trattare affari e incombenze – “pro completa solutione unius cruci ligni qua elaborata fuit per magistros de martinengo”. Tali attestazioni, da taluni ritenute rivelatrici del nome dell’autore della scultura (S. Grigis, parere riportato da Marani 1988, p. 34; Zanchi 2003, pp. 282-283), sono state discusse, come assai labili, da Lia Bellingeri (1999, pp. 75-76), che notava il carattere generico della citazione e la possibile esistenza di un altro simulacro. A questo proposito risulta di particolare interesse la notizia – riemersa da poco grazie alle ricerche documentarie di Maria Teresa Brolis e Andrea Zonca (Brolis, Zonca 2012, pp. XVII-XVIII, XXXVII, 111-113 doc. 32) – del lascito disposto nel 1350 da Belfiore *de Pomo* poco prima di mettersi in viaggio verso Roma per il Giubileo, per la realizzazione di un Crocifisso da porre sopra l’altare di S. Maria Maggiore. I due autori ritengono sia quello ancora oggi in chiesa, ma viene il sospetto che possa trattarsi di quello realizzato dal citato Simone da Martinengo, che tuttavia dobbiamo considerare perduto.

Anche altre attestazioni documentarie, e in particolare tre pagamenti del maggio 1380 registrati a breve distanza l’uno dall’altro per colori, uova e colla “pro cucifixo” (Meli 1967, pp. 66-67), sono state messe in connessione con la nostra opera, pur non essendoci effettive prove a favore, nei termini di una ridipintura dell’opera (Marani 1988, pp. 32-34) o del completamento cromatico originale (Bellingeri 1999, pp. 75-76) e si è ipotizzato anche un coinvolgimento del pittore Pacino da Nova, che nello stesso anno aveva concluso i suoi affreschi nel coro della Basilica e che, ancora nel 1381, riceve dei pagamenti “pro una cruce posita super altare” (Meli 1967, p. 73; Marani 1988, pp. 32-34; Bellingeri 1999, pp. 75-76).

Mettendo a punto quella che è stata la prima interpretazione critica della scultura, Marani riconosceva perfettamente il modello iconografico di riferimento – quello del Cristo gotico doloroso – e individuava delle tangenze con la produzione di Crocifissi lignei di area tedesca, richiamando, sulla scorta degli studi di Margrit Lisner (1970, pp. 31-40) sull’argomento, dei confronti con alcune opere di matrice nordica presenti in Toscana: il *Cristo* della cappella della Pura in Santa Maria Novella a Firenze, quello di San Giorgio ai Teutonici a Pisa e l’esemplare, a suo avviso più pertinente, in San Giovanni Evangelista a Montelupo Fiorentino (Firenze). L’intaglio bergamasco è stato poi preso in considerazione da Lia Bellingeri (1999, pp. 75-76), che vi ha fatto riferimento come al prodotto di uno scultore tedesco della seconda metà del Trecento, con una datazione approssimativa, anche in virtù dei sopracitati documenti, al 1380. La studiosa stabiliva dei confronti con esemplari di identica matrice

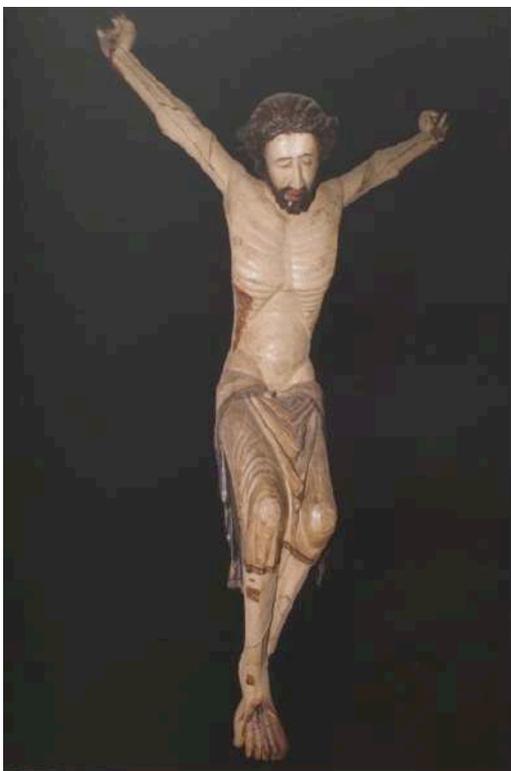
iconografica presenti lungo la costa adriatica, in Italia – e indicava il caso di Sant’Onofrio a Fabriano – e in Istria e Dalmazia, come i testimoni di Spalato e Cattaro (per cui si veda: Belamarić 1995, pp. 147-157). Tra queste opere, a suo avviso da ricollegare all’ambito tedesco, indicava, quale confronto per la scultura bergamasca, l’esemplare della collegiata di Cattaro (Kotor, Montenegro), databile tra il 1371 e il 1385 per via del ritrovamento di alcune monete nella ferita del costato. A favore di una datazione entro il 1380 si è espresso anche Raffaele Casciaro (2002b, p. 41), notando similitudini col *Cristo* di Fabriano. Luca Mor (2010, pp. 189, 191, nota 41), invece, passando al vaglio alcuni Crocifissi gotico dolorosi italiani, ha respinto i confronti proposti dalla Bellingeri col gruppo adriatico e, notandone l’isolamento, ha citato l’opera come di un “artefice tedesco del pieno Trecento”.

Quello di Bergamo è un Cristo ormai morto, con gli occhi chiusi e la bocca spalancata in una smorfia di dolore. La testa, reclinata sulla destra, è inquadrata da due ispide ciocche di capelli attorcigliate che lasciano scoperte le orecchie. Un intaglio insistito modella la barba, delinea il corpo emaciato e flagellato dalle piaghe. Il tessuto del perizoma scolpito si arrovella nervosamente sui fianchi, agitato da un’inarrestabile ventata gotica, e si dispone parallelamente sulle ginocchia, con un’esagerata pieghettatura in corrispondenza del ventre. In ogni aspetto, materiale e stilistico, il *Crocifisso* bergamasco dichiara la sua appartenenza ad un tipo di cultura di matrice nordica: dallo straziante realismo d’insieme, capace di rendere violentemente la sofferenza del Redentore, alla durezza dell’intaglio, alla posa intirizzita delle mani e del corpo, con segni incisivi che delincono la griglia costale contornando la profonda cavità dell’addome: bastano solo questi aspetti per far cadere l’ipotesi che a realizzarlo sia stato un artista locale come quel Simone proveniente da Martinengo, località nei pressi di Bergamo, cui si è fatto riferimento interpretando i citati referti archivistici. Sono numerosi e ben noti, del resto, i Crocifissi dislocati in varie parti d’Italia (si pensi, a titolo d’esempio, al *Cristo* della chiesa di San Domenico a Siena o quelli nel bellunese recentemente studiati da Elisabetta Francescutti 2012) eseguiti da artisti italiani su modelli d’Oltralpe, e si rivelano tutti accomunati da una lettura più pacificata, meno tesa, che coglie solo in parte quell’exasperato realismo che è frutto di orizzonte culturale del tutto differente: ne è un esempio – se l’ipotesi in questa sede proposta è valida – il *Cristo* di Cusago [cat. VIII.4].

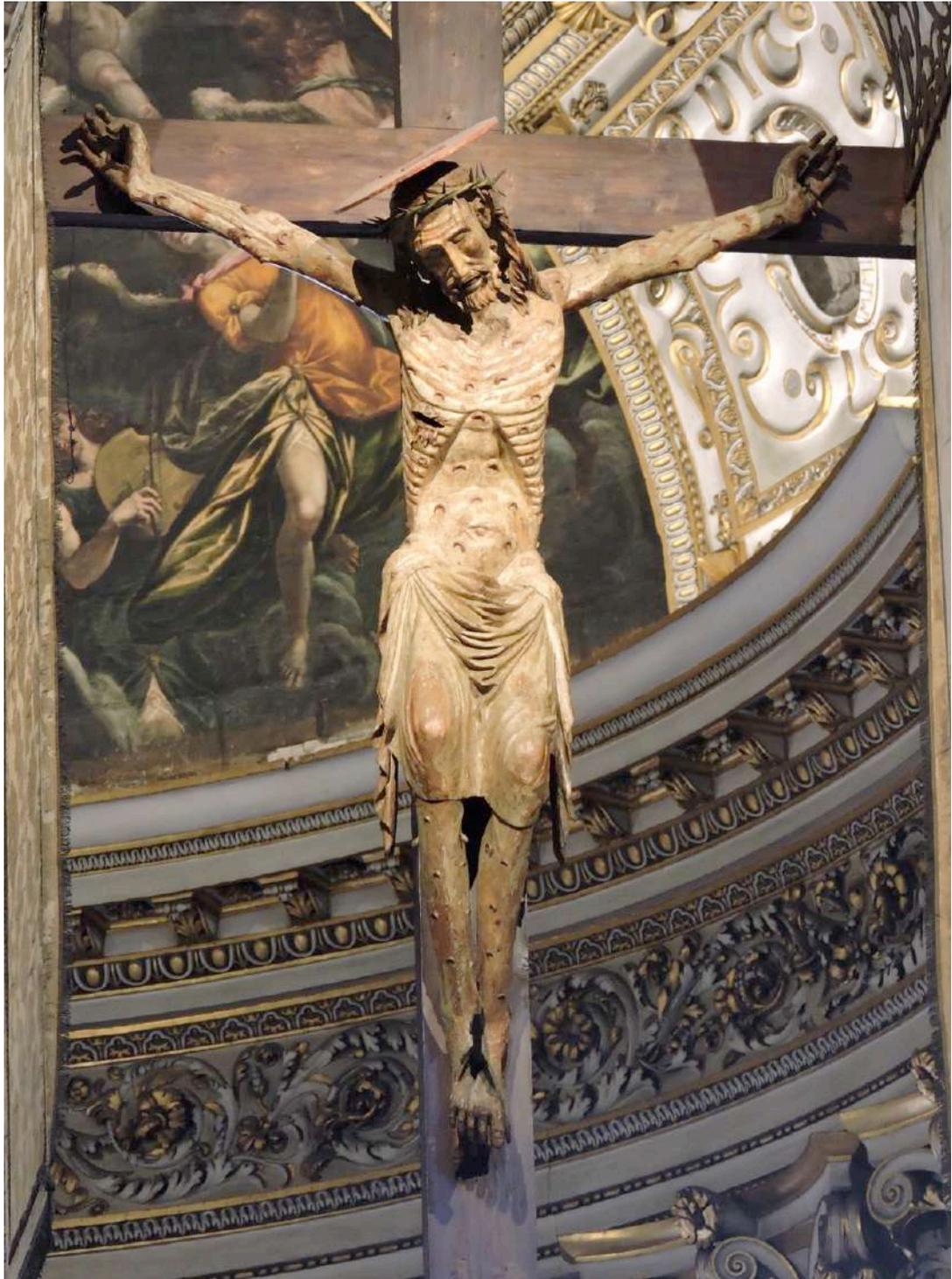
Il testimone di Bergamo è invece da ritenere un’opera d’importazione: più che il proposto legame con esemplari adriatici, tuttavia,

ritengo pienamente condivisibile il parere di Mor di ricondurre la scultura al mondo tedesco. A tal proposito, tra gli intagli noti, si potrà ricordare l'esemplare già nella chiesa di San Giovanni Novo in Oleo e oggi al Museo Diocesano di Venezia, per il quale, a partire dal contributo di Gèza de Francovich (1938, pp. 180, 210), è stata individuata una matrice vestfalica e una lettura in relazione al *Cristo* della chiesa di Sant'Agnese a Montepulciano, mentre sul fronte cronologico si tende a far riferimento al quarto decennio del Trecento (Mor 2010, p. 188; Francescutti 2012, p. 106). È entro queste coordinate che si può considerare il maestoso *Cristo* di Santa Maria Maggiore, la cui esecuzione dovette cadere in anni non troppo distanti dalla metà del Trecento.

Bibliografia: Meli 1967, p. 73; Zizzo 1984, pp. 2, 35; Marani 1988, pp. 32-34; Bellingeri 1999, pp. 75-76; Casciaro 2002b, p. 41; Mor 2010, pp. 189, 191, nota 41; Brolis, Zonca 2012, pp. XVII-XVIII.



Scultore tedesco: *Crocifisso*, quarto decennio del Trecento. Venezia, Museo Diocesano di Sant'Apollonia (già chiesa di San Giovanni Novo in Oleo);
 Scultore tedesco: *Crocifisso*, quarto decennio del Trecento. Montepulciano (Siena), chiesa di Sant'Agnese



Scultore tedesco: *Crocifisso*, 1350 circa. Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore



Scultore tedesco: *Crocifisso*, 1350 circa. Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore



Scultore tedesco: *Crocifisso*, 1350 circa. Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore (part.)

I.3

BERGAMO

Chiesa di San Colombano, sagrestia

‘Maestro del Crocifisso di Sant’Aponal’

Crocifisso

1420-1430

Legno intagliato e dipinto, 120x104 cm

Provenienza: Bergamo, chiesa del Lazzaretto

Prima di essere trasportato nella sagrestia della chiesa di San Colombano, in località Valtesse, a Bergamo, il *Crocifisso* era esposto sull’altare maggiore di quello stesso edificio sacro (devo alla cortesia di Don Aldo Donghi la possibilità di aver preso visione dell’intaglio). Sappiamo però che esso proviene dalla chiesa dedicata ai santi Rocco e Sebastiano del Lazzaretto cittadino, le cui prime notizie risalgono al tardo XVI secolo e che è stata demolita negli anni quaranta del Novecento (Pagnoni 1974, I, pp. 75-78; Idem 1979, pp. 43-44; sul Lazzaretto e sulla sua chiesa si veda: Carlessi, Vezzoli 1999, pp. 108-117).

L’immagine lignea è stata oggetto di un restauro nel 1972, ma non nasconde le tracce delle ridipinture che devono essersi avvicendate nel tempo. L’affusolata figura è connessa ad una croce moderna attraverso i canonici tre chiodi. I lunghi capelli, cinti da una corona di spine intagliata nello stesso tronco, ricadono sulle spalle in ciocche regolari; gli occhi sono semiaperti e la bocca, circondata da una barba nodosa, è aperta, suggerendo la morte ormai prossima. Il Redentore reca ai fianchi un perizoma molto corto, che non arriva a coprire le ginocchia ed è vivificato, sulla fronte e sui lati, da un tanto peculiare quanto macchinoso rincalzo di pieghe. A mostrare dei caratteri simili, in territorio bergamasco, è il *Crocifisso* della chiesa di San Rocco ad Albino [cat. I.1], di cui l’esemplare in esame ripropone l’impianto generale della figura e il gioco di pieghe del drappo che cinge il bacino del Cristo.

Come per l’intaglio albinese, anche le letture sinora proposte per il *Cristo* di San Colombano non sono andate oltre un generico riferimento alla produzione locale e una datazione in piena età moderna, per la scultura in esame fissata addirittura al XVII secolo: così nelle rare menzioni nella letteratura specifica (Pagnoni 1974, I, p. 76; Idem 1979, p. 43) e nella scheda dell’opera nel catalogo della Diocesi di Bergamo (scheda: 10Y0398). Si tratta, in realtà, di opere molto più antiche, da leggere

accanto ad un considerevole raggruppamento di Crocifissi lignei veneti di primo Quattrocento che, dopo un primo riconoscimento da parte di Lucia Sartor (2000-2001, pp. 168-169), è stato incrementato grazie alle ricerche di Anne Markham Schulz (2011, p. 58) e di Roberta Battaglia (2013).

Di questa serie, che pur con dislivelli relativi alle dimensioni e alla qualità è riconducibile ad un'unica bottega (Battaglia 2013, p. 50) facente capo a quello che abbiamo battezzato 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal', fanno parte: il *Cristo* oggi in Sant'Aponal a Venezia (un tempo nella casa di riposo San Lorenzo), a buon diritto dalla Schulz (2011, p. 58) ritenuto il capostipite, gli intagli del monastero di San Michele in Isola (ora trasferito in San Francesco alla Vigna) e dell'oratorio di San Giacomo nell'Ospizio Briati a Murano, l'esemplare posto in un'edicola esterna alle Fondamenta Barbarigo al Ponte de l'Anzolo, ancora a Venezia, quello della chiesa di Santa Maria di Castelnuovo a Recanati (Macerata) e il *Cristo Passo* già in Santa Caterina e Venezia e ora nelle Gallerie dell'Accademia, reso noto di recente dalla Battaglia (2013). Accanto a questo primo nucleo, coerente e coevo, è da prendere in considerazione anche il *Crocifisso* ancora visibile nella cappella del vescovo Pietro Miani in Santa Maria dei Frari a Venezia, che la Schulz (2011, p. 58) ha giustamente ritenuto una tarda derivazione, mentre altri due esemplari, sempre in territorio veneto, si possono ora aggiungere: il piccolo *Crocifisso* della chiesa del Santissimo Nome di Maria di Marango (Venezia) e quello della chiesa di Sant'Antonio sull'isola di Pellestrina (Venezia).

Bibliografia: Pagnoni 1974, I, p. 76; Pagnoni 1979, p. 43.



‘Maestro del Crocifisso di Sant’Aponal’: *Crocifisso*, 1420-1430. Bergamo, località Valtesse, chiesa di San Colombano, sagrestia

I.4

BERGAMO

Museo Diocesano “Adriano Bernareggi”

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

Prima metà del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 98x53x40 cm

La scultura, restaurata negli anni settanta del Novecento da Eugenio Gritti (Pagnoni 1978, p. 10, cat. 31; *Per una politica* 1981, p. 157, cat. 129) è ricavata in un tronco di legno svuotato al suo interno e tamponato sul retro. Oltre ad una generalizzata ridipintura, essa risulta visibilmente resecata nella parte inferiore, con un'operazione che ha ridotto l'immagine mariana – da pensare seduta su di un trono (di cui si intravede il sedile) – all'attuale *status* frammentario. Di particolare interesse risulta l'animata posa del Bambino, accostato al corpo della Madre, con le spalle rivolte all'osservatore, con un'inedita soluzione che spezza la frontalità dell'insieme.

Complici sicuramente anche le sue condizioni mediocri, l'intaglio, di cui si ignora la provenienza, ha ricevuto pochissime citazioni in letteratura: una prima menzione si deve all'infaticabile Luigi Pagnoni, attento conoscitore del patrimonio bergamasco, nella sua guida del museo diocesano del 1978, dove le considerazioni sull'opera si limitano ad un laconico “autore ignoto sec. XIV”, puntualmente riprese, qualche anno dopo, anche nel catalogo della mostra dedicata a un ventennio di restauri (1961-1981) nel territorio di Bergamo, dov'è ricordata come prodotto locale trecentesco (*Per una politica* 1981, p. 157, cat. 129). La stessa indicazione cronologica è riportata anche nella catalogazione della Diocesi di Bergamo, dove si fa riferimento, per quanto riguarda l'autore, ad uno scultore genericamente indicato come lombardo (scheda: F5M0894). È in effetti difficile esprimere un giudizio sull'intaglio per cui si potrà, per il momento, mantenere un riferimento indicativo alla prima metà del XIV secolo: nell'impostazione generale, infatti, e fatta eccezione per l'anomala posizione del *Gesù Bambino*, esso pare rapportarsi con gli esemplari primotrecenteschi orbitanti attorno al nucleo del ‘Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como’, rispetto ai quali sembrerebbe tuttavia costituire uno sviluppo posteriore.

Bibliografia: Pagnoni 1978, p. 10, cat. 31; *Per una politica* 1981, p. 157, cat. 129.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, prima metà del Trecento. Bergamo, Museo Diocesano “Adriano Bernareggi”



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, prima metà del Trecento. Bergamo, Museo Diocesano
“Adriano Bernareggi”

I.5

BIANZANO (Bergamo)

Santuario di Santa Maria Assunta

Scultore lombardo

Cristo morto

1350 circa

Legno intagliato e dipinto, 267x76 cm

Le condizioni della scultura non sono buone, nonostante il restauro eseguito da Giuseppina Suardi di Bianzano negli anni novanta del Novecento, nel corso del quale sono stati eliminati numerosi di strati pittorici posticci, arrivando a quello attuale, non originale. Si registrano, inoltre, notevoli abrasioni in corrispondenza del collo della figura, della chioma e dell'area del perizoma, dove si intravedono le tracce di una cromia blu. L'opera ha subito una considerevole manomissione: era in origine un Crocifisso, fissato ad una croce affrescata nella chiesa dell'Assunta, che è stato riadatto come *Deposto* (Vavassori, Silva 1998).

La scultura è custodita nel santuario di Santa Maria Assunta di Bianzano, situato fuori dall'abitato del paese e documentato dal XIII secolo, ma durante il periodo pasquale viene esposto dalla cinquecentesca chiesa di San Rocco (le informazioni sono ricavate dalla scheda della Diocesi di Bergamo: 1PD0331; per i due edifici: *La chiesa* 1969; Pagnoni 1974, I, pp. 166-168; Idem 1979, pp. 79-80). Come riportano le fonti locali, l'immagine del *Cristo* – noto come “Signurù” – era abbinata a quella di una *Madonna dei dolori*, uniti insieme a costituire un gruppo della *Pietà* o *Compianto*. Agli occhi dei devoti, le due opere erano inseparabili, e si tramanda il ricordo di grandi tempeste ogni qualvolta si decise di allontanare la figura del Redentore dalla sua sede (Suardi 1979, pp. 68, 72-73; Vavassori, Silva 1998). La statua è ancora ai nostri giorni portata in processione la terza domenica di luglio (Vavassori, Silva 1998).

Le informazioni al suo riguardo sono minime: è registrato nel catalogo della Diocesi di Bergamo (scheda: 1PD0331) come opera di bottega bergamasca del Cinquecento; una menzione della scultura si deve a don Demetrio Serafino Suardi (1979, p. 68) che, pur ritenendola “priva di valore artistico e assai difettosa nelle dimensioni degli arti superiori”, ne metteva in risalto la grande venerazione rivolta da parte della popolazione del luogo. Sandro Vavassori (1998), in un articolo dedicato alla storia

culturale del manufatto, fa invece riferimento alla seconda metà del Duecento e a non meglio specificati legami col gotico francese.

Il *Redentore* ha il capo reclinato verso destra, la bocca aperta, gli occhi semichiusi. La chioma, oggi assai logora, ricade sulle spalle, lasciando scoperto l'orecchio sinistro, in ciocche intrecciate, come a voler suggerire la consistenza dei capelli. Non originale è la corona di spine, in corda, giustapposta al capo insieme ad una aureola raggiata.

La resa anatomica rivela caratteri di grande arcaicità, ben evidente nella conformazione degli arti inferiori così come in quella del torso, sul quale emerge vistosamente l'ossatura. L'opera non palesa evidenti assonanze con altri intagli passati al vaglio nel corso della presente ricerca. Con le riserve imposte dalle sue condizioni conservative, si potrà pensare ad un ambito di produzione locale e una sua datazione attorno alla metà del Trecento.

Bibliografia: Suardi 1979, pp. 68, 72-73; 116-117; Vavassori, Silva 1998, pp. 98-107.



Scultore lombardo: *Cristo morto*, 1350 circa. Brianza (Bergamo), Santuario di Santa Maria Assunta

I.6

CARENNO (Lecco)

Chiesa di Santa Maria Immacolata

Bottega piemontese

Crocifisso

Primo quarto del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 170 cm

Provenienza: Carenno (Lecco), chiesa dei Santi Pietro, Paolo e Biagio

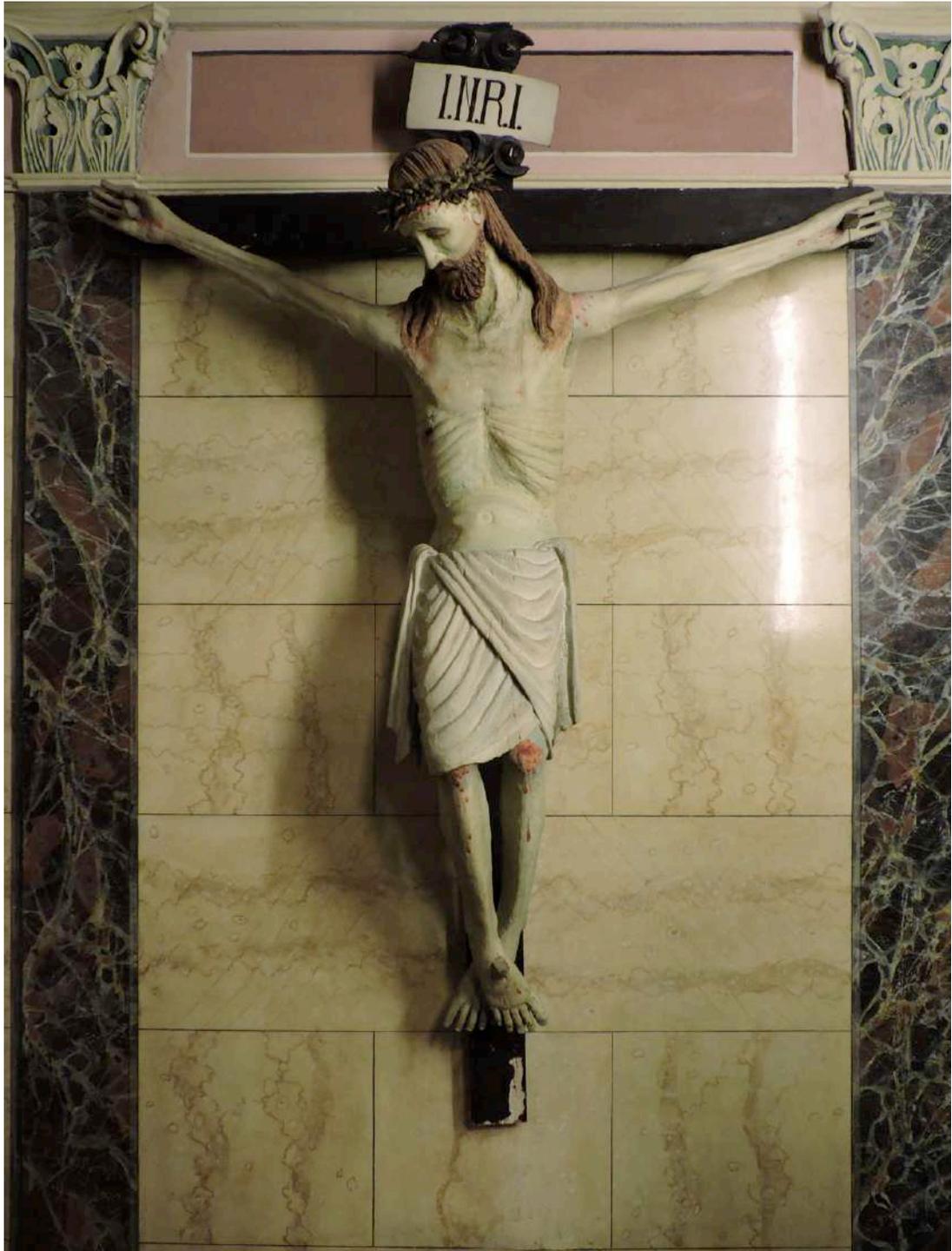
Il *Cristo* è intagliato in un ciocco di legno svuotato al suo interno e mantiene, nella parte di tergo, la tamponatura. Si presenta oggi pesantemente ridipinto con uno spesso strato di bianco. Si riescono a scorgere tuttavia le tracce di un'antica policromia, in particolare sul retro, in corrispondenza del perizoma, dove si intravede una coloritura bluastra.

L'opera è collocata nella cappella del fonte battesimale del novecentesco santuario dell'Immacolata di Carenno. Proviene, tuttavia, dalla chiesa dei Santi Pietro, Paolo e Biagio della stessa cittadina, nota dalla fine del XIII secolo (Borghi 1999, p. 41). In quella chiesa San Carlo Borromeo, nel 1566, ricorda "su una grossa trave che univa le pareti della cappella maggiore" un piccolo Crocifisso, forse riconoscibile in quello in esame (devo alla gentilezza di don Angelo Riva e di Fabio Bonaiti le notizie riguardanti la vicenda storica dell'intaglio).

Il Redentore è una figura emaciata, che si presenta oggi ritto su una croce che non è più quella originale. La resa anatomica è sommaria, e si direbbe quasi semplicemente abbozzata: le braccia fortemente inclinate, il torso magro, con una fitta griglia di costole incise, la stilizzazione della grinza ombelicale e dell'ombelico stesso. I lunghi capelli – sui quali poggia una corona di spine intagliata – ricadono, suddivisi in due ciocche, sulle spalle, lasciando a vista le orecchie. Il volto affilato è cinto da una fitta barba serpentinata, ed è fermato in una smorfia di dolore: la bocca dischiusa, a esalare l'ultimo respiro, gli occhi semiaperti e le sopracciglia aggrottate, palesano la sofferenza del Cristo. Il bacino è cinto da un lungo perizoma costituito da due lembi sovrapposti che arrivano fin sopra le ginocchia, ed è contraddistinto da una serie ripetitiva di pieghe simmetriche. Sui lati, la stoffa si ripiega su se stessa generando due appuntiti ricaschi. La scultura, a quanto mi risulta inedita, è stata ragionevolmente catalogata dalla Diocesi di Bergamo come trecentesca (scheda: 1Q70137). Nell'opera si possono riscontrare significative tangenze con una nota famiglia di Crocifissi

piemontesi di cui si conoscono testimoni, scalabili tra la fine del Duecento e gli inizi del secolo seguente, tra il Piemonte, la Liguria e la Lombardia, col testimone di Garlasco (Pavia) [cat. X.1] (per una recente sintesi sull'argomento si vedano: Rossetti Brezzi 2007, pp. 119-121; L. Mor, in *Scultura lignea* 2010, pp. 18-25, cat. II). Il *Crocifisso* di Carenno sarà dunque da ritenere indicativo dello sviluppo e della diffusione, anche nella Lombardia settentrionale, di un modello figurativo evidentemente di successo; per esso si potrà proporre una datazione indicativa entro il primo quarto del Trecento. Se così fosse, l'esecuzione potrebbe coincidere con un momento molto fiorente per la comunità di Carenno, che, nel primo Trecento, vide molto attive alcune famiglie - in particolare i Riva e i Rota - che si presterebbero ad essere i possibili committenti dell'opera a beneficio della chiesa di San Pietro (poi dedicata ai santi Pietro, Paolo e Biagio).

Inedito



Bottega piemontese: *Crocifisso*, 1300-1315 circa. Carenno (Lecco), chiesa di Santa Maria Immacolata

I.7

CIRANO (Gandino, Bergamo)

Chiesa di San Giacomo Maggiore Apostolo

Scultore veneto

1440-1450

San Giacomo

Legno intagliato e dipinto, 146 cm

La scultura, di ridotte dimensioni, presenta una vistosa ridipintura su tutta la sua superficie. Raffigurato stante e con un cartiglio in mano su cui si scorge un'iscrizione scarsamente leggibile, il giovane personaggio è oggi privo dell'attributo – verosimilmente un bastone – che doveva reggere nella mano destra. Non si fa tuttavia grande fatica a riconoscerlo in San Giacomo, titolare della chiesa in cui ancora oggi si trova l'opera, che sappiamo costruita a partire dal 1441 e consacrata nel 1446 (Pagnoni 1979, pp. 143-144).

È assai recente la riscoperta di questo testimone della scultura lignea quattrocentesca in territorio bergamasco, presente nel catalogo diocesano (scheda: 1S10151) come opera del Cinquecento di ambito locale. Si tratta, in realtà, condividendo la lettura da poco proposta da Monica Ibsen (2016, pp. 40-41), di una scultura più antica che, nella posa e nell'affilato taglio delle pieghe del mantello, trova in terra veneta il suo più appropriato orizzonte culturale. Come ha suggerito la Ibsen, a fornire degli spunti interpretativi per l'immagine di Cirano sono opere come il grande polittico scolpito oggi nel Museo del Territorio di San Daniele del Friuli (Udine): databile alla metà del Quattrocento, quest'ultimo complesso (per il quale si veda: Schulz 2011, pp. 219-223, cat. 5) offre anche un appiglio per collocare cronologicamente la nostra scultura.

Il ritrovato *Santo* si aggiunge dunque alle testimonianze della scultura in legno in quest'area della Lombardia che in apertura del XV secolo passò sotto il dominio della Serenissima Repubblica di Venezia. Come i *Crocifissi* di Albino e di Bergamo [cat. I.1, I.3] e l'ancona di Clusone [cat. I.8], il *San Giacomo* di Cirano rappresenta un'efficace documento dello stretto legame, politico e culturale, di questi territori con Venezia, concretizzatosi nella piena ricezione di modelli e opere elaborate dalle botteghe attive nella città lagunare.

Bibliografia: Ibsen 2016, pp. 40-41.



Scultore veneto: San Giacomo, 1440-1450 circa. Cirano di Gandino (Bergamo), chiesa di San Giacomo Maggiore Apostolo (foto: Diocesi di Bergamo – Ufficio Beni Culturali)

I.8

CLUSONE (Bergamo)

Oratorio dei Disciplini

Sculutore veneto

Annunciazione

1440-1450 circa

Legno intagliato e dipinto, carta, cuoio 256x128

Sono molto buone le condizioni dell'ancona con l'*Annunciazione* di Clusone, in Val Seriana, restaurata tra il 2001 e il 2001 a Bergamo da Vincenzo Villa. Le figure e le diverse parti figurative si innestano su di un fondale piatto, costituito da due assi connesse tra di loro. Oltre al legno, nel corso del restauro è emersa la presenza di diversi materiali, evidentemente connessa alla volontà di conferire ad ogni elemento un aspetto di maggiore verosimiglianza. Per la parte superiore delle ali dell'Angelo e per le foglie della siepe è stato utilizzato del cuoio, gessato, dipinto e dorato; per suggerire la consistenza degli steli erbosi si è optato invece per della corda; diversi inserti cartacei (in parte sostituiti nell'Ottocento) sono stati ritrovati al di sotto dei trafori gotici e sulla mano sinistra dell'Angelo, che doveva reggere un perduto giglio (A. Barbuto, in *Il Gotico nelle Alpi* 2002, pp. 596-597, cat. 73).

Il complesso orna l'altare maggiore dell'Oratorio dei Disciplini, occupando ai nostri giorni quella che è da ritenere la sua originaria ubicazione: tale edificio sacro, intitolato a San Bernardino da Siena a partire dal 1452 per ricordare il soggiorno del predicatore in città, era prima, infatti, dedicato proprio all'Annunciazione. Il cambio di titolazione dovette comportare un momentaneo spostamento dell'opera: finita su un altare secondario, come risulta dalle visite pastorali cinquecentesche (Roncalli 1936-1957, II-1, 1939, p. 213), tra Otto e Novecento essa tornò nuovamente sul principale altare della chiesa. In quella sede è ricordata un'ancona che, secondo la tradizione, sarebbe stata donata alla chiesa da una donna di Clusone che viveva a Venezia (Giudici 1903, pp. 12-13; Baradello 1905, p. 38; A. Barbuto, in *Il Gotico nelle Alpi* 2002, pp. 596-597, cat. 73).

I protagonisti della scena dell'Annunciazione si dispongono in maniera assai consueta: sulla sinistra l'arcangelo Gabriele, appena atterrato, è in ginocchio e volge lo sguardo alla Vergine, seduta di tre quarti su di uno semplice scranno. La Madonna, con le braccia incrociate sul petto, ha appena ricevuto il prodigioso annuncio, e ha l'espressione di chi accetta

sommessamente il suo destino. Sul suo ventre ben si distingue un quadrilobo intagliato, all'interno del quale doveva trovare posto probabilmente una statuetta di Gesù, com'è stato ipotizzato per altre sculture con un'analogha soluzione: è il caso, ad esempio, della *Madonna col Bambino* in collezione Salini schedata da Lucia Sartor (L. Sartor, in *La Collezione Salini* 2009, II, pp. 268-275, cat. 45). Tale peculiare iconografia, da mettere in connessione con le *Meditationes vitae Christi* attribuite a Johannis de Caulibus (A. Barbuto, in *Il Gotico nelle Alpi* 2002, pp. 596-597, cat. 73; L. Sartor, in *La Collezione Salini* 2009, II, pp. 268-275, cat. 45), dovette, ad un certo momento, apparire inadeguata, tanto che si decise di occultare la cavità con della stoffa di cui restano dei frammenti (A. Barbuto, in *Il Gotico nelle Alpi* 2002, pp. 596-597, cat. 73). Sui due personaggi principali veglia Dio Padre, che sospinge la colomba dello Spirito Santo verso la futura Madre di Dio. Il celebre episodio mariano è inquadrato da una arzigogolata cornice lignea, sormontata da un coronamento polilobato con l'effigie di un *Cristo Passo*.

L'ancona ha conosciuto una certa fortuna solo nella letteratura locale, che ne ha sempre riconosciuto il pregio e, talora, l'origine veneta (Giudici 1903, pp. 12-13; Baradello 1905, p. 38; Rota 1927, p. 8; *Clusone* 1930, p. 17; *Clusone* 1959, p. 11; Bonandrini 1974, p. 51; Morali, Terzi 1975, p. 174; *Clusone* 2005, p. 82). Nel secolo scorso, un primo intelligente tentativo di introdurla negli studi più propriamente specialistici cadde miseramente nel vuoto: non ricevette neppure una risposta la lettera del 1957 in cui il soprintendente Luigi Angelini scriveva a Gian Alberto dell'Acqua chiedendo che l'intaglio "sul gusto dei Delle Masegne" di Clusone fosse esposto alla storica mostra milanese *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza* (A. Barbuto, in *Il Gotico nelle Alpi* 2002, pp. 596-597, cat. 73). Il riscatto per quell'occasione mancata arrivò solo parecchi anni dopo, e proprio grazie ad un'altra esposizione: nel 2002 esso figurava infatti alla rassegna, tenutasi nelle sale del Castello del Buonconsiglio di Trento, *Il Gotico nelle Alpi*, studiato per l'occasione da Alessandra Barbuto, cui si deve una dettagliata scheda (A. Barbuto, in *Il Gotico nelle Alpi* 2002, pp. 596-597, cat. 73). Nell'individuare le coordinate stilistiche e culturali dell'ancona, la studiosa guardava alla Venezia del primo Quattrocento, anche per la caratteristica cornice, la cui fiorita impostazione lascia pochi dubbi sulla sua connessione con modelli lagunari. Meno convincente, invece, è il suo tentativo di leggere il complesso in relazione alle maestranze caronesi operose nell'Italia settentrionale nel corso del XV, così come il confronto con il rilievo firmato da Andrea da Carona ai Cloister di

New York, sulla base del quale proponeva una datazione intorno al 1440 (la datazione è condivisa da L. Sartor, in *La Collezione Salini* 2009, II, pp. 268-275, cat. 45 e da Ibsen 2016, p. 40). Non mi sembra, infatti, che nell'opera di Clusone si possa riscontrare quel "perfetto equilibrio tra affilate cadenze gotiche e nuove istanze umanistiche" (Galli 2007, p. 25) così peculiare di quell'importante bottega scultorea la cui attività è stata ben delineata negli ultimi anni. L'intaglio bergamasco pare declinare piuttosto un linguaggio più schiettamente gotico, da inquadrare verosimilmente nell'ambito delle prolifiche botteghe attive nella prima metà del Quattrocento a Venezia, sotto il cui dominio Clusone passa nel terzo decennio del secolo. Dal punto di vista tipologico, inoltre, essa conosce un caso assai affine nel trittico – nella cui realizzazione furono coinvolti i fratelli Antonio e Bartolomeo Vivarini e Giovanni d'Alemagna – un tempo nella chiesa dell'Annunziata di Rovato (Brescia) e oggi nella collezione Cagnola a Gazzada (per cui si veda A. M. Ferrari, in *La collezione Cagnola* 1998, pp. 115-118, cat. 23). Il complesso prevede infatti uno scomparto centrale con un'Annunciazione scolpita affiancato da due tavole laterali con Santi a figura intera dipinti. Le forme più distese delle figure di Rovato rispetto al retaggio ancora tardogotico di quelle bergamasche fanno sì che il 1452 che compare in calce all'opera Cagnola possa essere considerato un ulteriore appiglio, insieme al cambio di titolazione della chiesetta di Clusone dello stesso anno, per collocare cronologicamente l'opera in una fase anteriore, nel quinto decennio del XV secolo.

Bibliografia: Giudici 1903, pp. 12-13; Baradello 1905, p. 38; Rota 1927, p. 8; *Clusone* 1930, p. 17; *Clusone* 1959, p. 11; Bonandrini 1974, p. 51; Morali, Terzi 1975, p. 174; A. Barbuto, in *Il Gotico nelle Alpi* 2002, pp. 596-597, cat. 73; *Clusone* 2005, p. 82; L. Sartor, in *La Collezione Salini* 2009, II, pp. 268-275, cat. 45; Ibsen 2016, p. 40.



Scultore veneto: *Annunciazione*, 1440-1450. Clusone (Bergamo), Clusone (Bergamo), Oratorio dei Disciplini (foto: Diocesi di Bergamo-Ufficio Beni Culturali)



Antonio e Bartolomeo Vivarini, *Annunciazione e i santi Agostino e Filippo Benizzi*, Gazzada (Varese), collezione Cagnola

I.9

MONTE DI NESE (Alzano Lombardo, Bergamo)

Chiesa della Natività della Vergine

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

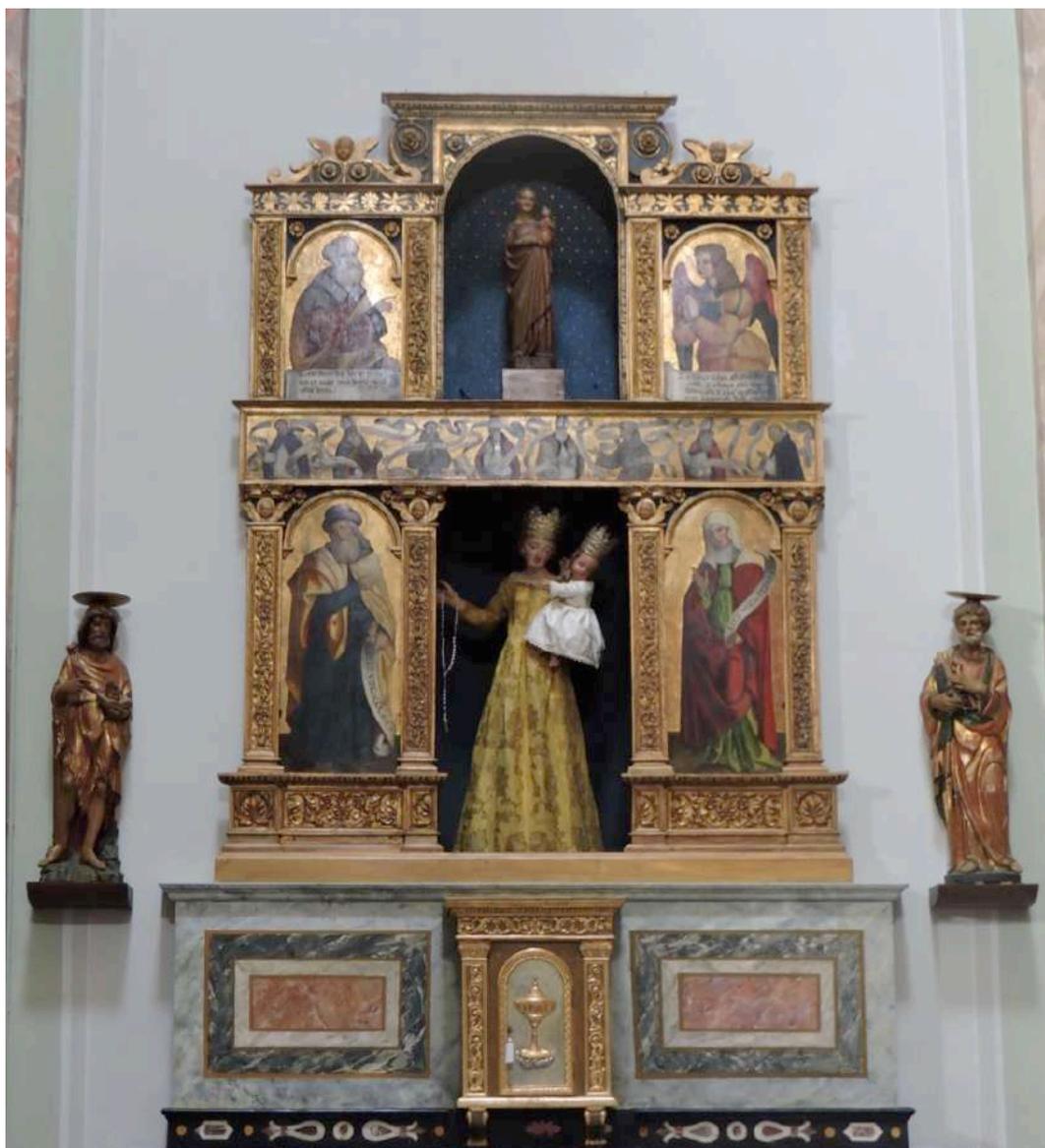
1340-1350 circa

Legno intagliato e dipinto, 40 cm

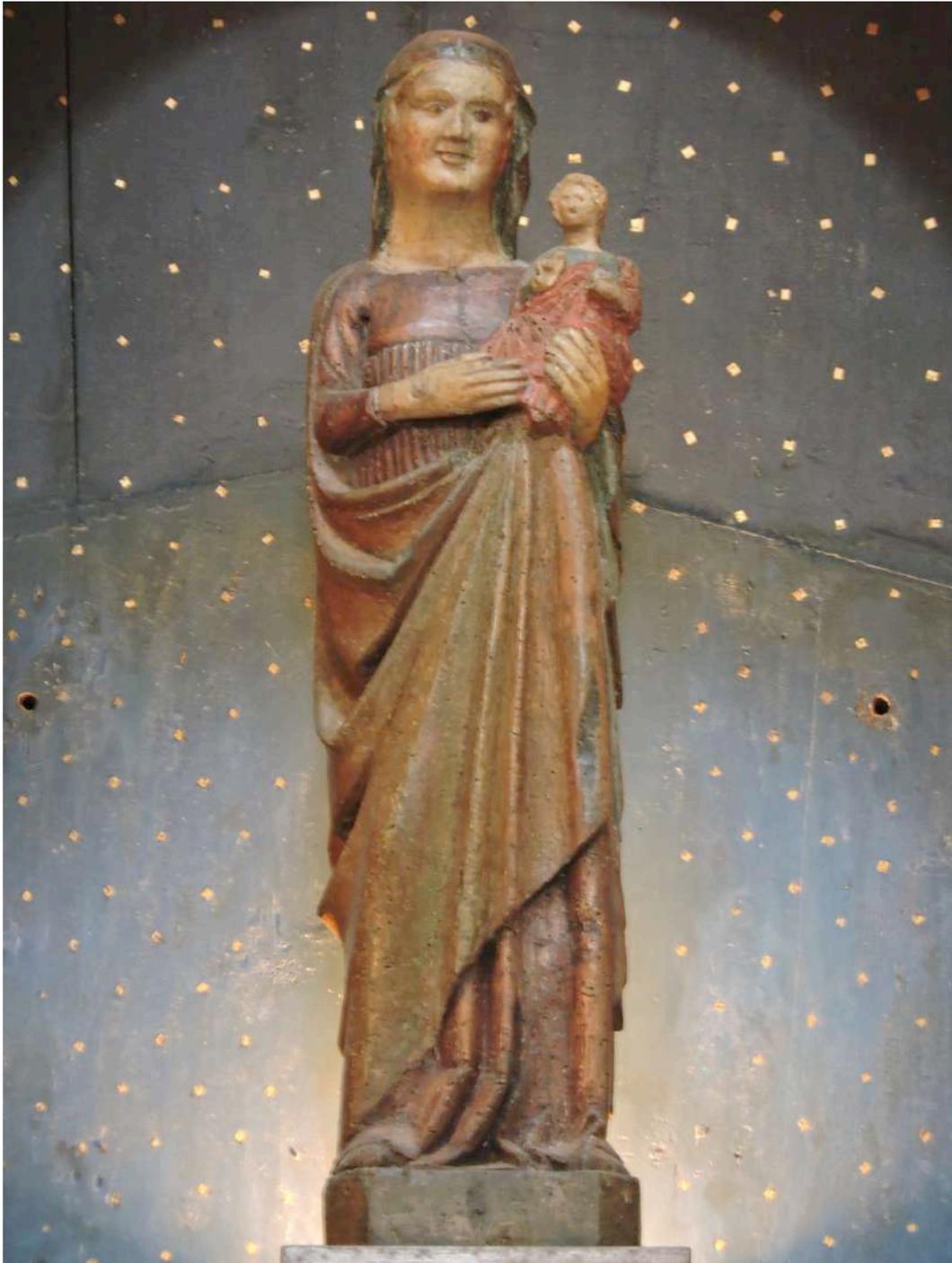
La piccola scultura della chiesa della Natività della Vergine di Monte di Nese (Alzano Lombardo, Bergamo), in Val Brembana, è stata restaurata negli anni sessanta del secolo scorso per mano di Angelo Gritti (*Per una politica* 1981, p. 138, cat. 81). Le sue condizioni non sono tuttavia ottimali, e in particolare la figura del Bambino, oggi assai frammentaria. L'intaglio occupa il registro superiore di un'imponente ancona proveniente dalla più antica parrocchiale cittadina, già intitolata alla Vergine, esistente nel Trecento e consacrata nel 1444. L'edificio, rimaneggiato nel corso del XVI secolo, fu poi abbandonato quando si costruì la nuova chiesa ottocentesca, che accolse buona parte degli antichi arredi (Pagnoni 1974, II, pp. 568-569; Idem 1979, pp. 240-241; Mandelli 1988, pp. 306-310). È forse tra Otto e Novecento che fu ideato l'attuale allestimento dell'opera, parte di un complesso che si presenta come un vero e proprio *pastiche*. Il registro inferiore, poggiante su di un basamento ritenuto pertinente ad un'altra smembrata ancona (Pagnoni 1974, II, pp. 568-569; Idem 1979, pp. 240-241; di parere diverso: Rossi 1979, pp. 43-44), ospita due pannelli dipinti cinquecenteschi con *Gioacchino* e *Anna* a figura intera (per la parte pittorica si veda: Rossi 1979, pp. 43-44). Al centro si apre un vano in cui oggi è disposta una tipica 'Madonna da vestire'. Sopra un fregio dipinto con figure di Santi, San Giuseppe e l'Arcangelo Gabriele affiancano la nicchia in cui si trova la nostra *Vergine* lignea. La spiccata connotazione mariana dell'altare, in cui tutti i personaggi sono collegati alla Madonna, lascia aperta la possibilità ch'esso sia stato ideato proprio per accogliere quella che doveva apparire come un'antica immagine assai venerata. All'insieme così costituito sono state abbinare, ai lati, le tardoquattrocentesche figure del *Battista* e di *San Pietro*, in legno scolpito e di cultura dichiaratamente veneta (si veda, a confronto, il *San Bartolomeo* al centro dell'altare di Cima da Conegliano della poco distante parrocchiale di Olera: Schulz 2011, pp. 46 nota 201, 54, 233, 297 fig. 4). L'intera struttura (che ho avuto modo di visionare grazie alla disponibilità di don Angelo Oldrati) è stata oggetto di

un nuovo restauro nel 2013. La Madonna è raffigurata stante, poggiata su di un basamento poligonale, con in braccio il Redentore, le cui fattezze paiono del tutto compromesse. Con il capo coperto da un corto velo, indossa una stretta veste di colore rosso, leggermente scollata e pieghettata subito sotto il seno, sopra la quale si dispone un ampio e spigoloso mantello. Nel catalogo della Diocesi bergamasca (scheda: 1030120) l'opera è indicata come di ambito lombardo e datata nel primo quarto del Trecento; in occasione del restauro si propose invece una cronologia indicativa ai secoli XIV-XV (*Per una politica* 1981, p. 138, cat. 81). Ulteriori menzioni non vanno oltre la segnalazione didascalica (Mandelli 1988, p. 310). Se l'ambito di produzione potrà essere indicativamente considerato locale, l'intaglio nervoso, fatto di scarti rigidi, con pieghe nette che scavano la superficie in profondità (visibili soprattutto nella visione laterale), insieme agli appigli cronologici che possono ricavarsi dai dati del costume della figura – quali ad esempio la scollatura della veste – confortano la possibilità di datare la scultura intorno alla metà del Trecento.

Bibliografia: Pagnoni 1974, II, p. 569; Rossi 1979, pp. 43-44, 63, fig. 1; *Per una politica* 1981, p. 138, cat. 81; Mandelli 1988, p. 310.



Altare della Vergine, Monte di Nese (Alzano Lombardo, Bergamo), chiesa della Natività della Vergine



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1340-1350 circa. Monte di Nese (Alzano Lombardo, Bergamo), chiesa della Natività della Vergine



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1340-1350 circa. Monte di Nese (Alzano Lombardo, Bergamo), chiesa della Natività della Vergine

I.10

PIZZINO (Taleggio, Bergamo)

Chiesa di Sant'Ambrogio

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

Seconda metà del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 130 cm

Provenienza: Taleggio (Bergamo), Santuario della Madonna Assunta o Madonna di Salzana

L'intaglio, già nel quattrocentesco santuario della Madonna Assunta di Salzana presso Taleggio (Bergamo), si trova oggi nella poco distante chiesa di Sant'Ambrogio di Pizzino, in Val Brembana, ove è stata trasferita per ragioni di sicurezza. L'opera ha una storia lunga e travagliata. Se, infatti, per molti secoli la scultura ha conosciuto una larghissima fama sul fronte devozionale, il suo valore culturale è stato ben presto eclissato da una più moderna *Madonna del Carmine*, che ne prese il posto. Al calo dell'interesse hanno fatto seguito anche varie peripezie sul fronte conservativo, tra cui va senz'altro segnalato un incauto (e recente) intervento di completa ridipintura dell'opera, con l'apposizione di una sorda policromia sui volti e sugli abiti dei personaggi sacri. Nel 2013, grazie all'interessamento di don Massimo Gualdi (cui va la mia riconoscenza per la gentilezza e la disponibilità dimostratami nel corso del sopralluogo) la statuetta è stata restaurata da Silvia Baldis di Bergamo: nell'occasione, oltre ad un generale consolidamento della struttura lignea, è stato possibile individuare ben tre strati di ridipintura. Si è quindi proceduto con la rimozione dello strato più moderno e, constatata la compromissione della policromia originale, di fermarsi allo stato attualmente visibile.

Secondo i racconti tramandati dalla tradizione, la vita dell'immagine mariana di Salzana non fu affatto facile, sopravvivendo ad almeno due eventi catastrofici. Il primo risalirebbe al 1359, quando uno smottamento aveva causato la distruzione di un piccolo paese posto nei pressi dell'odierno santuario, lasciando immune una cappelletta dove si venerava una statua in legno, forse quella di cui ci stiamo occupando (Busetti, Pirola 1984, II, p. 163). Qualche tempo dopo, nel 1403, è ancora ricordata un'edicola marmorea con una venerata immagine mariana (Ghilardi 1938, p. 13). Secondo un racconto in cui eventi storici assumono i tratti della leggenda, nel 1466 l'area fu interessata da un nuovo episodio funesto: sulla

zona si era abbattuta una tremenda inondazione che non aveva tuttavia intaccato l'oratorio della Madonna, che quindi fu scelto come luogo in cui far sorgere un santuario. Quest'ultimo episodio ebbe una grande risonanza, ed è riportato in alcune tra le più celebri raccolte di storie e notizie riguardanti il culto delle immagini della Vergine: dal testo settecentesco del patrizio veneziano Flaminio Cornaro *Notizie storiche delle Apparizioni e delle Immagini più celebri di Maria SS.ma nella città e provincia di Bergamo* (1761, pp. 499-500; Idem 1868, pp. 84-85) all'*Atlante Mariano* di Wilhelm Gumpfenberg, nell'edizione italiana edita a cura di Agostino Zanella (Gumpfenberg 1839-1847, III, 1841, pp. 368-369)

L'opera, che nel catalogo della Diocesi bergamasca è riferita ad un ambito culturale umbro-toscano e al Trecento (scheda: 1VJ1213), non è mai stata presa in considerazione dal punto di vista propriamente storico-artistico. Complici anche le sue condizioni conservative, risulta effettivamente di difficile interpretazione. Non pare tuttavia necessario dover guardare all'Italia centrale per mettere a fuoco i caratteri stilistici della scultura, che potrà considerarsi un prodotto verosimilmente locale, databile nella seconda metà del XIV secolo.

Bibliografia: Cornaro 1761, pp. 499-500; Gumpfenberg 1839-1847, III, 1841, pp. 368-369; Cornaro 1868, pp. 84-85; Ghilardi 1938, pp. 13-14; Buseti, Pirola 1984, II, pp. 162-164; Giupponi 1997, p. 357.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, seconda metà del Trecento. Pizzino (Taleggio, Bergamo), chiesa di Sant' Ambrogio

I. 11

ROMANO DI LOMBARDIA (Bergamo)

M.A.C.S. Museo d'Arte e Cultura Sacra

Scultore lombardo (?)

Crocifisso

1350 circa

Legno intagliato e dipinto, 104x84 cm

All'indomani del restauro condotto dallo studio Gritti di Bergamo con il contributo della Regione Lombardia (2008-2009), il *Crocifisso* si presenta in condizioni discrete. I maggiori danni si riscontrano nelle estremità superiori e inferiori, essendo venute meno buona parte delle dita della mano sinistra e dei piedi, oggi molto consunti. La rimozione di due strati di ridipinture ha fatto riemergere l'attuale completamento pittorico dell'incarnato e del perizoma, quest'ultimo di color avorio bordato di rosso. Si tratta di una coloritura antica, sebbene non quella originaria (A. Pilati, in *M.A.C.S.* 2009, pp. 24-25). L'opera è stata ritrovata in una soffitta della chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta di Romano di Lombardia, a sud di Bergamo, e di lì portata nel limitrofo Museo d'Arte e Cultura Sacra. Difficile dunque stabilire la sua primitiva sede.

Il quadro bibliografico di riferimento è ridotto ai minimi termini, limitandosi alla succinta scheda dell'opera presente nel catalogo del museo inaugurato nel 2006, in cui Andrea Pilato avanzava un dubitativo riferimento all'ambito lombardo e una datazione agli esordi del XV secolo (A. Pilato, in *M.A.C.S.* 2009, pp. 24-25). Le incertezze diventano ancora più evidenti nel pieghevole dedicato all'opera edito in occasione del suo restauro e in distribuzione presso il M.A.C.S.: al titolo *Il Crocifisso trecentesco del Museo d'Arte e Cultura Sacra di Romano di Lombardia* fa riscontro un testo dello stesso Pilato in cui la scultura è riferita alla fine del XV secolo. Nel catalogo diocesano (scheda: 1U81693) è invece indicato come di ambito lombardo del Cinquecento.

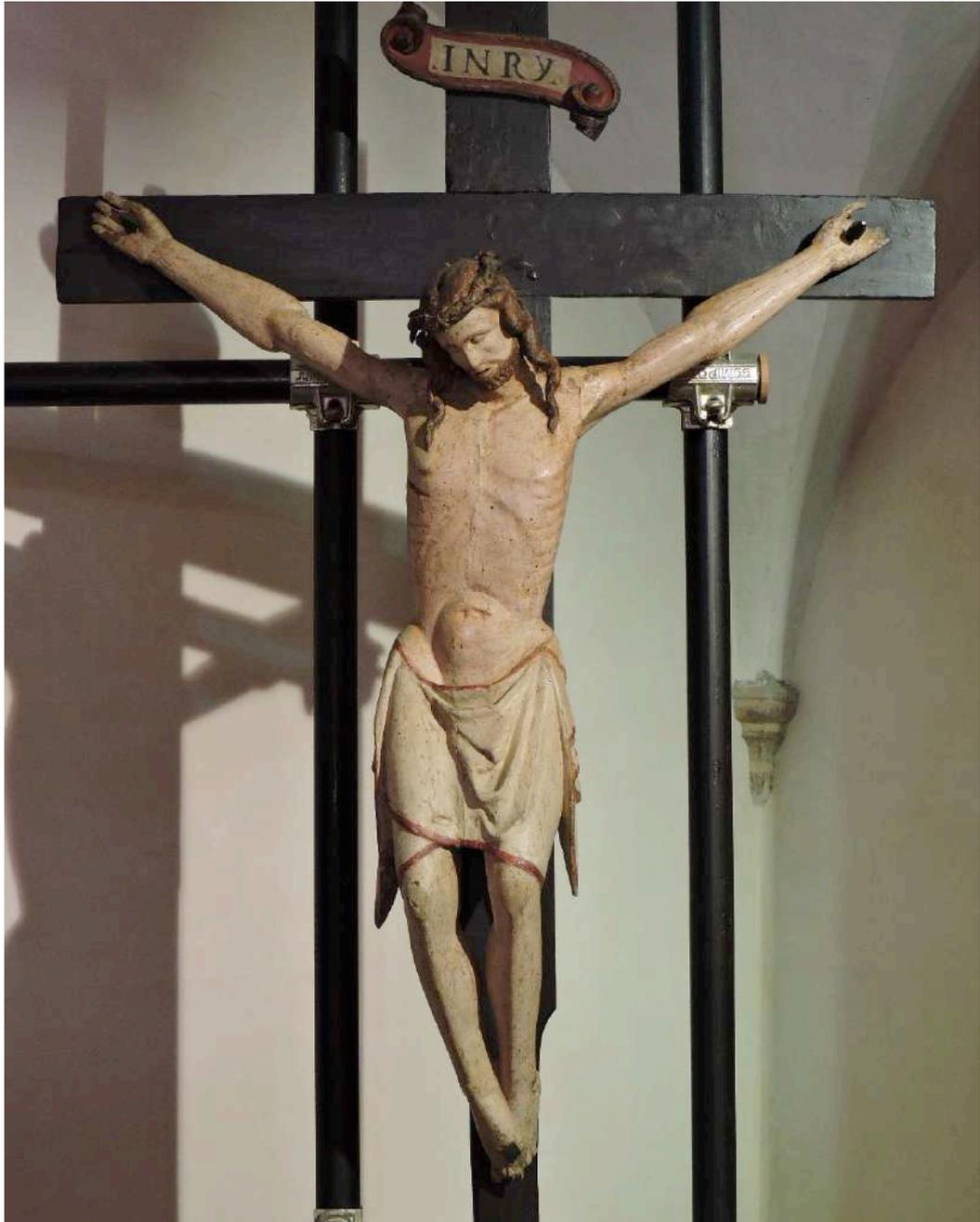
L'opera si caratterizza per le sue proporzioni contenute e per una scansione anatomica delicata, che porta a vista i pettorali, le costole e il ventre rigonfio. La stoffa scolpita del perizoma, aderente al corpo, si increspa in corrispondenza della gamba sinistra della figura, dando vita ad un gioco di pieghe che scalfiscono la superficie seguendo uno schema triangolare, secondo una conformazione assai peculiare che non trova, al momento, riscontri in altre opere a me note. È un *ductus* che sembra

prediligere volumi netti e squadrati, come si può vedere anche nel volto del Cristo, cinto da una barbeta riccioluta e inquadrato da due spesse ciocche di capelli ondulate, che, fermate da una corona di spine gessata e dipinta, ricascano pesanti sul petto. Difficile esprimersi sull'intaglio di Romano di Lombardia, per cui si potrà proporre cautamente una datazione nei decenni centrali del Trecento.

Bibliografia: A. Pilato, in *M.A.C. S.* 2009, pp. 24-25.



Scultore lombardo (?): *Crocifisso*, 1350 circa. Romano di Lombardia (Bergamo), M. A. C. S.
Museo d'Arte e Cultura Sacra



Scultore lombardo (?): *Crocifisso*, 1350 circa. Romano di Lombardia (Bergamo), M. A. C. S.
Museo d'Arte e Cultura Sacra



Scultore lombardo (?): *Crocifisso*, 1350 circa. Romano di Lombardia (Bergamo), M. A. C. S.
Museo d'Arte e Cultura Sacra

I.12

ZOGNO (Bergamo)

Museo di San Lorenzo

Scultore lombardo

Crocifisso

Seconda metà del Trecento

Legno intagliato e dipinto, misure non rilevate

Sulla scultura si riescono a intravedere le tracce di una ridipintura, oltre che delle fratture in corrispondenza dell'attaccatura delle braccia. Frammentarie sono anche le estremità superiori, essendo andate perdute buona parte delle dita di entrambe le mani. Non si hanno notizie sulla provenienza del *Crocifisso* del Museo di San Lorenzo Martire di Zogno, in Val Brembana (Bergamo): tale raccolta, del resto, è assai variegata, e include pezzi provenienti dal territorio, ma anche donazioni da parte di privati, come ci ricorda il caso della quattrocentesca *Madonna* toscana già Peccioli e poi Cini (per cui si veda il paragrafo ad essa dedicato nel presente lavoro, in appendice). Il Redentore, di dimensioni ridotte, è oggi privo della sua croce; i lunghi capelli si dispongono ai lati del volto, dove risaltano gli occhi e la bocca chiusa e cinta da una barbetta, che, sotto il mento, assume la tipica foggia a "forfecchino", ossia a doppia punta. In corrispondenza dei fianchi, che si restringono notevolmente rispetto al torso, il perizoma è scandito sulla fronte da una striatura incisa e si ricalza sui lati con un'ondulazione di gusto gotico. Nel panorama dei Crocifissi lombardi di età viscontea, il modesto esemplare di Zogno resta isolato: in assenza di validi appigli storici, i suoi caratteri stilistici lascerebbero pensare ad una sua pertinenza ad un ambito locale e a sua datazione nella seconda metà del Trecento.

Inedito



Scultore lombardo: *Crocifisso*, seconda metà del Trecento. Zogno (Bergamo), Museo di San Lorenzo



Scultore lombardo: *Crocifisso*, seconda metà del Trecento. Zogno (Bergamo), Museo di San Lorenzo (part.)

II. Diocesi di Brescia

II.1

BRESCIA

Chiesa del Monastero del Buon Pastore

Sculutore lombardo

Madonna col Bambino

Seconda metà del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 160 cm

Provenienza: Gargnano (Brescia), chiesa di San Rocco

La scultura, nota come “Madonna della Misericordia” è in legno di pero, ottenuta in un unico tronco e risulta tagliata nella parte inferiore. Nel 1994 l’opera è stata oggetto di un restauro a cura di Mara Antonello Colonnello sotto la direzione di Isabella Marelli, ispettrice dell’allora Soprintendenza per i Beni Storici ed Artistici di Mantova, Brescia, Cremona, i cui esiti sono stati presentati in un volumetto edito l’anno seguente (*La Madonna* 1995). Nel corso dell’intervento sono stati asportati cinque strati di ridipintura ed è stato aggiunto il basamento, ma la leggibilità dell’opera è, ai nostri giorni, tutt’altro che buona. La policromia attuale, infelice, è probabilmente ottocentesca, e risale forse al documentato restauro (*La Madonna* 1995, pp. 13-19) di cui si ha notizia da un piccolo cartiglio inserito nella statua stessa, in cui si fa accenno anche alla sua primitiva sede: “Questa immagine della Misericordia è stata venerata nella Chiesa di S. Rocco di Gargnano e fu trasportata nel convento delle Penitenti circa l’anno 1855 e posta nel cortile di detto convento, ed è sempre sperimentata miracolosa. Fu ristaurata a spese delle Suore Penitenti in luglio 1866 da Luca Cantura detto Cupì e stabilita la sua Festa in autunno, giorno della Maternità. Memoria alle sorelle future” (*La Madonna* 1995, p. 41; Busi 2001, pp. 108, 111, nota 1). L’intaglio si trovava dunque nella chiesa di San Rocco di Gargnano, sul lago di Garda, e sono ignoti i motivi del suo arrivo a Brescia: forse, come ha ipotizzato Michele Busi (2001, pp. 108, 111, nota 1), potrebbe essere stata portata come dote da una suora. Arrivata a Brescia, l’opera è sempre rimasta custodita in una nicchia della chiesa del monastero e molto venerata dalle religiose. Lo *status* frammentario della scultura non permette più che un indicativo riferimento al secondo Trecento, in accordo con la cronologia proposta da Gaetano Panazza (1963, pp. 924-925), che, riconoscendone la modestia, la avvicinava a “certe produzioni dell’arco alpino che dalla valle dell’Adige si spinge al Friuli”, e che ha trovato concordi anche Bruno Passamani (1980, p. 194) e Michele Busi (2001, p. 108).

Bibliografia: Panazza 1963, pp. 924-925; Passamani 1980, p. 194; *La Madonna* 1995; Busi 2001, pp. 108, 111, nota 1.



Scultore lombardo (?): *Madonna col Bambino*, seconda metà del Trecento. Brescia, chiesa del Monastero del Buon Pastore

II.2

CASTREZZONE (Muscoline, Brescia)

Chiesa di San Martino Vescovo

Scultore piemontese

Madonna col Bambino

Ultimo quarto del Duecento

Legno intagliato e dipinto, 145x45 cm

L'opera orna la nicchia del secondo altare di sinistra della cinquecentesca parrocchiale di San Martino Vescovo a Castrezzone di Muscoline (Brescia), in Val Sabbia. La chiesa, eretta nel 1506, è stata oggetto di diversi rimaneggiamenti anche nel corso del XX secolo (*Ad vocem Castrezzone* 1975, p. 146): mancano informazioni sulla storia e su quella che è da ritenere l'originaria ubicazione della scultura (che ho avuto modo di vedere grazie alla cortesia di don Luigi Ghitti).

Decisamente moderna è la smagliante policromia visibile ai nostri giorni, così come la fredda doratura delle stoffe della *Madonna col Bambino*, raffigurata in piedi su di un basamento circolare oggi dipinto di uno smaltato blu. I volti dei due personaggi sacri paiono rimodellati e ingentiliti nei tratti, probabilmente con del gesso applicato prima di stendere un nuovo strato di pittura.

L'intaglio è catalogato dalla Diocesi bresciana (scheda: 2GW0014) come opera di scuola locale del Quattrocento, e non sono a me noti riferimenti in letteratura. Si tratta, a bene vedere, di un'opera molto più antica, per cui si può proporre (Siddi 2016, pp. 29-30; F. Siddi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 36-37, cat. 2) un collegamento con il gruppo di immagini mariane lignee di tardo Duecento isolato per la prima volta nel 1997 da Fulvio Cervini e da Guido Tigler e poi ulteriormente accresciuto negli anni seguenti (P. Astrua, in *Tra Gotico e rinascimento* 2001 pp. 30-31, cat. 4; F. Cervini, in *La Sacra Selva* 2004, pp. 110-111 cat. 2; Pescarmona 2010). Il nucleo include oggi testimoni dislocati in un'area molto ampia, che tocca il Piemonte, la Liguria, Venezia, l'Umbria e il Canton Ticino. Per la nostra *Madonna* si potrà proporre un confronto con quella del Museo d'Arte Sacra di Venezia o con l'esemplare del Santuario di Nostra Signora delle Grazie al Molo di Genova, con le quali, nonostante qualche variante, condivide l'impostazione generale, i dettagli della capigliatura e del costume, oltre che l'articolazione del panneggio, anche in questo caso animato da un fitto sovrapporsi di pieghe. Tali affinità fanno sì che con la *Madonna* di

Castrezzone si aggiunga un'altra tappa alla già articolata geografia di queste sculture, la cui interpretazione, in realtà, non pare oggi completamente pacificata. L'ipotesi, a mio avviso ancora convincente, di Cervini e Tigler di individuare la patria e il contesto di queste opere (e dunque della bottega o delle botteghe che le realizzarono) in area subalpina, e più precisamente piemontese-aostana, è stata infatti più volte rigettata negli studi seguenti, in cui si è preferito porre piuttosto l'accento su un'affinità di tipo meramente iconografico (Rossetti Brezzi 2001, pp. 22-23, nota 16; Eadem 2002, pp. 36-37, nota 16; Eadem 2007, p. 117; Pescarmona 2010; Gentile 2012, pp. 88-91). In assenza di informazioni storiche sull'intaglio, esso sarà comunque da ritenere un prodotto "d'importazione": ci troviamo, del resto, in un territorio di passaggio, sulla via che da Brescia porta al Trentino e alla riviera benacense, in un crocevia di uomini e merci che può senz'altro aver favorito l'arrivo di questa scultura nel piccolissimo centro della Val Sabbia.

Bibliografia: Siddi 2016, pp. 29-30 ; F. Siddi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 36-37, cat. 2.



Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Castrezzone di Muscoline (Brescia), chiesa di San Martino Vescovo (foto: Diocesi di Brescia - Ufficio Beni Culturali)

II.3

CEMMO DI CAPO DI PONTE (Brescia)

Pieve di San Siro

Sculutore tedesco

Crocifisso

1350 circa

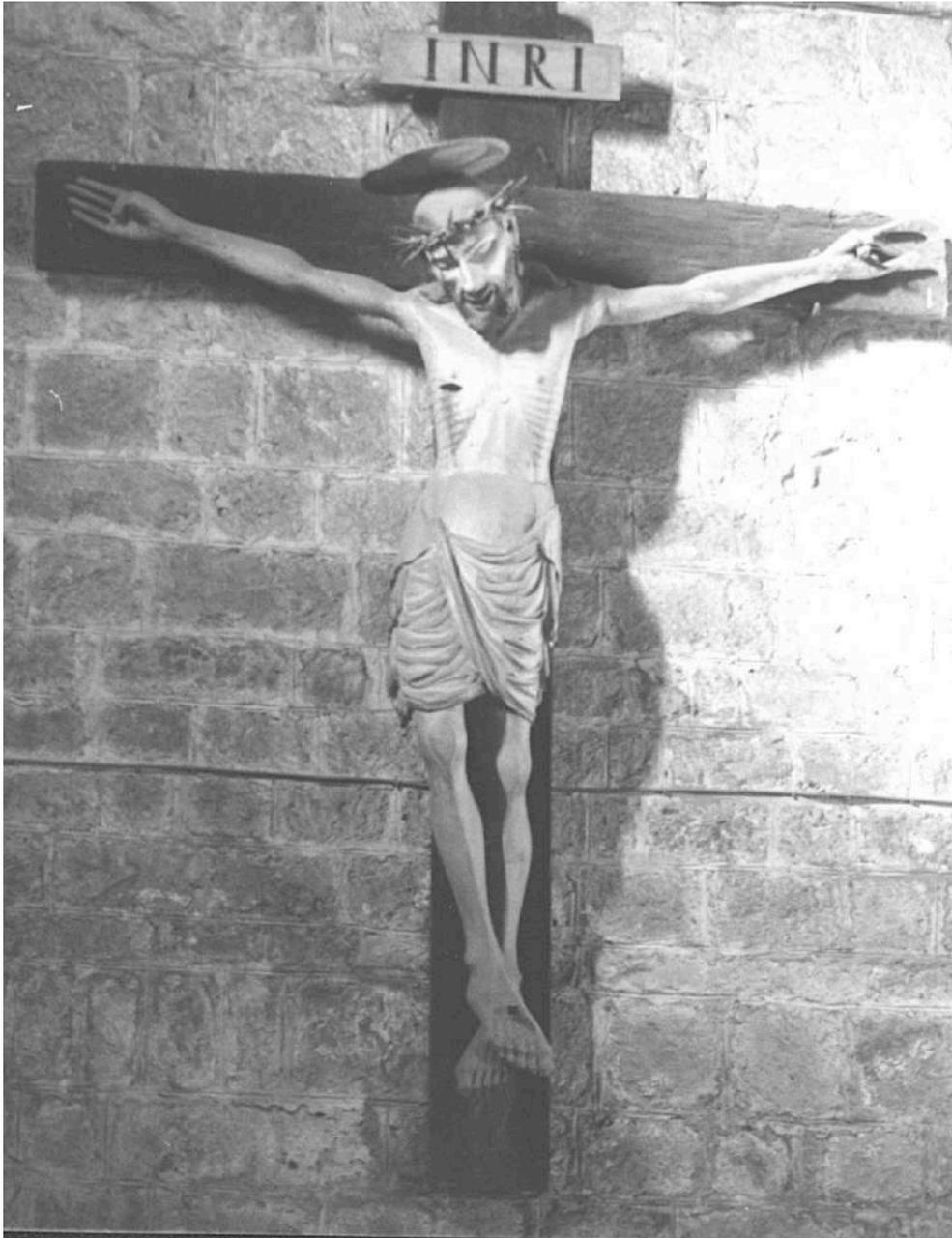
Legno intagliato e dipinto, 250x190 cm

Il *Crocifisso* fa parte dell'arredo liturgico dell'antica pieve di San Siro di Cemmo di Capodiponte (Brescia), in Val Camonica, storico edificio risalente all'XI secolo (sulla chiesa: *ad vocem Cemmo* 1975, pp. 168-170; Panazza 2000, pp. 55-57). Fatta eccezione per la perdita delle dita della mano sinistra, le sue condizioni conservative sono discrete. I canonici tre chiodi fissano le braccia e le gambe magre e muscolose del Redentore alla croce, non coeva. Schematica è l'anatomia del torso, in cui, sotto la pelle tesa, emerge il costato, lacerato sulla destra dalla ferita e disposto secondo uno schema rigidamente triangolare. Il corto perizoma, che si ferma poco sopra le ginocchia, è costituito da due lembi di stoffa sovrapposti che si raggrinzano vertiginosamente sulla parte frontale. Il volto manifesta apertamente la grande sofferenza patita, con la bocca aperta e gli occhi chiusi, qualificando il *Cristo* di Cemmo come una espressiva immagine del momento culminante della Passione. L'opera (segnalata da Mirka Pernis dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Brescia, che ringrazio, insieme a Ivana Ortolani, per l'aiuto ricevuto nel corso delle mie ricerche) non ha attirato grande attenzione negli studi: ritenuta duecentesca (*ad vocem Cemmo* 1975, pp. 168-170), essa è stata anche indicata come prodotto tre-quattrocentesco (Priuli 1981, p. 18; G. C. Sgabussi, in *Valle Camonica* 2009, p. 64), o ancora, con riserva, del Quattrocento (Boschi, Mori, Sala 1998, p. 83). A favore di una datazione tra la fine del XIV secolo e gli inizi di quello seguente si è espresso anche Gaetano Panazza (2000, p. 57).

Nella concezione generale, la scultura risponde al modello tipologico noto, a partire da un importante saggio nel 1938 di Gèza de Francovich, come "Cristo gotico doloroso", potendosi riscontrare in esso la stessa, brutale volontà di porre l'accento sulla sofferenza del Cristo così tipica degli esemplari ascrivibili a quella fortunata formula che, originatasi in area germanica già nel XIII secolo, conobbe una straordinaria diffusione a livello sovraregionale. Lo sgraziato espressionismo della scultura in esame, così come la spigolosa concezione della corporatura che la

contraddistingue, sono elementi che suggeriscono una pertinenza della scultura ad un ambito culturale nordico, probabilmente tedesco, e la possibilità di collocarla cronologicamente attorno alla metà del Trecento.

Bibliografia: ad vocem Cemmo 1975, pp. 168-170; Priuli 1981, p. 18; Boschi, Mori, Sala 1998, p. 83; Panazza 2000, p. 57; G. C. Sgabussi, in Valle Camonica 2009, p. 64.



Scultore tedesco: *Crocifisso*, 1350 circa. Cemmo di Capo di Ponte (Brescia), pieve di San Siro

II.4

MONNO (Brescia)

Casa parrocchiale

Scultore tirolese (?)

Madonna col Bambino

1420-1430 circa

Legno intagliato e dipinto, 91 cm

Provenienza: Monno (Brescia), chiesa dei santi Fabiano e Sebastiano

La scultura, di ridotte dimensioni, è stata trasportata, per motivi di sicurezza, nella casa canonica della parrocchia di Monno, in Val Camonica, dalla chiesa dedicata ai santi Fabiano e Sebastiano. L'intaglio, scavato in un tronco di legno svuotato, si presenta integro, nonostante le ridipinture che devono aver assicurato l'aggiornamento dell'immagine nel tempo. La Vergine è raffigurata stante, ritta su di una base sottile. Un lungo manto parte dal suo capo e ne camuffa il corpo in un irrefrenabile susseguirsi di pieghe. Seduto sul suo braccio destro, Gesù Bambino, coronato, ha le gambe incrociate e le mani alzate: la destra in segno di benedizione, mentre la sinistra doveva forse stringere un attributo che oggi è andato perduto. Presso la popolazione locale, la statua è nota come 'Madonna dei Miracoli': il potere del simulacro si esplicava infatti nelle pratiche connesse 'al ritorno' e più precisamente nell'usanza – attestata in diversi santuari dell'arco alpino – di portare di fronte all'immagine sacra i neonati defunti al fine di assicurarne il ritorno in vita per il tempo necessario alla somministrazione del battesimo, assicurandogli così una morte nella grazia di Dio. È al Settecento che risale la prima attestazione di questa usanza in relazione della nostra *Madonna*: quando, cioè, il parroco cittadino si trovò a dover arginare una pratica evidentemente ben consolidata e che da lì a poco sarà ufficialmente condannata da papa Benedetto XIV (per una panoramica sul problema, e sui luoghi che – utilizzando un termine francese sono noti come santuari *à répit*, ossia del respiro – si può fare riferimento a Mattioli Carcano 2009. Per il territorio bresciano: Pennacchio 2016 e Troletti 2016, pp. 208-209, che discute dell'esemplare di Monno).

Nel 1997 la *Vergine* di Monno è stata presentata, come inedita, alla rassegna *Nel Lume del Rinascimento. Dipinti, sculture e oggetti dalla Diocesi di Brescia* con una datazione al 1480-1490 e un dubitativo riferimento alla cerchia dello scultore friulano, attivo nel tardo Quattrocento, Domenico da Tolmezzo (O. Zastrow, in *Nel Lume del*

Rinascimento 1997, pp. 81-82, cat. 35). L'intaglio, in realtà, aveva già una sua pur breve storia critica alle spalle: non era infatti sfuggito ad Adriano Peroni (1962, p. 68, nota 5; Idem 1963, pp. 739-740) che, dopo una rapida menzione tra le opere del territorio bresciano riconducibili ad artisti nordici, ne aveva discusso nel saggio sulla scultura del Quattro e del Cinquecento comparso nei corposi volumi dedicati alla *Storia di Brescia*. Peroni suppose per l'intaglio "una provenienza d'importazione, o l'intervento diretto di un maestro attraverso i passi del Tonale o dell'Aprica, dalla Valtellina o dalle valli trentine" e notava che "il ricchissimo apparato dei panneggi, lontanissimo da quanto conosciamo della scultura locale [...] bene si iscrive nella tarda produzione gotica oltremontana".

L'immagine mariana è presente, ancora, nel volume sulle *Sculture lignee in Valle Camonica* del 1981 curato da Giovanni Vezzoli e Pier Virgilio Begni Redona. In quella sede è assegnata ad uno scultore altoatesino, con influssi tedeschi, del XV secolo. Per un evidente errore di impaginazione, tuttavia, la foto della scultura compare accanto alla scheda della cinquecentesca *Madonna* di Sonico (*Sculture lignee* 1981, pp. 114, 135, 173, 177).

Più recentemente, le connessioni col mondo d'Oltralpe della *Madonna* di Monno sono state ribadite da Paola Rezoagli (2008, p. 206, nota 3), nella guida del Touring Club (*Valle Camonica* 2009, p. 79), dov'è citata come "opera quattrocentesca di ispirazione nordica", e da Federico Troletti (2016, p. 208), che la riferisce agli ultimi decenni del XV secolo. Essa ha trovato posto anche nello studio sulle sculture lignee della Val Camonica curato da Gianfranco Bondioni (*Le opere e i giorni* 2009, p. 86), dov'è indicata come quattrocentesca ed è riferita ad uno maestro altoatesino o tedesco (che nella didascalia diventa austriaco o friulano). Interessante è la segnalazione ivi riportata di un parere orale espresso, nel lontano 1973, da una studiosa di cui non è riportato il nome, che riconosceva nella scultura una testimonianza ricollegabile a Salisburgo e aveva indicato una datazione al 1420-25. Ed è proprio la lettura dell'anonima studiosa, rimasta senza seguito, che pare oggi la più corretta. Accantonando l'attribuzione, accolta anche da Angelo Loda (1998, p. 98), all'ambito di Domenico da Tolmezzo (sull'intagliatore si vedano, da ultimo: Bergamini 2004, pp. 258-260; Tagliaferro 2010), paiono infatti decisamente più appropriate le riscontrate connessioni con la cultura oltremontana e la datazione al primo XV secolo. L'accostante immagine mariana trova infatti riscontri nell'elegante universo delle *Schöne Madonnen*, diffuse ad ampio raggio nell'Europa dei primi decenni del Quattrocento. Delle svariate declinazioni regionali di tale tipologia – che tende a conciliare una rappresentazione

della Madre di Dio naturale e allo stesso tempo elegante – l'esemplare camuno pare riflettere la produzione dell'area tirolese, austriaca e boema, i cui prodotti conobbero larga fortuna in tutta la regione alpina, giungendo fino in Italia. A rimandare al mondo d'Oltralpe è la peculiare struttura del mantello, che forma, appena sopra la testa, una sorta di tettoia pieghettata che incornicia il volto malinconico della Vergine, per poi ricadere in un pannello ricco e ondulato. Cumuli di pieghe profonde si concentrano poi in corrispondenza del ventre della Madonna, mentre sui lati di entrambe le figure la stoffa scolpita assume un aspetto frastagliato, secondo i più tipici canoni dello "stile dolce", così com'è declinato, ad esempio, in opere come il *Calvario* del Szépművészeti Múzeum di Budapest, assegnato ad uno scultore tirolese intorno al 1430 (sull'opera si veda: Balogh 1975, pp. 215 cat. 303, fig. 357; Garas 1985, p. 97, cat. 11).

Accettando queste coordinate stilistiche e culturali, la statua di Monno si presta ad essere considerata una delle più precoci attestazioni della penetrazione di manufatti nordici in Valcamonica, un caso non unico – come mostra anche il *Crocifisso* di Cemmo [cat. II.3] – e che può trovare la sua ragionevole spiegazione nella natura di "confine" di quest'area, all'estremo nord dell'attuale provincia bresciana e sul tracciato della via Valeriana, importante arteria di comunicazione che collegava la Valle Camonica con la bassa padana a sud e con la Valtellina (per proseguire poi verso il centro Europa) a nord.

Bibliografia: Peroni 1962, p. 68, nota 5; Peroni 1963, pp. 739-740; Frandi, Cagnoni, 1969, p. 139; *Sculture lignee* 1981, pp. 114, 135, 173; O. Zastrow, in *Nel Lume del Rinascimento* 1997, pp. 81-82, cat. 35; Loda 1998, p. 98; Rezoagli 2008, p. 206, nota 3; *Le opere e i giorni* 2009, p. 86; *Valle Camonica* 2009, p. 79; Troletti 2016, pp. 208-209.



Sculture tirolese: *Calvario*, 1430 circa. Budapest, Szépművészeti Múzeum



Scultore tirolese (?), *Madonna col Bambino*, 1420-1430 circa. Monno (Brescia), casa parrocchiale

II.5

SAREZZO (Brescia)

Chiesa della Maternità di Maria al Crocevia

Scultore lombardo

Crocifisso

1320-1340 circa

Legno intagliato e dipinto, 98x97 cm

Provenienza: Sarezzo (Brescia), chiesa parrocchiale

Visibilmente ridipinto, il *Crocifisso* si trova oggi nel presbiterio della novecentesca chiesa della Maternità di Maria al Crocevia di Sarezzo (Brescia), in Valtrompia. Sappiamo però ch'esso faceva parte dell'arredo liturgico dell'antica chiesa parrocchiale cittadina (*Ad vocem Sarezzo* 2000, pp. 315-316).

La scultura è stata pubblicata da Sandro Guerrini (1980, p. 137), che la segnalava nella casa parrocchiale e che, ritenendola di un maestro locale, proponeva una sua datazione tra la fine del Trecento e gli inizi del secolo successivo, ripresa anche nella rapida menzione dell'opera che compare nella voce dedicata a Sarezzo dell'*Enciclopedia Bresciana* (*Ad vocem Sarezzo* 2000, p. 315). Un generico riferimento al Trecento è stato in seguito proposto anche dai catalogatori dalla Diocesi di Brescia (scheda: 2JT0923a) e nel volume dedicato all'arte in Valtrompia (*Valtrompia* 2006, p. 61).

Il possente Cristo di Sarezzo, che le spesse braccia tengono fisso a una croce non coeva, colpisce per la sua pronunciata fisicità. Il capo, reclinato sulla destra, si caratterizza per un'espressione quieta, ed è circondato da una lunga chioma liscia. Il tronco trapezoidale è siglato da un'alta arcata epigastrica, mentre il costato prende forma attraverso un fitto reticolo di incisioni. I fianchi della figura sono cinti da un perizoma molto corto, che si ferma sopra le ginocchia, ed è costruito attraverso due lembi sovrapposti di stoffa scolpita: attraverso un intaglio di superficie si vuole suggerire il movimento del panno, agitato sulla fronte da un sistema di pieghe triangolari. Non sono attualmente note, né tantomeno sono emerse nel corso della presente ricerca, opere raffrontabili alla scultura in esame, per il quale si può indicativamente proporre una datazione nel terzo o nel quarto decennio del XIV secolo.

Bibliografia: Guerrini 1980, p. 137; *Ad vocem Sarezzo* 2000, p. 315;
Valtrompia 2006, p. 61.



Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1320-1340 circa. Sarezzo (Brescia) chiesa della Maternità di Maria
(foto: Diocesi di Brescia – Ufficio Beni Cultural)

III. Diocesi di Como

III.1

BREGLIA (Plesio, Como)

Santuario Ave Regina Coelorum

Scultore lombardo

Crocifisso

Secondo quarto del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, 144x128 cm (Cristo); 220x138 cm (con la croce)

Provenienza: Breglia (Plesio, Como), chiesa di San Gregorio

Il *Crocifisso* di Breglia è stato restaurato presso il Centro di Conservazione e Restauro “La Venaria Reale” di Torino e oggetto della tesi di laurea di Marita Sampietro (cui va il mio ringraziamento, oltre che a don Daniele Crosta, per aver permesso la lettura del suo lavoro: Sampietro 2012-2013). L’opera è ricavata dall’assemblaggio di sette elementi lignei: ad un tronco centrale sono infatti assemblate – mediante chiodi di diversa lunghezza – le porzioni laterali del perizoma, del busto e le braccia. Le analisi condotte hanno consentito inoltre di stabilire che già al momento dell’esecuzione dell’opera furono impiegate diverse specie legnose: la testa, il busto, le gambe e i piedi sono ricavati da un unico blocco pieno in legno di salice, mentre le porzioni laterali del busto sono in legno di tiglio; per le parti aggettanti del perizoma non è stata identificata la specie legnosa. Le braccia sono in legno di pioppo e sono fissate all’elemento centrale mediante chiodi, grappe metalliche e perni lignei non originali, evidenti segnali di un rimaneggiamento degli arti superiori. Nel corso dell’intervento sono state ricostruite le dita delle mani, ad esclusione dei pollici, e due dita del piede sinistro; si è invece deciso di non rimuovere le ridipinture, avendo potuto accertare l’estrema lacunosità dello strato pittorico originale (Sampietro 2012-2013).

Il *Cristo* si trova oggi nel Santuario Ave Regina Coelorum di Breglia: ricoverato a lungo nella sagrestia, fu soltanto intorno alla metà del Novecento che fu fissato, tramite ganci metallici, alla parete sinistra della navata (Sampietro 2012-2013, p. 9). Per esso, tuttavia, è stata ipotizzata una provenienza dall’antica chiesa parrocchiale di San Gregorio, distrutta da una frana nel 1862, riconoscendolo nell’esemplare menzionato più volte nell’edificio sacro bregliese. In quella chiesa, infatti, un *Crocifisso* sull’arco d’ingresso alla cappella maggiore è ricordato nel 1599 dal vescovo Filippo Archinti. Ancora *in loco* nel 1670, quando è descritta dal vescovo

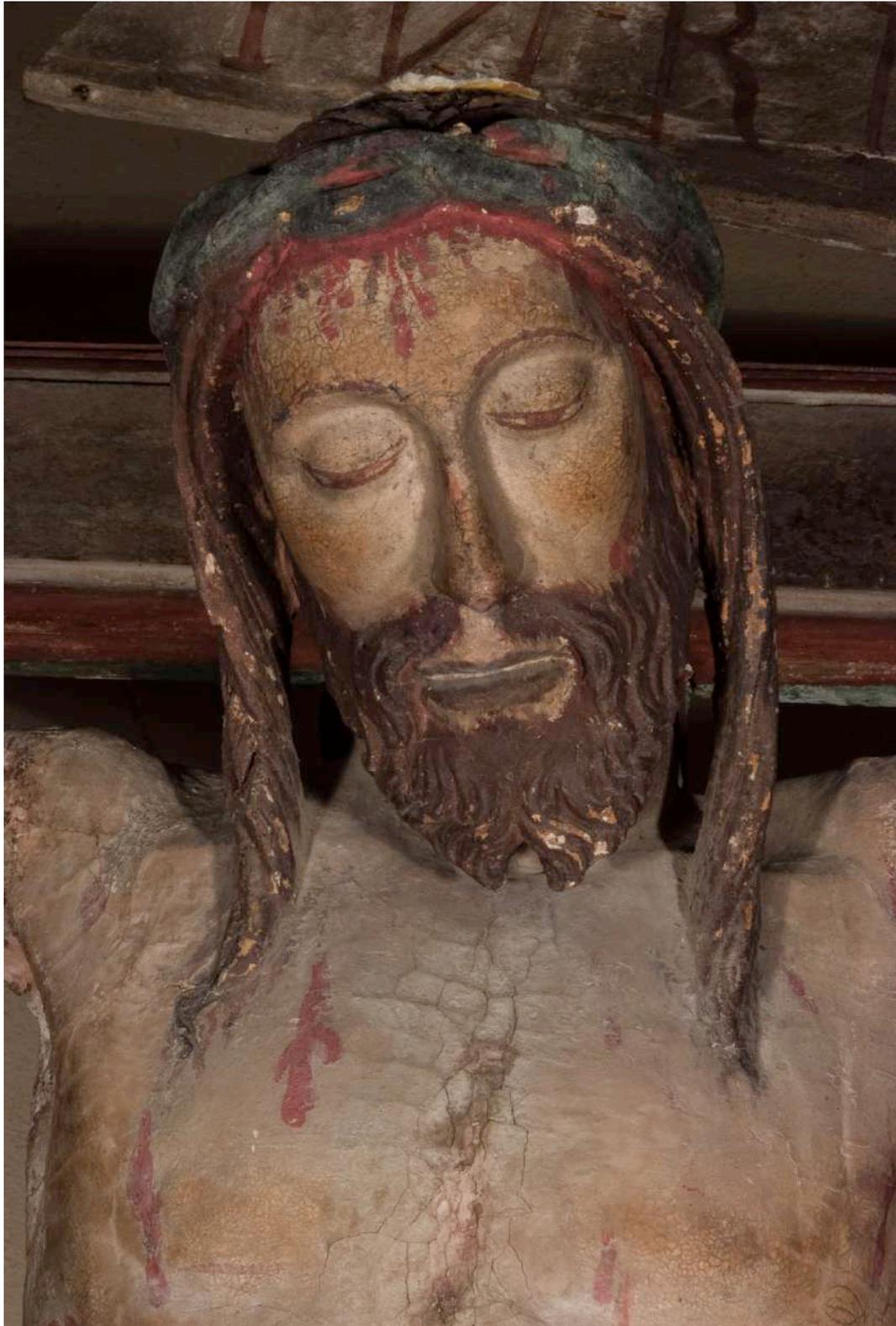
Ambrogio Torriani, l'opera sarebbe stata poi spostata, come sappiamo dagli atti della visita del vescovo Mugiasca (1768), nella seconda cappella intitolata al Crocifisso (le testimonianze sono discusse da Martini 2002, pp. 44, 47, 49, 55, 70-71; Sampietro 2012-2013, pp. 11-12, 14).

Per quel che riguarda l'interpretazione dell'intaglio, risulta alquanto ostica la lettura di Daniele Pescarmona (secondo quanto riportato in Martini 2002, p. 49), che ha proposto una sua datazione alla fine del XV secolo, riconducendo l'intaglio alla "tarda maniera dei prototipi derivati dagli scultori pavesi da Surso". Più prudentemente, Marita Sampietro ha specificato come esso non sia né da inserire nella produzione di quella bottega, né ne costituisce una derivazione fedele (Sampietro 2012-2013, p. 17). L'impressione, guardando il *Crocifisso* di Breglia, è che il nome dei Da Surso vada decisamente messo da parte. Nulla, nella figura del Redentore, sembra dialogare col *ductus* delle opere certamente riferibili a Urbanino e al figlio Baldino, frutto di una sapiente sintesi tra tensioni gotiche e istanze più propriamente rinascimentali così tipiche, ad esempio, nei numerosi Crocifissi che vengono associati ai nomi dei famosi maestri del legno. A bene vedere, più che costituire un riflesso di quella produzione, il *Cristo* di Breglia sembrerebbe essere maturato nella prima metà del Quattrocento, forse già nel secondo quarto, in una bottega sostanzialmente indipendente a quella dei da Surso.

Bibliografia: Martini 2002 pp. 44, 47, 49, 55, 70-71; Sampietro 2012-2013, *passim*.



Scultore lombardo: *Crocifisso*, secondo quarto del Quattrocento. Breglia (Plesio, Como), Santuario Ave Regina Coelorum (foto: Marita Sampietro, dopo il restauro)



Scultore lombardo: *Crocifisso*, secondo quarto del Quattrocento. Breglia (Plesio, Como), Santuario Ave Regina Coelorum (part.) (foto: Marita Sampietro, prima del restauro)

III.2

CASALZUIGNO (Varese)

Chiesa di San Vittore

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

1420-1430 circa

Legno intagliato e dipinto, 80 cm

Nulla si sa della *Madonna col Bambino* che si affaccia dalla cappella ad essa dedicata della chiesa di Casalzuigno, in provincia di Varese, a parte la notizia, tramandata oralmente dagli abitanti del luogo, di una sua ipotetica provenienza da Milano. Al centro della Valcuvia, il piccolo comune è poco distante dalla montana Arcumeggia, nota per i numerosi affreschi sulle facciate delle vecchie abitazioni, che, a partire dal 1956 videro impegnati artisti contemporanei tra cui Achille Funi e Aloigi Sassu. L'antica chiesa di San Vittore fu rifatta alla fine del Seicento, su di una precedente struttura di epoca medievale (*La Lombardia* 1984-1987, II, 1984, pp. 308-309). Sede parrocchiale, fu poi sostituita da un nuovo edificio sacro, eretto negli anni 1824-1832 e consacrata dal vescovo Carlo Romanò il 7 luglio 1839 (*Diocesi di Como* 2005, pp. 102-103).

La Vergine, seduta su un trono ligneo colorato a finto marmo, regge, sul ginocchio sinistro, un paffuto Gesù Bambino che porta alla bocca un frutto. La mano sinistra della Madonna è appoggiata alle spalle del figlio, mentre l'altra, mollemente sollevata verso destra, doveva reggere un attributo oggi non più esistente: uno scettro o più verosimilmente un fiore. Il volto della Madre di Dio è quieto e la sua fronte leggermente bombata è circondata da una ciocca di capelli intrecciati, con una capigliatura attestata assai frequentemente nella Lombardia degli anni a cavallo tra Tre e Quattrocento: dalle dame visibili nel *Taccuino di disegni* di Giovannino de' Grassi e della sua bottega oggi alla Biblioteca Civica di Bergamo (1385-1410 circa) fino alla *Santa Margherita* scolpita da Jacopino da Tradate per un finestrone del transetto meridionale del Duomo milanese (1420-1425 circa). La figura è avvolta in un prezioso mantello dorato lavorato a rilievo, oggi da occultato da una ridipintura, che arriva a toccare il suolo in un'irrefrenabile movimento di pieghe ondulate.

L'opera, rimasta fuori dagli studi storico artistici e catalogata dalla Diocesi di Como (scheda: 3QK0017a) come cinquecentesca, risponde invece a pieno agli ideali figurativi elaborati a Milano, nel cantiere del Duomo, nella

prima metà del Quattrocento. Un preciso appiglio stilistico e cronologico è fornito in particolare dalla pittura di Michelino di Besozzo, con cui essa sembra dialogare senza alcun impaccio: sia l'estrema raffinatezza della figura sia il fluente moto del panneggio legano infatti il nostro intaglio a opere come lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* oggi nella Pinacoteca di Siena o ai coevi *Santi* dei fogli del Louvre, databili entrambi nel primo decennio del Quattrocento, che offrono un appiglio per una scultura che sarà da pensare eseguita attorno al terzo decennio del secolo.

Con la *Madonna* di Casalzuigno si aggiunge dunque un ulteriore tassello alla conoscenza della scultura lignea lombarda del primo Quattrocento, da leggere insieme alle poche testimonianze effettivamente così in stretto rapporto con la cultura figurativa di quegli anni cruciali, e in dialogo anche con le coeve fonti pittoriche, ossia le belle, e un po' più tarde rispetto all'esemplare varesino, *Madonne* di Zeccone [cat. IX.3] e della chiesa milanese di San Tommaso [cat. VIII.10].

Inedita



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1420-1425 circa. Casalzuigno (Varese), chiesa di San Vittore (foto: Diocesi di Como-Ufficio Beni Culturali)

III.3

COMO

Pinacoteca Civica

‘Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como’

Madonna col Bambino

Primo decennio del Trecento

Legno intagliato, 125x50x55 cm

Provenienza: Como, Via Milano

Nonostante le mutilazioni, l'opera comasca si presenta in uno stato conservativo discreto grazie al restauro condotto negli anni novanta del Novecento da Sonia Bozzini sotto la direzione di Daniele Pescarmona. Eliminati i numerosi strati di ridipintura che camuffavano la scultura, è stato possibile constatare che la figura è intagliata in due masselli in legno scavati all'interno: uno posteriore che comprende la testa, il tronco e le braccia della Vergine; l'altro, anteriore, che definisce il Bambino, le mani della Madonna e parte del manto che le copre le gambe. Tali elementi sono uniti verticalmente tramite incollaggio e tasselli di legno. Si sono inoltre rivelati aggiunte posticce entrambi gli arti del Bambino. La Vergine sedeva in origine su di un trono che è stato asportato in un momento non precisato, insieme alla parte inferiore della figura; è andato perduto anche l'attributo che ella teneva nella mano destra (Bozzini 1995, pp. n. n.).

Il ritrovamento dell'opera è avvenuto negli anni ottanta del secolo scorso, durante dei lavori promossi dal Comune di Como a seguito dell'acquisizione, da parte dell'Ente, di numerosi immobili in condizioni di degrado lungo la via Milano. L'immagine lignea è stata rinvenuta in uno di questi palazzi, entro un'edicola esterna murata a quattro metri da terra: pare assai verosimile immaginarne la provenienza da un edificio religioso cittadino soppresso, ma non è attualmente possibile individuare quella che fu la sua primitiva sede (Casati 1995, pp. n. n.; *La sezione medievale* 2005, pp. 39-40). Nel 1985 è stata trasferita in Pinacoteca e di lì a qualche anno restaurata (Pescarmona 1993b, pp. 91, 392-393, Casati 1995, pp. n. n.). La Vergine lignea di Como ha fatto il suo ingresso negli studi storico artistici nel 1993 con una segnalazione di Pescarmona (1993b, pp. 91, 392-393). Due anni dopo, lo stesso studioso è tornato sulla scultura nel primo numero, monografico, dei “Quaderni della Pinacoteca civica di Como” (Pescarmona 1995, pp. n. n.), dando inizio alla ricostruzione di un *corpus* di sculture lignee costituenti il catalogo dell'artefice che, a partire proprio dall'intaglio

comasco, egli denominava ‘Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca Como’. Alla statua lo studioso avvicinava la *Madonna* della basilica di San Martino di Treviglio (Bergamo) [cat. VIII.17], l’esemplare che, dopo varie peregrinazioni sul mercato antiquario, si trova oggi ai Musei Vaticani (inv. 42378) [cat. XIII.1] e un’erratica *Vergine* già presso la Galleria “Il Tarlo” di Cortina d’Ampezzo (e oggi di ubicazione ignota) [cat. XIV.2]. Negli anni seguenti, la conoscenza della scultura lignea lombarda di età medievale si è ampliata ulteriormente attraverso la riscoperta di nuove immagini mariane che permettono oggi una visione d’insieme del problema. Al raggruppamento di Pescarmona si sono aggiunte, infatti, un intaglio presentato alla Settima Mostra Nazionale di Antiquariato di Milano nel 1984 dalla Galleria d’Antichità Aldo Pavesi [cat. XIV.6], il venerato simulacro del Sacro Monte di Varese (Pescarmona 1998, pp. 25-30) [cat. VIII.18], la *Madonna col Bambino* sita a Petroio di Vinci, in Toscana (G. Tigler, in *Visibile pregare* 2001, p. 222) [cat. XIII.9] e quella donata da privati nel 2002 alla chiesa di Sant’Agata di Moltrasio, sul lago di Como (Pescarmona 2009b, pp. 91-98) [cat. III.4]. Riconsiderando il problema, Pescarmona (2009b) ha infine precisato quello che era il nucleo di opere effettivamente riconducibili al suo ‘Maestro’, e cioè gli esemplari di Como, dei Musei Vaticani, di Moltrasio e quelli già Pavesi e della Galleria “Il Tarlo”.

Con i suoi caratteri appuntiti, l’esemplare comasco si qualifica come uno dei più antichi testimoni della serie: come ha giustamente notato Daniele Pescarmona (2009b, pp. 91-98) essa, insieme agli esemplari rispettivamente nei Musei Vaticani e a Moltrasio, si può collocare in un momento che precede la conoscenza dei risultati dell’importante bottega scultorea, attiva nella Lombardia dei primi decenni del XIV secolo, del ‘Maestro della Loggia degli Osii’, che sembra invece sottintesa in opere come la *Madonna* di Treviglio. Si potrà dunque pensare per la *Madonna* di Como a una sua datazione nel primissimo Trecento, individuando in essa una rielaborazione di modelli stilistici e iconografici d’Oltralpe da parte di un maestro locale.

Bibliografia: Pescarmona 1993b, pp. 91, 392-393, Bozzini 1995 pp. n. n.; Casati 1995, pp. n. n.; Pescarmona 1995, pp. n. n.; Travi 1995, p. 12, nota 27; Pescarmona 1998, pp. 25-30; Bellingeri 1999, p. 75; G. Tigler, in *Visibile pregare* 2001, p. 222; Donati 2004, p. 43, nota 11; Marelli 2004, p. 84, nota 5; *La sezione medievale* 2005, pp. 39-40; Viotto 2006-2007, p. 58; Pescarmona 2009b, pp. 91-98; Casati 2007, p. 140, nota 24; Cavazzini 2008, p. 630, nota 19; L. Mor, in *Scultura lignea* 2008, p. 12; Marelli 2010,

pp. 37-49; Tigler 2010, p. 97, nota 168; Travi 2011, p. 261; Riccardi 2013, p. 104.



‘Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como’: *Madonna col Bambino*, 1300-1310
circa. Como, Pinacoteca Civica

III.4

MOLTRASIO (Como)

Chiesa di Sant'Agata

‘Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como’

Madonna col Bambino

Primo decennio del Trecento

Legno intagliato, 95 cm

Provenienza: collezione privata

**Iscrizioni: sul trono, non coevo “ROSA MYSTICA”; “VAS SPIRITUALE”;
SEDES SAPIENTIAE” “DOMUS AUREA”**

Nel 2006 l'opera è stata sottoposta ad un restauro eseguito da Sonia Bozzini sotto la direzione di Daniele Pescarmona. L'intervento ha permesso di prendere atto dei numerosi rifacimenti subiti nel corso del tempo, come appare evidente nel caso dell'avambraccio destro della Madonna e delle braccia e della testa del Bambino, visibilmente posticci. Ulteriori rimaneggiamenti riguardano i lembi del mantello che copre testa e spalle della Vergine, il velo che cade sul suo petto, la scollatura e i nastri che cingono i corpi di entrambe le figure, tutti elementi che sono stati rimodellati con della tela gessata (Pescarmona 2009b, pp. 91-98). La scultura, dotata di un suo trono, è stata incastonata in una struttura lignea sulla cui base si leggono, in senso orario, quattro titoli mariani tratti dalle litanie lauretane: “ROSA MYSTICA”; “VAS SPITIRUALE”; SEDES SAPIENTIAE” “DOMUS AUREA”. In occasione del restauro sono state eliminate le alterazioni cromatiche derivati da antichi ritocchi, ma si è deciso di lasciare le parti “strutturali” aggiunte, per mantenere l'integrità dell'insieme.

La *Vergine* della chiesa di Sant'Agata a Moltrasio è giunta nella sua attuale sede solo nel 2002, donata da una famiglia locale che l'aveva acquistata sul mercato antiquario. Dopo una primissima menzione tra le opere del ‘Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como’ nella guida del museo del capoluogo lariano (*La sezione medievale* 2005, p. 40), è stata poi illustrata e discussa da Daniele Pescarmona (2009b, pp. 91-98) come uno dei più antichi numeri – insieme all'intaglio della Pinacoteca Civica di Como [cat. III.3] e quello oggi nei Musei Vaticani [cat. XIII.1] – di quell'importante raggruppamento di immagini mariane lignee lombarde primotrecentesche. Nella ricostruzione di Pescarmona, la serie di sculture – iconograficamente assai affini tra loro – includeva anche una *Madonna* in

trono già in Galleria Pavesi a Milano [cat. XIV.6] e quella, stante e in realtà legata in maniera meno stringente alle altre, già presso la Galleria “Il Tarlo” di Cortina d’Ampezzo [cat. XIV.2].

Le palesi assonanze – stilistiche oltre che compositive – giustificano a pieno la lettura proposta dallo studioso della scultura di Moltrasio, che si pone in stretto dialogo con le statue di Como, dei Musei Vaticani e con quella già Pavesi, incoraggiandone una lettura congiunta: si tratta di sculture elaborate in Lombardia agli esordi del Trecento, rappresentative di una produzione che conoscerà i suoi sviluppi con opere come le *Madonne* rispettivamente a Treviglio (Bergamo) [cat. VIII.17], a Petroio di Vinci (Firenze) [cat. XIII.9] e al Sacro Monte di Varese [cat. VIII.18].

Bibliografia: *La sezione medievale* 2005, p. 40; Casati 2007, p. 140, nota 24; Pescarmona 2009b, pp. 91-98; Riccardi 2013, p. 104.



‘Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como’: *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Moltrasio (Como), chiesa di Sant’Agata (foto: Diocesi di Como-Ufficio Beni Culturali)

III.5

SANT'ANTONIO MORIGNONE (Valdisotto, Sondrio)

Già chiesa di San Martino di Serravalle

Sculutore lombardo (?)

Madonna col Bambino

Prima metà del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 63 cm

L'opera, già nella distrutta chiesa di San Martino di Serravalle, è andata perduta a seguito della frana che nel 1987 si abbatté sull'abitato di Sant'Antonio Morignone. Come risulta dalle testimonianze fotografiche, essa si presentava con un rivestimento cromatico moderno che ne falsava la lettura. Seduta in trono, la Vergine, col capo coronato e coperto da un mantello plissettato sulla fronte, recava nella mano destra, ruotata in maniera innaturale, un ingombrante pomo, mentre con la sinistra stringeva a sé il Redentore benedicente. Quest'ultimo, abbigliato con un'abbondante tunica rossa, trovava posto sulla gamba sinistra della madre, disposta in posizione leggermente innalzata rispetto alla destra, in un movimento che doveva dar vita a un panneggio spigoloso di cui si riesce solo a intuire l'entità.

Le prime notizie sulla *Vergine in trono* di San Martino risalgono al 1798, quando, in un inventario dell'edificio sacro, è ricordata “una piccola Madonna in legno posta nel muro adornata con alcune cose di seta usata”. Questa testimonianza, cui si aggiunge un altro atto risalente allo stesso anno, attesta l'usanza di rivestire il simulacro con delle stoffe (M. Albertario, in *Appunti per una storia* 2007, pp. 104-105; Ghibaudi 2009, p. 262). Poco o nulla si ricava invece dalle visite pastorali, ed è solo in via ipotetica ch'esso si può riconoscere – come ha ipotizzato Cecilia Ghibaudi (2009, p. 262) – nell'opera ricordata nella relazione compilata in occasione della visita di monsignor Pagani del 1927, in cui si cita una “statua *mezzo busto* in nicchia di legno, antichissima”: tale descrizione, che evidentemente non si addice all'oggetto in esame, ossia una *Madonna* seduta in trono, risulta più comprensibile immaginando che quest'ultima fosse ben nascosta da una veste.

Una segnalazione dell'intaglio si deve a Maria Gnoli Lenzi nel sempre prezioso *Inventario degli oggetti d'arte della provincia di Sondrio* del 1938: la studiosa lo ricorda nell'oratorio di San Martino, entro una cornice lignea, sulla parete sinistra dell'altare maggiore, e indica una

datazione al XIV secolo (Gnoli Lenzi 1938, p. 341). Ancora in quella sede è riprodotto nella fotografia che compare nel volume di don Carlo Bozzi (1978, p. 9, cat. 1) dedicato alle *Immagini della Madonna a Sant'Antonio Morignone*, dov'è catalogato come opera trecentesca e se ne ipotizza l'appartenenza alla chiesa nel momento in cui questa era officiata dai monaci benedettini. Ricordata da Raffaele Casciaro (2000a, p. 186) come prodotto dell'inoltrato Trecento e come raro documento della scultura lignea gotica del territorio di Sondrio, attualmente ridotta ai minimi termini (Casciaro, Tasso 2005, p. 51), la *Vergine* è stata poi presa in considerazione da Marco Albertario (M. Albertario, in *Appunti per una storia* 2007, pp. 104-105). Valutando eventuali tangenze con la *Madonna* della Pinacoteca di Como [cat. III.3] e con quella resa nota da Giovanni Previtali (1975) [cat. XIV.5], Albertario ipotizzava che il perduto intaglio fosse più tardo, prossimo alla metà del XIV secolo. Accenti nordici, e in particolare "commistioni con la scultura gotica di ambito renano" sono state riscontrate invece da Daniele Pescarmona (il parere è riportato in Ghibaudi 2009, p. 262). Le condizioni dell'opera, giudicabile solo dalle fotografie, non rendono agevole una sua precisa lettura. L'accostamento alle immagini lignee del gruppo facente capo al testimone oggi nella Pinacoteca Civica di Como [cat. III.3] pare, tuttavia, da mettere da parte: la scultura, in cui sembrano prevalenti gli influssi nordici, andrà considerata indicativa della varietà di proposte artistiche presenti nella Lombardia della prima metà del Trecento.

Bibliografia: Gnoli Lenzi 1938, p. 341; Bozzi 1978, p. 9 cat. 1; Casciaro 2000a, p. 186; Casciaro, Tasso 2005, p. 51; M. Albertario, in *Appunti per una storia* 2007, pp. 104-105; Ghibaudi 2009, p. 262; Travi 2011, p. 266, nota 2.



Scultore lombardo (?): *Madonna col Bambino*, prima metà del Trecento. Già a Sant'Antonio Morignone (Valdisotto, Sondrio), chiesa di San Martino di Serravalle

IV. Diocesi di Crema

IV.1

CREMA

Cattedrale di Santa Maria Assunta

Scultore lombardo

Crocifisso

1320-1340 circa

Legno intagliato e dipinto, 197x197 cm

Il *Crocifisso* orna ai nostri giorni l'omonima cappella nella Cattedrale di Crema. Prima di approdare alla sua collocazione attuale, furono molti gli spostamenti dell'opera all'interno della chiesa (puntualmente riassunti da Facchi 2012, pp. 63-65), ed è molto probabile che sia nato proprio per tale edificio. Stando alla testimonianza cinquecentesca di Pietro Terni, la sacra immagine, nel XV secolo, trovava posto sull'architrave "sopra la feriate che tuta la gesa traversava", ossia sul tramezzo, poi smantellato (Terni (1557, ed. Verga, Verga, 1964, p. 197). Il cronista riporta inoltre la notizia del gesto sacrilego di cui l'opera fu oggetto nel 1448, negli anni della lotta tra i guelfi – favorevoli all'annessione di Crema a Venezia – e i ghibellini – fedeli a Milano. Uno degli uomini di quest'ultima fazione, una notte, trovato riparo all'interno della Cattedrale – notando il volto del Cristo reclinato verso destra, gesto che alludeva alla parte guelfa – decise di gettare nel fuoco la scultura, che tuttavia riuscì a salvarsi per il rapido intervento degli altri presenti. Come spesso accade, le leggende riguardanti gli oggetti d'arte sacra tentano di dare una spiegazione a elementi curiosi, altrimenti difficili da comprendere: in questo caso, al deprecabile evento si associa tradizionalmente la posa del Cristo, con le gambe bruscamente rivolte verso destra, come se le avesse ritirate a contatto con le fiamme.

Già dalla seconda metà del Quattrocento l'opera iniziò una lunga serie di peregrinazioni all'interno dell'edificio, dov'è continuativamente attestata nel tempo – con un'unica parentesi settecentesca, quando, durante i lavori di ristrutturazione dell'edificio, fu momentaneamente trasportata nella chiesa di San Francesco – figurando sempre in una postazione d'onore (Facchi 2012, pp. 63-65). Soprattutto tra Sette e Ottocento un rinnovato vigore interessò il culto del *Cristo*, che fu più volte invocato – e talora esposto sull'altare maggiore – in occasione di infausti eventi abbattutisi sulla città e sulle campagne (è il caso delle piogge torrenziali del 1708, dell'epidemia che falciò il bestiame del 1712 o ancora del terremoto del 1802), in una crescente devozione sostenuta anche dal proliferare degli

eventi miracolosi di cui l'opera si rese protagonista, e misurabile anche attraverso la considerevole fortuna iconografica dell'immagine, riprodotta in una grande quantità di testimonianze figurative (*Il Crocifisso* 1984; Zucchelli 2001, p. 3; G. Cavallini, in *La Cattedrale* 2012, pp. 70, 117; Facchi 2012, pp. 63-65).

L'intaglio, realizzato in un unico tronco di pioppo al quale sono annesse le braccia tramite dei cavicchi antichi, è stato sottoposto ad un restauro tra il 1999 e il 2001 a cura di Paolo Mariani (a cui va il mio ringraziamento per la disponibilità nel fornirmi informazioni e fotografie della scultura durante l'intervento), nel corso del quale sono state effettuate numerose indagini diagnostiche che hanno permesso di comprendere al meglio le sue caratteristiche tecniche. In particolare, si è rivelata originale la posizione delle gambe; è stato inoltre possibile stabilire l'assenza *ab origine* di un perizoma scolpito, al posto del quale si optò per uno di stoffa ingessata, con una soluzione abbastanza anomala in l'epoca medievale (e molto meglio documentata nel corso del Quattrocento). Per non ledere la leggibilità all'insieme si è deciso di mantenere i rifacimenti antichi di alcune falangi delle dita e le stuccature di raccordo tra l'omero e la spalla. Di grande giovamento è stata anche la complessa pulitura della scultura, prima camuffata da spessa una patina scura, attraverso la quale si è giunti al recupero di una fine policromia antica.

La grande fama dell'opera come oggetto di culto ne ha a lungo messo in secondo piano la valenza artistica. Ritenuta un prodotto d'Oltralpe e datata nel tardo Duecento, (Zucchelli 2001, p. 3; Bruschieri, Merico 2003, p. 110), essa è stata più verosimilmente ricondotta alla produzione lombarda trecentesca da Giuliana Guerrini (G. Guerrini, in *Il Gotico* 1998, pp. 194-195; Eadem 2002, p. 18) e da Luca Mor (parere riportato da L. Siracusano, in *La Cattedrale di Crema* 2012, pp. 69-70, cat. 10.1), che hanno proposto, rilevando assonanze col *Crocifisso* della chiesa di Santa Chiara a Piacenza [cat. XII.3], una sua datazione alla metà del secolo. Lia Bellingeri (2007, p. 426), invece, mettendo in discussione il legame con l'esemplare piacentino, ha riconsiderato una cronologia alta, al primo Trecento, mentre più correttamente Luca Siracusano, seguito da Matteo Facchi, ha fatto riferimento agli anni 1320-1340, proponendo il 1341, anno in cui il duomo era ormai compiuto, quale termine *ante quem* (L. Siracusano, in *La Cattedrale di Crema* 2012, pp. 69-70, cat. 10.1; M. Facchi, in *La Cattedrale* 2016, p. 89).

È senza dubbio spiazzante l'effetto prodotto dal *Cristo* di Crema: sono reali, infatti, le difficoltà nel trovare un confronto effettivamente calzante. Non

pare tuttavia risolutivo il richiamo al *Crocifisso* della chiesa piacentina di Santa Chiara, forse collegabile all'insediamento delle Clarisse in quella città nel 1336, che pare la testimonianza di una cultura diversa rispetto all'esemplare cremasco. Quest'ultimo, nella sua rude costruzione anatomica così come nella stessa posa delle gambe, dichiara una sostanziale autonomia sia rispetto le altre opere lignee sino a questo momento note, sia rispetto alla produzione lapidea lombarda degli esordi del XIV secolo, rappresentata, nella stessa Crema, dalla decorazione dei portali della Cattedrale.

Bibliografia: Terni-Verga-Verga [1557] 1964, p. 197; Marchi 1794; Fino 1844, pp. 73-74, 193-195, 326, 331; Canobio 1849, p. 307; Cambiè 1913, pp. 46, 74, 79-80, 106; Verga 1939, p. 346; Bombelli 1953, p. 24; Edallo Labadini 1955, p. 37; Terni de Gregory 1955, p. 52; Verga Bandirali 1955, pp. 49, 54, 59; Cambiagli 1961, pp. 214-215, 223; B. Ermentini, in *Crema* 1980, pp. 32-33; M. Parini, in *Crema* 1980, pp. 44-46, 48; P. Uberti Foppa, in *Crema* 1980, pp. 62, 64-66; Ceserani Ermentini 1984, pp. 67-71; Ceserani Ermentini 1989, pp. 75-77; G. Guerrini, in *Il Gotico a Piacenza* 1998, pp. 194-195, cat. 43; Bellingeri 1999, p. 88, nota 9; Zucchelli 2001, p. 3; Guerrini 2002, p. 18; Bruschi, Merico 2003, p. 110; Zucchelli 2003, pp. 90-95; Bellingeri 2007, p. 426; Carubelli 2011, pp. 179-185. L. Siracusano, in *La Cattedrale di Crema* 2012, pp. 69-70, cat. 10.1; M. Facchi, in *La Cattedrale* 2016, p. 89.



Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1320-1340 circa. Crema, Cattedrale di Santa Maria Assunta
(foto: Matteo Facchi)



Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1320-1340 circa. Crema, Cattedrale di Santa Maria Assunta
(foto: Matteo Facchi)



Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1320-1340 circa. Crema, Cattedrale di Santa Maria Assunta
(durante il restauro. Foto: Paolo Mariani)

V. Diocesi di Cremona

V.1

CASANOVA DEL MORBASCO (Sesto e Uniti, Cremona)

Chiesa dei Santi Pietro e Andrea

Scultore lombardo

Crocifisso

Prima metà del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, 130 cm

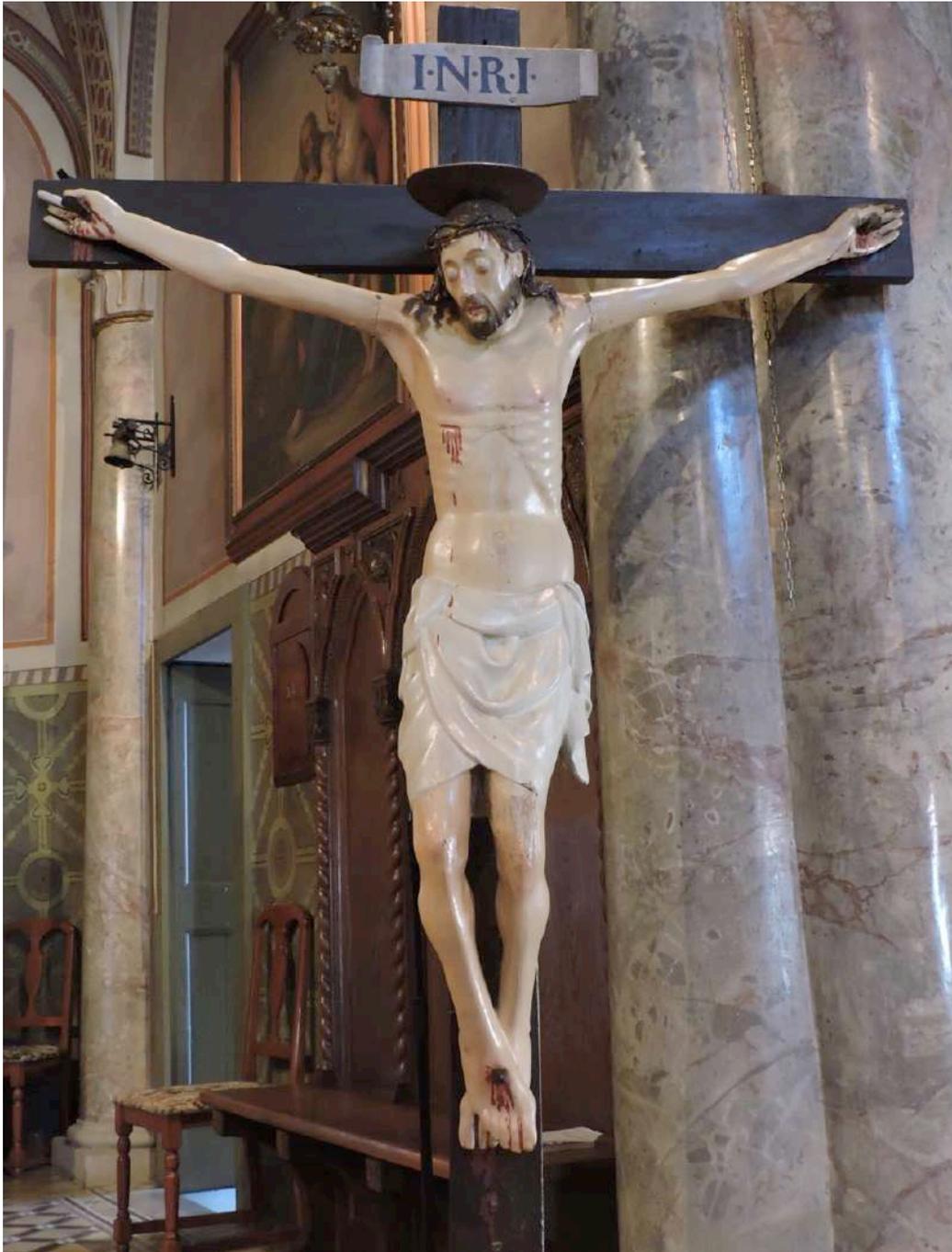
L'opera è solitamente esposta sull'altare maggiore della chiesa dedicata ai santi Pietro e Andrea di Casanova del Morbasco, piccolo centro, frazione del comune di Sesto e Uniti, poco distante da Cremona. Non sono emersi elementi utili a ricostruire la sua storia più antica, così come a stabilire se quella attuale sia da considerare la sua sede originaria o meno. Come mi informa l'attuale parroco don Franz Trabaglio, fino a qualche anno fa il *Crocifisso* occupava, affiancato da due più moderni *Dolenti*, la prima cappella sulla destra dell'edificio sacro che oggi, a dispetto delle sue origini remote, si presenta in un poco esaltante rifacimento novecentesco. Esso era tuttavia la chiesa del limitrofo monastero dei benedettini, che a Casanova rimasero fino al 1439, quando a prendere il loro posto furono i Serviti (Bosio 1998, p. 130). Appesa ad una croce posticcia, la scultura si presenta abbastanza integra, fatta eccezione per la perdita di buona parte delle dita della mano destra. Una spessa ridipintura interessa la figura nel suo complesso, particolarmente evidente in prossimità del volto e delle spalle, dove si distinguono delle ciocche di capelli dipinte in maniera grossolana. Laddove questa cromia appare lacunosa (sulla gamba sinistra del Cristo e in corrispondenza della guancia destra) si riesce a intravedere una diversa e più antica coloritura. Il Redentore è qui colto già nel sonno della morte, col capo reclinato sulla destra e gli occhi chiusi; la morbida capigliatura lascia a vista l'orecchio sinistro e ricade sulla schiena. È schematica la resa anatomica della snella figura, in particolare nella sottolineatura dei pettorali che risaltano al di sopra di una griglia costale appena accennata. Il molle perizoma, con la stoffa scolpita che si sovrappone con grande disinvoltura, segue un ritmo che ha ancora un piglio di gusto gotico. Il *Crocifisso*, a quanto mi risulta inedito, è catalogato dalla Diocesi di Cremona come opera ottocentesca (scheda: 45_0003). Non v'è tuttavia motivo di crederla così tarda: pur non rivelando effettive tangenze con gli altri Crocifissi lignei cremonesi né con altre sculture passate al vaglio nel corso della presente

ricerca, pare rispondere ad un ideale figurativo ancorabile ancora alla prima metà del Quattrocento.

Inedito



Scultore lombardo: *Crocifisso*, prima metà del Quattrocento. Casanova del Morbasco (Cremona), chiesa dei Santi Pietro e Andrea (part.)



Scultore lombardo: *Crocifisso*, prima metà del Quattrocento. Casanova del Morbasco (Cremona), chiesa dei Santi Pietro e Andrea



Scultore lombardo: *Crocifisso*, prima metà del Quattrocento. Casanova del Morbasco (Cremona), chiesa dei Santi Pietro e Andrea

V.2

CREMONA

Battistero

Sculutore cremonese

Crocifisso

1310-1320

Legno intagliato e dipinto, 210x214 cm

Provenienza: Cremona, Duomo

L'imponente *Crocifisso* si presenta sostanzialmente integro e in condizioni conservative ottimali, restituitoci nella sua odierna buona leggibilità da un restauro degli anni novanta del secolo scorso. La figura è intagliata in un unico massello di legno di noce su cui sono innestate le braccia. Nel corso del restauro, rilevata la frammentarietà del rivestimento cromatico originale, si è deciso di fermarsi allo stato attuale: una pelle pittorica non originale ma antica, forse cinquecentesca e comunque apprezzabile.

Seguendo la testimonianza seicentesca di Giuseppe Bresciani (1666, cc. 1-4), Lia Bellingeri (1999, pp. 80-82) ha potuto identificare l'esemplare in esame col *Crocifisso* che l'erudito cremonese ricordava sospeso sopra l'altare maggiore del Duomo fino al 1506. In quell'anno, iniziati i lavori di Boccaccio Boccaccino nell'abside, fu trasferito nella cappella del transetto nord, poi detta della Sacra Spina. Nel 1644 si decise di collocare attorno ad esso ben diciassette sculture in terracotta dipinta, sul modello del *Calvario* della cappella della Crocifissione del Sacro Monte di Varallo; qualche tempo dopo (1654), invece, nella cappella fu eretto un altare in marmo e disposte due statue, anch'esse in marmo, raffiguranti la *Pace* e la *Giustizia*. Entro la fine del Seicento si decise infine di spostarlo nel limitrofo Battistero, dove oggi si trova all'altare di fronte all'ingresso, incorniciato da un affresco del fiammingo Robert de Longe (Bellingeri 1999, pp. 80-82; Tanzi 2004, pp. 113, 130, nota 40; Bellingeri 2007, p. 430).

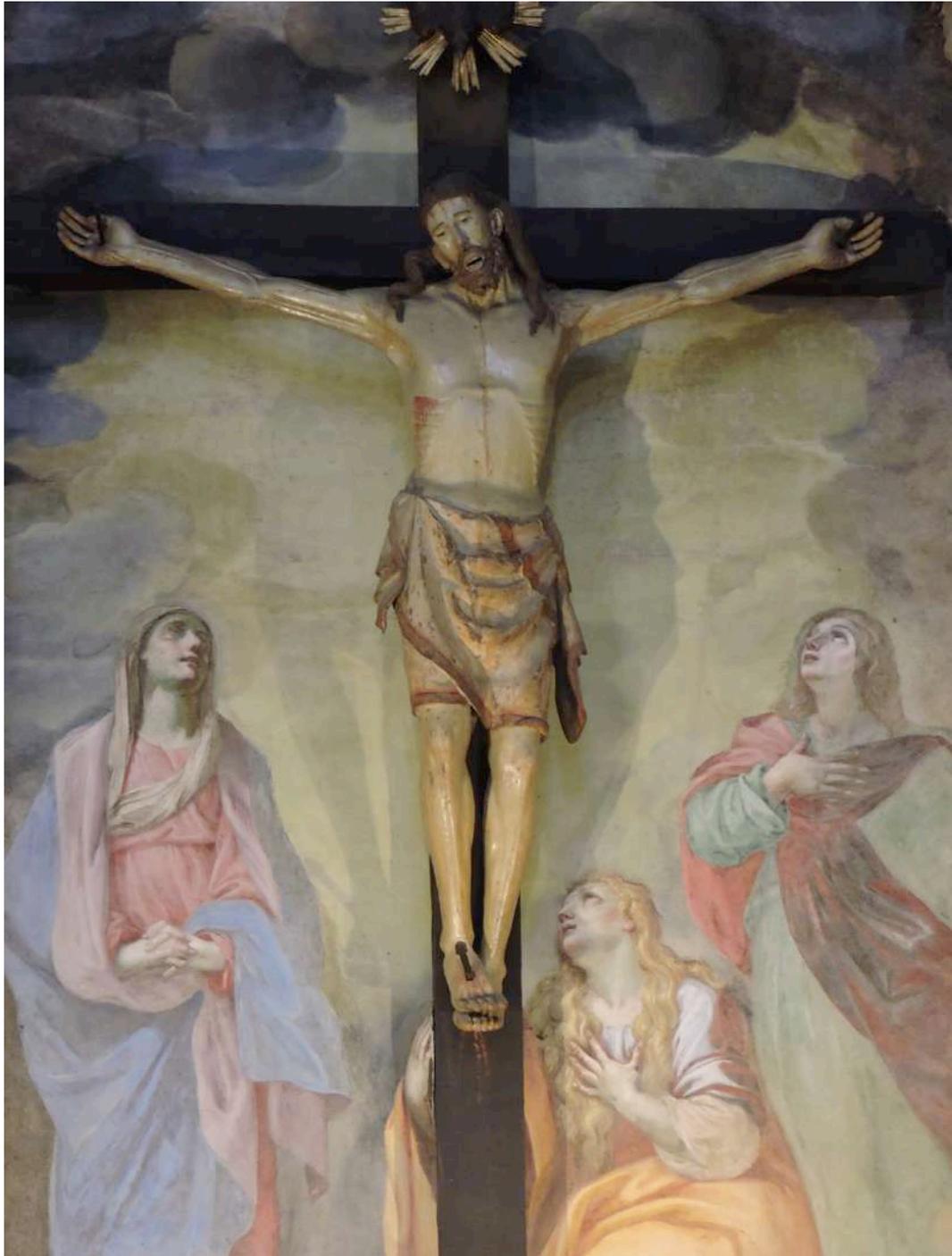
Genericamente indicato come trecentesco nella letteratura locale (Zanoni 1941, p. 30, Idem 1950, p. 28; Idem 1962, p. 51; Tassini 1988, p. 58; Borsotti, Botticelli 1997, p. 102), il *Crocifisso* ha ricevuto una nuova lettura da parte di Lia Bellingeri (1999, pp. 80-82; Eadem 2007, pp. 430-431; Eadem, in *La collezione Salini* 2009, p. 34). Nella sua puntuale e ancora condivisibile ricognizione dei principali documenti della scultura in legno cremonese del XIV secolo, la studiosa individuava proprio nell'esemplare di cui ci stiamo occupando il più antico testimone – a suo

avviso databile nel primo quarto del Trecento – di quella che dovette essere una fiorente bottega locale, capofila dunque dei diversi Crocifissi distribuiti nelle chiese cittadine. Come notava in un primo momento la Bellingeri (1999, pp. 80-82; sembra escluderlo invece più tardi: Bellingeri 2007, pp. 430-431; L. Bellingeri, in *La Collezione Salini* 2009, pp. 34-37, cat. 5), il maestro che lo realizzò non dovette rimanere del tutto indifferente alla ventata di novità portata in città dal girovago Marco Romano, autore, agli esordi del secolo, della *Madonna col Bambino* tra i santi *Imerio* e *Omobono* del protiro della Cattedrale (sull'artista: Previtali 1983; *Marco Romano* 2010). Lo si potrà verificare attraverso un confronto tra il *Crocifisso* lombardo e quello che Marco oggi a Colle Val d'Elsa (A. Bagnoli, in *Scultura Dipinta* 1987, pp. 31-35, cat. 5, Idem, in *Marco Romano* 2010, pp. 176-180, cat. 7), utile, credo, a valutare sia l'ipotesi di una rilettura da parte dell'artista cremonese di quei più alti modelli, sia, allo stesso tempo, quella dell'esistenza di un prototipo perduto dello scultore in area padana. Meno plausibile, credo, il rapporto individuato dalla Bellingeri con il *Crocifisso* di San Carlo al Corso [cat. VIII.8] a Milano, seppur proposto per evidenziare la precocità dell'esemplare cremonese. La datazione nel primo Trecento del *Cristo* del Battistero è stata ribadita anche da Giuliana Guerrini (2002, pp. 24-25) che lo ricorda, notando delle affinità, in relazione all'esemplare della Collegiata di Castell'Arquato (Piacenza) [cat. XII.1].

Mentre andrà sicuramente accantonata l'alternativa collocazione temporale ipotizzata da Andrea Foglia che, sulla base di poco convincenti assonanze col *Crocifisso* del Duomo di Salò, datava l'opera attorno alla metà del Quattrocento (A. Foglia, in *Bandera, Foglia* 2000, p. 38, cat. 2), restano da chiarire gli effettivi rapporti del testimone in esame col *Crocifisso* approdato nella Collezione Salini di Gallico (Asciano, Siena) dal mercato antiquario [cat. XIII. 8], nel quale Lia Bellingeri (2007, pp. 431-432; L. Bellingeri, in *La Collezione Salini* 2009, pp. 34-37 cat. 5) ha riconosciuto la mano di uno stesso scultore. Pur essendo notevoli le analogie, non mancano infatti anche delle sostanziali differenze, soprattutto nel *ductus* più appuntito e meccanico dell'intaglio oggi nel senese, che portano a ritenerli prodotti maturati nello stesso contesto nel giro di pochi anni di distanza – e si potrà pensare al secondo-terzo decennio del secolo – senza necessariamente dover pensare ad un unico maestro.

Bibliografia: Bresciani 1666, cc. 1-4; Zanoni 1941, p. 30; Zanoni 1950, p. 28; Zanoni 1962, p. 51; Tassini 1988, p. 58; Borsotti, Botticelli, 1997, p. 102; Bellingeri 1999, pp. 77, 80-82; *Bandera, Foglia* 2000, p. 38, cat. 2;

Guerrini 2002, pp. 24-25; Tanzi 2004, pp. 113, 130, nota 40; Bellingeri 2007, pp. 430-431; L. Bellingeri, in *La Collezione Salini* 2009, pp. 34-37 cat. 5; L. Siracusano, in *La Cattedrale di Crema* 2012, p. 69.



Scultore cremonese: *Crocifisso*, 1310-1320 circa. Cremona, Battistero



Scultore cremonese: *Crocifisso*, 1310-1320 circa. Cremona, Battistero (part.)

V.3

CREMONA

Cattedrale di Santa Maria Assunta

Scultore lombardo

Madonna col Bambino, detta 'Madonna del Popolo'

1340-1350 circa

Legno intagliato e dipinto, 143 cm

Non sono affatto buone le condizioni della *Madonna col Bambino* del Duomo di Cremona: il susseguirsi nel tempo di numerosi interventi atti a riadattare o rimodernare l'immagine ci ha infatti restituito un lavoro in uno stato larvale, molto frammentario e privo della policromia, di cui riescono a scorgersi scarse tracce nelle pieghe del manto e nei capelli, che dovevano essere dorati. La figura è intagliata in un massello svuotato; gravi problematiche riguardano la struttura lignea, al cui indebolimento si devono le numerose fessurazioni visibili e a cui si è cercato di ovviare, in passato, attraverso le grappe metalliche ancora visibili sia nella parte anteriore sia in quella posteriore. La figura poggia di un basamento quadrangolare al quale sono affissi gli anelli che dovevano assicurare il fissaggio della statua durante il suo trasporto in processione, secondo un'usanza di cui ci danno notizia le più antiche fonti (Merula 1627, pp. 11-12).

Nel 1583 è documentata la "restaurazione" del braccio e della mano destra della Vergine ad opera dello scultore Giovan Battista Vianini, che già due anni prima aveva eseguito un ornamento ligneo per la statua (Giuliani 1997, p. 77). Le principali manomissioni, tuttavia, saranno da ricollegare all'uso, attestato a partire dal XVII secolo, di vestire la statua con un abito di seta ricamata (un'ampia rassegna sulle testimonianze figurative in cui compare l'immagine vestita e sui suoi *ex voto* si trova in *Musica e Musicisti* 1989, pp. 99-111, cat. 10-21; pp. 114-125, cat. 22-25) Al tardo Settecento risale l'intervento del pittore Giacomo Guerrini: in quell'occasione furono modificati il busto della Vergine – ridotto ad una superficie uniforme attraverso uno strato di gesso – e la parte inferiore della scultura, e fu rinnovata la policromia delle parti rimaste a vista. In seguito sono stati rimossi sia l'intervento settecentesco sia lo strato originale di colore, lasciando la statua nello stato attuale, in cui balzano fastidiosamente agli occhi i segni della piattatura del pannello, la sostituzione delle braccia, la mancanza della parte inferiore del Bambino e della mano che lo sosteneva, oltre le fessurazioni connesse all'azione dei tarli (Bellingeri 1999, p. 80).

Nella Cattedrale trecentesca la venerata scultura, che una leggenda tramandataci da Giuseppe Bresciani (1666, cc. 15-21) vuole giunta in città trasportata su una barchetta guidata dagli angeli sul corso antico dell'Adda, doveva trovarsi in posizione preminente, probabilmente sull'altare maggiore (Bellingeri 1999, pp. 77-81; Eadem 2007, pp. 427-430; ma si vedano anche le osservazioni di Tanzi 2004, pp. 112, 120-121). Il suo peso devozionale è riconosciuto nel 1387 e nel 1438, quando furono stabilite delle oblazioni annuali rispettivamente dagli Statuti cittadini e da Filippo Maria Visconti (Merula 1627, p. 11; Zanesi 1993, p. 134), e ancora nel 1596, quando la nostra statua fu dotata di due corone d'oro e ricevette il titolo con cui è conosciuta, ossia di "Madonna del Popolo" (Ferrari 1596; Merula 1627, p. 12; Bresciani 1666, pp. 15-21: tutte le notizie sono state commentate da Bellingeri 1999, pp. 78, 89, nota 26). Nel 1581 – nel momento dei rinnovamenti dell'area presbiteriale – fu trasferita sull'altare posto in cima della scalinata che dava accesso all'abside. Quasi un secolo dopo, nel 1676, fu dotata di un "trono cogli angeli", ossia un'incorniciatura lignea, per il quale fu incaricato Giacomo Bertesi (Tassini 1992, p. 431; Bellingeri 1999, pp. 78, 89, nota 27). Nel 1741 si decise di sistemarla in una nicchia appositamente aperta nella parete di fondo dell'abside e di provvedere a una sua ridipintura (Bonetti 1935, p. 61). A questo proposito si conserva una corrispondenza, purtroppo anonima, che fa luce su un interessante dibattito tra due personaggi – riconoscibili, secondo Andrea Foglia (2000, pp. 26-28), nel vescovo di Cremona Alessandro Litta e nell'erudito cremonese Francesco Arisi, suo amico e consulente – in cui, prendendo spunto dalla *Madonna del Duomo*, si arrivava ad affrontare la problematica della scultura in legno, di cui si evidenziava lo scarso valore intrinseco, e della sua policromia, valutata, secondo una posizione perfettamente in linea con i tempi, un fattore assai negativo ("[...]Ho scorsi molti e molti libri che trattano di pittura, scultura et architettura" - scrive uno dei due eruditi - "né mai mi sono abbattuto a trovare professore di scultura che abbia creduto perfezione il colorire alcuna statua, né sua né d'altri, perché anzi l'avrebbe deturpata con grave oltraggio del suo autore. Da qui ricavo che la materia della scultura non può essere che marmo o metallo [...] che se lo scultore servesi del legno, lo fa per minor incomodo e spesa, ma poi lo copre o di bianco, per assomigliarlo al marmo, o di color metallo, come più li agrada": Foglia 2000, pp. 26-28)

Le peregrinazioni della scultura continuano negli anni seguenti. Nel 1750 fu trasferita nella cappella a *cornu Evangelii*, al centro di un altare marmoreo (Bellingeri 1999, p. 78). In questa posizione rimase fino al tardo

Ottocento, quando fu rimossa per lasciare il posto all'*Assunta* lignea di Giuseppe Chiari giunta dalla soppressa chiesa di San Giovanni Nuovo (A. Foglia, in *Musica e Musicisti* 1989, p. 108, cat. 18; Bellingeri 1999, pp. 78, 89, nota 28). Lasciata la sua sede, e smorzatosi nel frattempo il culto che l'aveva avuta per secoli come oggetto, l'opera fu quindi spostata nei depositi della Curia arcivescovile, dove è stata poi fortunatamente ritrovata negli anni ottanta del Novecento.

Esposta nel 1989 senza approfondimento critico alla mostra cremonese *Musica e Musicisti nel Duomo di Cremona. Documenti e testimonianze dal XV al XVII secolo* (1989, pp. 114-118, cat. 22), la sciupata immagine mariana è stata poi presa in considerazione da Lia Bellingeri (1999, pp. 78-81; Eadem 2007, pp. 426-430). Ripercorrendone accuratamente la vicenda storica e materiale, la Bellingeri la riconosceva come il prodotto di un maestro lombardo e proponeva per essa una datazione intorno al 1370, quando sarebbe stata realizzata per sostituire un più antico simulacro. Per avvalorare l'ipotesi della presenza di una precedente immagine mariana – forse quella al cui altare, nel tardo Duecento, il vescovo Giovanni Bono de' Geroldi dispose la presenza perpetua di una lampada (per la testimonianza, messa in relazione alla nostra scultura da Bresciani 1666, cc. 15-21, si vedano: Novati 1881, pp. 66-69; Bellingeri 1999, p. 78), la studiosa richiamava l'esistenza di due sigilli della fabbrica e del capitolo della Cattedrale cremonese (entrambi oggi nel Museo Civico), che riproducono, in tempi diversi, l'immagine allora venerata nel Duomo: il più antico, duecentesco, mostra una tipica *Maestà* romanica; il secondo, quattrocentesco, pare invece riprendere il prototipo della scultura in esame. Nei referti archivistici, inoltre, si registra una concentrazione di notizie sicuramente riferibili alla figura scolpita di cui ci stiamo occupando a partire dal 1376, quando viene donato un velo dorato (Novati 1881, p. 88; Bellingeri 1999, pp. 78, 89-89, nota 30); nel 1396 viene registrata una donazione “pro faciendo duos angelos super altare Virginis” da affiancare alla statua (Novati 1881, p. 94; Bellingeri 1999, pp. 89-90, nota 30); ulteriori donazioni risalgono al 1402 e proseguono negli anni seguenti (Novati 1881, pp. 45, 71-72, 77, 96; De Micheli 1994, pp. 23-24, nota 19). Questi dati, secondo la ricostruzione proposta da Lia Bellingeri, avallerebbero una cronologia nell'ottavo decennio. A sostegno di questa ipotesi la studiosa aggiungeva considerazioni riguardanti la moda, e in particolare sulla presenza del cosiddetto “coazzone”, cioè della lunga treccia che scende sul dorso della Vergine, a suo avviso indicativa di una cronologia già nel Trecento avanzato, e per la quale richiamava la

cosiddetta ‘Madonna del Coazzone’ del Duomo di Milano, ossia la statua marmorea che, ormai nel Quattrocento, Pietro Antonio Solari scolpì in sostituzione di una più antica immagine mariana venerata nella Cattedrale milanese e andata perduta durante la ricostruzione dell’edificio nel 1386 (per cui si veda M. T. Fiorio, in *Museo d’Arte Antica 2012-2015*, II, 2013, pp. 121-126). Tale elemento, tuttavia, ha una sua diffusione già intorno alla metà del secolo, e ce lo ricordano, in pittura, gli affreschi del Santuario di Santa Maria di Ghirli a Campione d’Italia (per cui si vedano: Polo D’Ambrosio 1996; Pescarmona 2014), mentre in scultura, oltre ad alcune attestazioni in area veronese (Mellini 1971, fig. 79) si potrà guardare all’Arca dei Santi Ermagora e Fortunato del battistero di Udine (1340 circa: Tomasi 2012, pp. 274-277). Dell’opera si è occupato anche Andrea Foglia (A. Foglia, in Bandera, Foglia 2000, pp. 35-37 cat. 1), che, accogliendo la ricostruzione storica della Bellingeri, proponeva, sul fronte stilistico, delle connessioni con i modi di Giovanni di Balduccio. La datazione al tardo Trecento dell’intaglio ha invece trovato poco concorde Carla Travi (2011, p. 261), secondo la quale essa sarebbe “memore di una certa schematica semplicità propria di inizio secolo”.

La difficoltà di una serena valutazione della scultura è evidente già a una prima, sommaria osservazione, per via del suo *status* drammaticamente frammentario. I dubbi della Travi a proposito di una datazione nel tardo Trecento, tuttavia, paiono più che ragionevoli: nell’appuntito ricadere delle pieghe visibile sul fianco destro della Vergine, così come nei solidi volti delle figure, essa sembra, infatti, appartenere ancora ad un ideale figurativo più arcaico. Riguardandola accanto alle testimonianze prese in considerazione in questo lavoro, con gli ovvi e opportuni distinguo e in virtù di una classificazione che deve necessariamente procedere a maglie larghe, l’intaglio si colloca in una fase più prossima a opere come la *Madonna* della Pinacoteca di Como [cat. III.3] che non alle scarse testimonianze tardotrecentesche qui isolate. Viene dunque il sospetto che la datazione sin oggi proposta vada ritarata indicando un consistente anticipo, e collocando l’opera ancora nella prima metà del secolo. Restano ovviamente ferme, in assenza di attestazioni anteriori, le informazioni sulla statua ricordate dalla Bellingeri, da ripensare quali termini *ante quem*.

Bibliografia: Ferrari 1596; Merula 1627, pp. 11-13; Bresciani 1666, cc. 15-21; Novati 1881, pp. 45, 66-69, 71-72, 77, 88, 94, 96; Bonetti 1935, p. 61; *Musica e Musicisti* 1989, pp. 114-118, cat. 22; Bellingeri 1999, pp. 77-81; Foglia 2000, pp. 21-22, 26-28; A. Foglia, in Bandera, Foglia 2000, pp. 35-

37 cat. 1; Tanzi 2004, pp. 112, 120-121; Bellingeri 2007, pp. 426-430;
Tanzi 2011, pp. 97, 110-111, 119; Travi 2011, p. 261



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1340-1350 circa. Cremona, Cattedrale di Santa Maria Assunta

V.4

CREMONA

Chiesa di Sant'Omobono

Scultore tedesco

Crocifisso

Secondo quarto del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 93, 5x82 cm

La scultura, di piccole dimensioni, è stata restaurata nel 1993 da Gianfranco Mingardi. In quell'occasione è stato possibile individuare gli abbondanti rimaneggiamenti da essa subiti, concretizzatisi in un rimodellamento nell'area che lega le gambe e il perizoma, nella ferita del costato e nel volto, modificato in corrispondenza degli occhi, degli zigomi e della bocca. Tali ritocchi si collocano al di sotto di una stesura policroma antica che, nel corso dell'intervento conservativo, si è deciso di mantenere (Bellingeri 1999, p. 83).

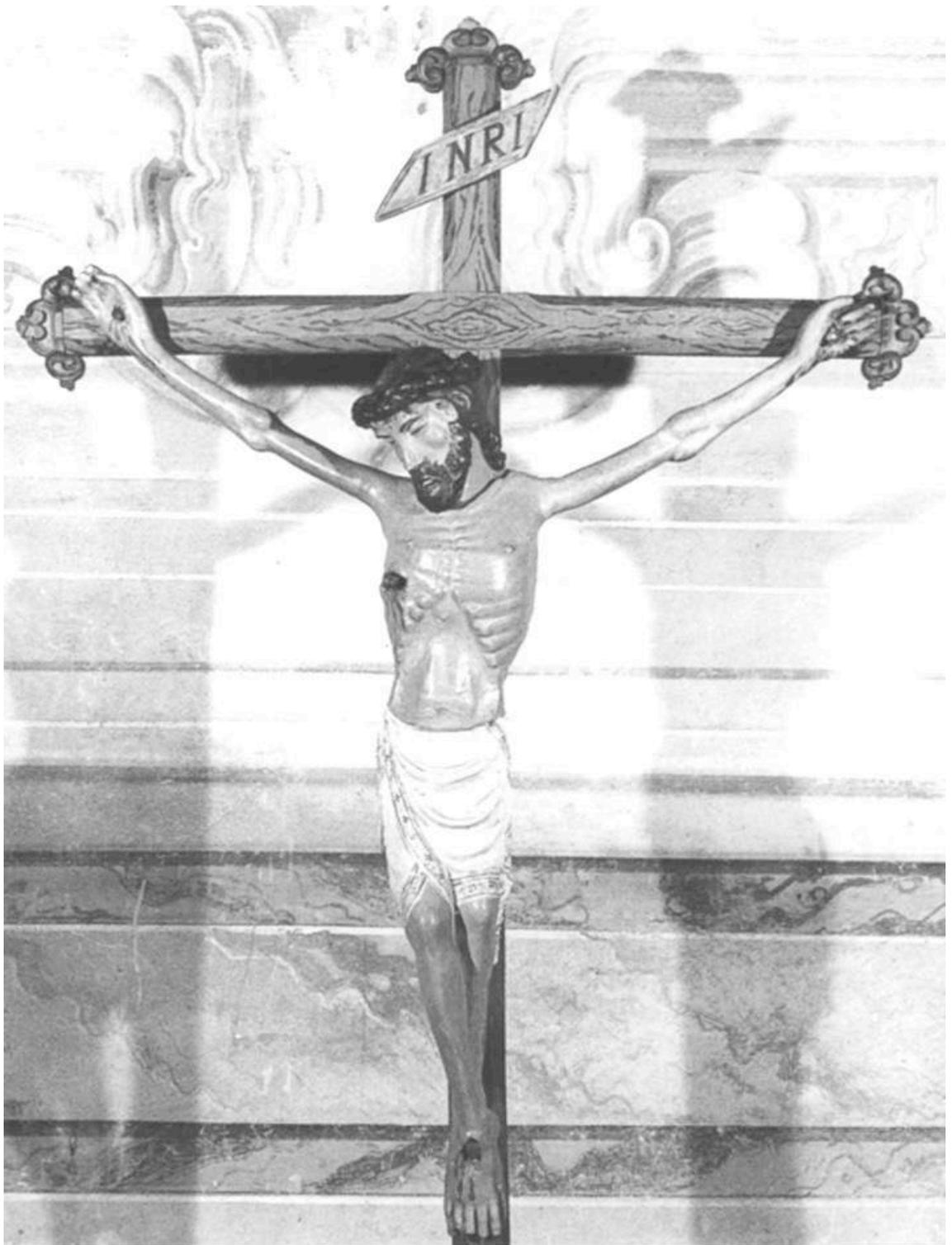
A partire dalla testimonianza seicentesca di Giuseppe Bresciani (1666, cc. 5-6), il *Crocifisso* è tradizionalmente identificato con quello adorato dal santo, patrono di Cremona e titolare della chiesa in cui si trova oggi l'intaglio, Omobono, che sarebbe morto, secondo la tradizione, proprio davanti al prezioso simulacro (Grasselli 1818, p. 131; Maisen 1865, p. 166; *Guida di Cremona* 1903, p. 88; *Guida di Cremona* 1904, p. 204; De Vecchi 1907, p. 84). Questa vicenda, che non ha nessun fondamento storico, essendo il santo mercante morto nel 1197, assicurò all'opera una grande fortuna, tanto da far sì ch'essa comparisse in molte delle raffigurazioni degli episodi della vita di Omobono, tra cui gli affreschi settecenteschi della cupola della stessa chiesa cremonese (Bellingeri 1999, p. 86). La devozione riservatagli dalla popolazione trova poi ulteriore conferma nell'uso, attestato nel corso del Settecento, di portarlo in processione in caso di siccità (Bonetti 1935, pp. 64, 73).

Ai nostri giorni l'intaglio è visibile nel terzo altare della navata sinistra dell'edificio sacro, in una presentazione che risale al XVIII secolo, ma nulla assicura che questa sia sempre stata la sua collocazione originaria. È ancora grazie al Bresciani che riusciamo ad avere qualche notizia in più: lo storiografo ricorda infatti che una cappella del Crocifisso era stata eretta nel 1464 per volere di Filippo Mussi, e che, nel primo Seicento, la scultura era stata dotata di un "ornamento di legno tutto posto a oro d'architettura corinta con entro sette quadri di pittura contenenti la vita di

Sant’Omobono”. Ai tempi del Bresciani, inoltre, essa era accompagnata dalla figura di una Vergine, dispersa o non ancora rintracciata (Bresciani 1666, cc. 5-6; Bellingeri 1999, p. 86).

Si deve a Lia Bellingeri (1999), nel suo importante articolo dedicato alla scultura lignea cremonese, il riconoscimento e l’approfondimento della vicenda storica del *Crocifisso*, per il quale individuava correttamente i rapporti culturali col mondo d’Oltralpe, e più precisamente con esemplari “dolorosi” di matrice renana, come i testimoni – databili sulla metà del Trecento – della parrocchiale di Kendernich e dello Schnütgen Museum di Colonia (riprodotti in Francovich 1938, p. 191, fig. 140-142). La studiosa fissava la cronologia dell’opera nella seconda metà del Trecento, in seguito anticipata da Luca Mor (2010, pp. 189, 191, nota 41) tra il quarto e il quinto decennio del XIV secolo.

Bibliografia: Bresciani 1666, cc. 5-6; Grasselli 1818, p. 131; Maisen 1865, p. 166; *Guida di Cremona* 1903, p. 88; *Guida di Cremona* 1904, p. 204; De Vecchi 1907, p. 84; Bonetti 1935, pp. 64, 73; Bellingeri 1999, pp. 75-91; Bellingeri 2007, pp. 433-434; Mor 2010, pp. 189 e 191, nota 41.



Scultore tedesco: *Crocifisso*, secondo quarto del Trecento. Cremona, chiesa dei Santi Egidio e Omobono

V.5

CREMONA

Chiesa di Santa Maria Maddalena, sagrestia

Sculitore cremonese

Crocifisso

Terzo quarto del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 150x140 cm

Oltre alla ridipintura che ne interessa l'intera superficie, è sotto un pesante strato di polvere che ci si trova a dover giudicare, in attesa di una pulitura e di sua più degna collocazione, il *Crocifisso* attualmente nella sagrestia di Santa Maria Maddalena a Cremona. Come molte delle opere prese in considerazione in questo lavoro, anche per il *Cristo* cremonese è molto difficile riuscire a ricostruirne la storia, in assenza di referti archivistici o attestazioni antiche. Stando alle ricerche di Lia Bellingeri (1999, pp. 82-86; Eadem 2007, pp. 432-433), cui va il merito della riscoperta del prezioso intaglio, esso potrebbe essere giunto nella sua attuale sede dalla soppressa chiesa dedicata ai Santi Vitale e Geroldo, condividendo la sorte non solo di diversi dipinti oggi nella chiesa della Maddalena, ma anche delle stesse reliquie del martire Geroldo. In quell'edificio sacro, come ha avuto modo di precisare la studiosa, nel secondo Seicento Giuseppe Bresciani effettivamente ricorda, su di un altare laterale e sopra un *Compianto* fittile, un *Crocifisso* riconoscibile forse quello di cui ci stiamo occupando. Mariella Morandi (2009, p. 89; Eadem 2010, p. 40), invece, ha ipotizzato che esso faccia parte dell'arredo liturgico della chiesa della Maddalena sin dall'origine, identificandolo nel "crucifixum magnum in crucem" che, nel 1623, il vescovo Campori ricorda nella prima cappella a destra e che, solo pochi anni dopo (1630), ordina di sostituire con uno nuovo.

La vicenda critica della scultura si lega a quella del *Cristo* del Seminario Arcivescovile [cat. V.8], cui la Bellingeri (1999, pp. 75-91) lo ha convincentemente accostato come esito di una stessa bottega, proponendo per entrambi una datazione nella seconda metà del XIV secolo, poi precisata come "intorno alla metà" (Bellingeri 2007, pp. 432-433). Concorde sulla lettura congiunta delle due opere, Laura Cavazzini (2013, p. 47, nota 35), ha lasciato aperta la possibilità di leggerli in relazione all'attività di Bonino da Campione, attivo a Cremona attorno al 1357 (Bellingeri 2007, pp. 421-424).

Bibliografia: Bellingeri 1999, pp. 77, 82-86; Bellingeri 2007, pp. 432-433; Morandi 2009, p. 86, 89; Morandi 2010, p. 40; Cavazzini 2013, p. 47, nota 35.



Scultore cremonese: *Crocifisso*, 1350-1375 circa. Cremona, chiesa di Santa Maria Maddalena, sagrestia



Scultore cremonese: *Crocifisso*, 1350-1375 circa. Cremona, chiesa di Santa Maria Maddalena, sagrestia (part.)

V.6

CREMONA

Istituto delle Ancelle della Carità, cappella

Scultore cremonese

Cristo morto

Seconda metà del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 165 cm

Iscrizioni: sul retro, “Ristaurato 1858. Raboni”

Sono davvero drammatiche le condizioni del *Cristo* della cappella annessa alla casa di cura delle Ancelle di Carità, a Cremona. Quello che vediamo è il risultato di una serie di interventi – ne sono documentati due: nel 1858, come si apprende da un’iscrizione apposta sul tergo, e nel 1987, a cura di Giuseppe Poisa (Bellingeri 1999, pp. 86-87, 91, nota 53) – che hanno restituito un’immagine frammentaria, assai consunta e priva della sua policromia originaria. L’opera, intagliata in un tronco di legno svuotato, presenta numerose fratture in corrispondenza delle braccia, del ventre e delle ginocchia, da ricollegare probabilmente alla volontà di modificare la posizione degli arti superiori e di ridimensionare la figura. Ai tempi del restauro ottocentesco si possono far risalire la ridipintura e l’ingessatura che sono state drasticamente eliminate nel corso di quello più recente (Bellingeri 1999, pp. 86-87).

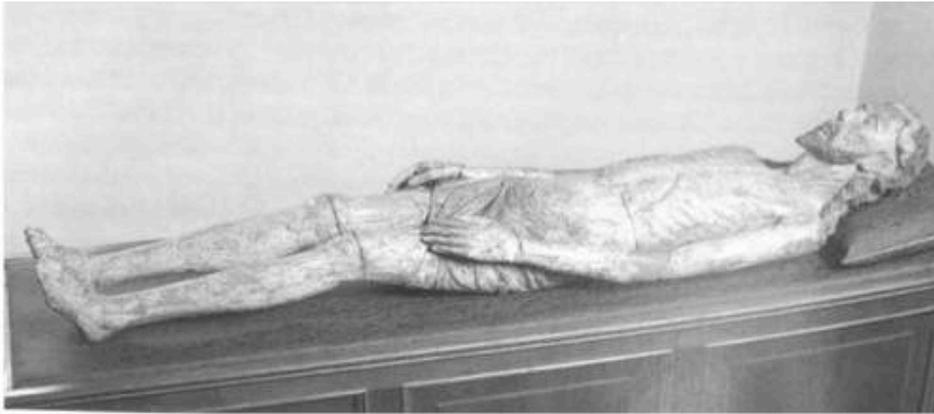
Il pessimo stato attuale non impedisce di riconoscere nella figura cremonese un *Cristo* morto da pensare, come ha proposto Lia Bellingeri (1999, pp. 86-87) rendendolo noto, al centro di un insieme di figure unite a formare un *Compianto*. Tale tipologia, in relazione a Cremona, è attestata almeno in altre due occorrenze, entrambe perdute: se non è possibile sapere a quale epoca risalisse effettivamente il gruppo che si trovava nella cripta del Duomo nel 1537, quando ne venne commissionata la ridipintura delle figure (Sacchi 1872, pp. 190-191; Bellingeri 1999, p. 77), era sicuramente gotico il *Compianto* inviato da Cremona a Parma nel 1358, per decorare la Confessione della Cattedrale (Pezzana 1837-1859, I, 1837, pp. 54-55; Bellingeri 1999, p. 77; Eadem 2007, p. 416).

La provenienza dell’opera è sconosciuta, e, come notava Lia Bellingeri (1999, pp. 86-87), nessun dato autorizza a riconoscerlo nel gruppo un tempo in Duomo (l’ipotesi è invece ritenuta assai probabile da Camporeale 2001, p. 103). Si può solo ipotizzare il suo approdo nell’attuale

sede nel secondo Ottocento, poco dopo la consacrazione della cappella nel 1851 (Casali, Foglia 1991, p. 48; Bellingeri 1999, pp. 86-87).

Provando ad andare oltre il fastidioso aspetto scorticato dell'intaglio, emerge un certa delicatezza esecutiva, valutabile ancora nella modulazione dell'anatomia, della morbida capigliatura e della barbetta che, sotto il mento, assume una conformazione biforcuta, rispondendo ad una moda molto diffusa nella Lombardia di secondo Trecento. Pur non presentando stringenti affinità con gli altri Crocifissi cremonesi qui presi in esame, il *Cristo* delle Ancelle si può comunque pensare come ulteriore attestazione della produzione trecentesca locale, e trovare una sua collocazione nella seconda metà del secolo (Bellingeri 1999, pp. 86-87; Eadem 2007, p. 434).

Bibliografia: Bellingeri 1999, pp. 77, 86-87, 91, nota 53; Camporeale 2001, p. 103; Bellingeri 2007, p. 434.



Scultore cremonese: *Cristo morto*, seconda metà del Trecento. Cremona, Cappella delle Ancelle della Carità

V.7

CREMONA

Istituto delle Ancelle della Carità, cappella

Sculitore cremonese

Crocifisso

Fine del Trecento – inizi del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, 133x133 cm

Il *Crocifisso* condivide con il *Deposto* custodito nella stessa cappella [cat. V.6] sia la penuria di notizie riguardanti la sua storia sia il penoso stato conservativo. Intagliato in un tronco di legno svuotato cui sono connesse le braccia, nel 1979 è stato oggetto di un intrusivo intervento di restauro a cura di Giuseppe Poisa, consistito nella rimozione di un tardivo rivestimento cromatico. L'operazione, che ha fatto riemergere solo scarse tracce di policromia antica sul torso, ha lasciato l'opera nell'attuale stato frammentario: privato di ogni finitura pittorica, il legno è stato riportato a vista insieme ai numerosi graffi e alle diffuse abrasioni visibili su tutta la superficie. In quell'occasione è stato asportato anche un perizoma in gesso e stoffa, frutto di un rifacimento, che ricopriva la soluzione attualmente visibile, risalente a un'epoca imprecisata: forse a sostituzione di un diverso perizoma, sono state malamente inchiodate delle fasce di cuoio e un tassello di legno (Bellingeri 1999, pp. 86-87, 91, nota 55).

Nell'introdurlo del dibattito storico-artistico, Lia Bellingeri individuava nell'esemplare delle Ancelle della Carità una più accentuata ricerca plastica e una maggiore calibratura delle proporzioni rispetto agli altri *Crocifissi* dislocati nelle chiese cittadine, che la portavano a ritenerlo più tardo e dunque ad avanzare una sua datazione tra la fine del Tre e gli inizi del Quattrocento (Bellingeri, 1999, pp. 86-87; Eadem 2007, pp. 434-435). A quest'opera la stessa studiosa (Bellingeri 1999, p. 91 nota 55) accostava anche il *Crocifisso* della chiesa cremonese di Sant'Imerio, ch'ella riteneva profondamente modificato da una ridipintura seicentesca e dal rifacimento del perizoma, analogo a quello che ricopriva l'esemplare delle Ancelle fino al 1979.

Bibliografia: Bellingeri 1999, pp. 77, 86-87, 91, nota 55; Bellingeri 2007, pp. 434-435.



Scultore cremonese: *Crocifisso*: fine del Trecento – inizi del Quattrocento.
Cremona, Cappella delle Ancelle della Carità



Scultore cremonese: *Crocifisso*: fine del Trecento – inizi del Quattrocento. Cremona, Cappella delle Ancelle della Carità (part.)

V.8

CREMONA

Seminario Arcivescovile

Scultore cremonese

Crocifisso

Terzo quarto del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 179x170 cm

La scultura è intagliata in un unico tronco di taglio al quale si innestano le braccia ed è lavorata anche nella parte posteriore. Fatta eccezione per l'integrazione di alcune dita della mani, essa si presenta integra e in uno stato di conservazione buono, cui ha senz'altro giovato il restauro condotto tra il 1997 e il 1998 da Gianfranco Mingardi. La pulitura eseguita ha di fatto restituito all'opera una veste cromatica che non è quella originale, ma che ne permette una buona leggibilità. La croce è concepita come un *arbor vitae* e sembrerebbe antica. La presenza di fori di chiodi in posizione sfalsata rispetto alla figura del Cristo, tuttavia, potrebbe indicare ch'essa, predisposta per una scultura di dimensioni leggermente maggiori, sia stata riadattata per ospitare l'intaglio di cui ci stiamo occupando (Bellingeri 1999, pp. 82, 91, nota 46).

Il *Crocifisso* è custodito nella novecentesca chiesa del Seminario Arcivescovile di Cremona, e attualmente mancano dei dati utili a capire attraverso quali vie è arrivato in questa sede. La sua conoscenza si deve a Lia Bellingeri (1999, pp. 82-83; Eadem 2007, pp. 432-433), che lo ha accuratamente illustrato argomentando la sua pertinenza alla produzione lignea trecentesca cremonese. La studiosa – che leggeva, nel taglio allungato degli occhi, echi dei modi del toscano, ma attivo in Lombardia nel quarto decennio del Trecento, Giovanni di Balduccio – segnalava la distanza tra l'opera in esame e quelle, più arcaiche, del Battistero di Cremona [cat. V.2] e di collezione Salini [cat. XIII.8], e, di contro, la prossimità col bell'esemplare della chiesa cremonese della Maddalena [cat. V. 5], per il quale proponeva la pertinenza ad un'analogha bottega. Sul fronte cronologico, la Bellingeri (1999, pp. 82-83) prospettava una collocazione dell'opera nella seconda metà del XIV secolo, poi ulteriormente precisata come “intorno alla metà” (Bellingeri 2007, pp. 432-433).

Tanto il testimone del Seminario Arcivescovile che quello della chiesa della Maddalena sono stati di recente ricordati anche da Laura Cavazzini (2013, p. 47, nota 35), che ha cautamente ipotizzato, quale

ipotesi di lavoro, la possibilità di leggerli in relazione all'attività di Bonino da Campione, di cui Cremona custodisce, a partire dal sepolcro di Folchino Schizzi (1357), diverse testimonianze (Bellingeri 2007, pp. 421-424).

Nel complesso, la figura mostra un alto livello qualitativo: imponente nelle dimensioni, il Redentore cremonese è colto nel momento estremo della Passione. Attraverso un fitto lavoro di intaglio prendono forma la chioma fluente che ricade lasciando scoperte le orecchie, e la barba, scolpita con fare nervoso. Dalle braccia muscolose – percorse da vene intrecciate – si segue la morbida linea che dà forma ai pettorali e arriva a definire il ventre teso, in un tracciato semplificato da cui affiorano a malapena le costole.

Nell'intaglio si fondono stilemi delle più antiche occorrenze del Battistero e Salini, utili ad ancorare il suo artefice ad un ambito strettamente locale. È inoltre pienamente condivisibile la proposta di ritenere sia l'opera in esame sia quello oggi nella chiesa della Maddalena – riconducibili ad un'unica bottega – successive a quei due testimoni, in un momento che potrebbe fissarsi nel terzo quarto del XIV secolo.

Bibliografia: Bellingeri 1999, pp. 77-78, 82-83, 91, nota 46; Bellingeri 2007, pp. 432-433; Cavazzini 2013, p. 47, nota 35.



Scultore cremonese: *Crocifisso*, 1350-1375 circa. Cremona, Seminario Arcivescovile (part.)



Scultore cremonese: *Crocifisso*, 1350-1375 circa. Cremona, Seminario Arcivescovile

V.9

MOZZANICA (Bergamo)

Chiesa di Santo Stefano

Scultore lombardo

Cristo morto

Prima metà del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, 170x90 cm

Provenienza: Mozzanica (Bergamo), chiesa di santo Stefano *extra castrum*

Sono numerosi i rimaneggiamenti subiti dalla figura, grande al naturale, del Cristo, attualmente visibile in una veste cromatica moderna, stesa per camuffare un ben più considerevole modifica: nato come *Crocifisso*, nel tardo Ottocento esso è stato malamente trasformato in un *Cristo morto*, con la risistemazione degli arti superiori e di quelli inferiori (F. Cavalieri, in Albini 1987, p. 88; Pasinelli, Fossati 2009, p. 36, nota 27). Non sappiamo il motivo per cui avvenne questa la trasformazione, mutando dunque quelli che erano la sua iconografia e il suo uso liturgico, e si può solo ipotizzare un suo riadattamento connesso ad un danneggiamento dell'opera o alla precisa volontà di cambiarne la funzione, secondo una prassi consolidata che include anche altri casi presi in considerazione in questo lavoro, come l'esemplare di Bianzano [cat. I.5].

L'immagine lignea occupa la terza cappella di destra della chiesa di Santo Stefano a Mozzanica, località in provincia di Bergamo ma afferente sin dalle origini alla Diocesi di Cremona. Condividendo la sorte del grande polittico in terracotta assegnato al 'Maestro della Madonna del Topo' (per il quale si veda: Galli 1998; Idem 2013), l'opera proviene dalla più antica e omonima chiesa cittadina, posta *extra castrum*, consacrata nel 1388 e oggi non più esistente. In quella sede, agli inizi del Seicento è ricordato un Crocifisso pendente da una trave posta sotto l'arco trionfale, da identificare verosimilmente con la nostra scultura (F. Cavalieri, in Albini 1987, p. 88; Pasinelli, Fossati 2009, pp. 31-37).

L'opera, che non è stata mai oggetto di uno studio specifico, ha ricevuto datazioni oscillanti tra il XIV secolo (F. Cavalieri, in Albini 1987, p. 88) e il XVI secolo (Pasinelli, Fossati 2009, pp. 36-37), e risulta oggi abbastanza isolata e difficile da classificare. L'asperità dei tratti fisionomici così come l'acerba resa anatomica, tuttavia, confortano una datazione entro la metà del XV secolo.

Bibliografia: F. Cavalieri, in Albini 1987, p. 88; Pasinelli, Fossati 2009, pp. 36, nota 27, 37.



Scultore lombardo: *Cristo morto*, prima metà del Quattrocento. Mozzanica (Cremona), chiesa di Santo Stefano (foto: David Simone Fossati)

VI. Diocesi di Lodi

VI.1

CASTIGLIONE D'ADDA (Lodi)

Chiesa della Santissima Incoronata, sagrestia

Scultore lombardo

Crocifisso

XV secolo

Legno intagliato e dipinto, con la croce: 169x88 cm

È assai ridipinto il piccolo *Crocifisso* oggi ricoverato nella sagrestia della chiesa della Santissima Incoronata di Castiglione d'Adda, nel lodigiano, su cui mancano informazioni utili a ricostruirne la vicenda storica.

Il *Cristo* si presenta col capo reclinato sulla destra, inquadrato da una massa di lunghi capelli che ricadono sulle spalle e sormontato da una corona di spine intagliata e solidale con la capigliatura. Il volto del Redentore, dalla conformazione ovale, è caratterizzato da zigomi alti e pronunciati; i baffi e la barba circondano il viso e, all'altezza del mento, si dividono in bande ordinate, assumendo una foggia biforcuta. Il perizoma si contraddistingue per un movimento assai articolato, segnato da pieghe molto piatte; il tessuto intagliato si raggrinza più volte sulla fronte e, al centro, forma un risvolto dal profilo a omega; sui fianchi, la stoffa si ripiega meccanicamente su sé stessa.

Rimasta fuori dalla letteratura storico-artistica, la scultura di Castiglione d'Adda è stata catalogata dalla Diocesi di Lodi come opera del XX secolo (scheda: 62Q1474a). La posa delle figure, con le gambe tirate indietro, l'esagerata magrezza, così come la definizione dell'anatomia, tuttavia, rendono più verosimile una datazione più alta, forse attorno alla metà del Quattrocento. Tra le opere passate al vaglio nel corso della presente ricerca, caratteristiche simili si riscontrano anche nel *Crocifisso* della chiesa di San Magno di Legnano (Milano), oggi nel deposito parrocchiale (157x89 cm, catalogato dalla Soprintendenza milanese come opera del XVII secolo, scheda OA: 03-00042259), in quello della chiesa dei Santissimi Apostoli di Borsano (Busto Arsizio, Varese, 141x126 cm) e nell'esemplare della chiesa di San Giovanni Evangelista a Perego (Lecco, 95 cm). Un intaglio del tutto analogo si trova in Valle d'Aosta, nel castello di Fenis, ed è stato pubblicato da Edoardo Brunod e Luigi Garino come opera del XV secolo (Brunod, Garino 1990, p. 222). Si ha l'impressione, dunque, di poter pensare a queste opere come ai prodotti di un'unica bottega, non eccelsa ma evidentemente capace di produrre dei prodotti, verosimilmente a buon mercato, che conobbero una discreta fortuna nella Lombardia quattrocentesca.



Scultore lombardo: *Crocifisso*, XV secolo, Castiglione d'Adda (Lodi), chiesa della Santissima Incoronata, sagrestia



Scultore lombardo: *Crocifisso*, XV secolo. Legnano (Milano), chiesa di San Magno, deposito parrocchiale

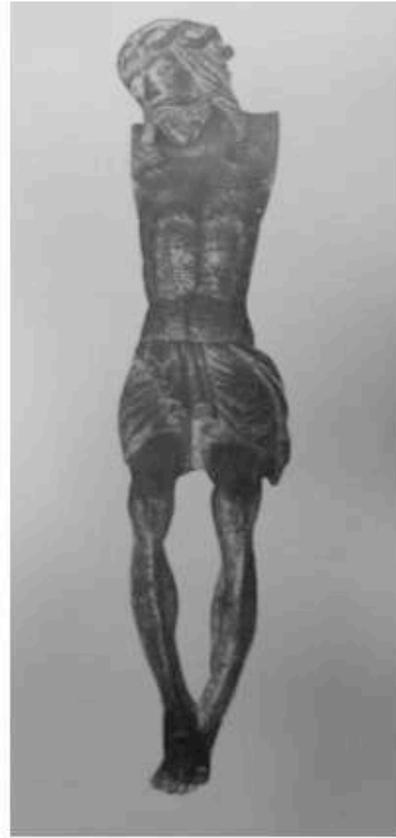
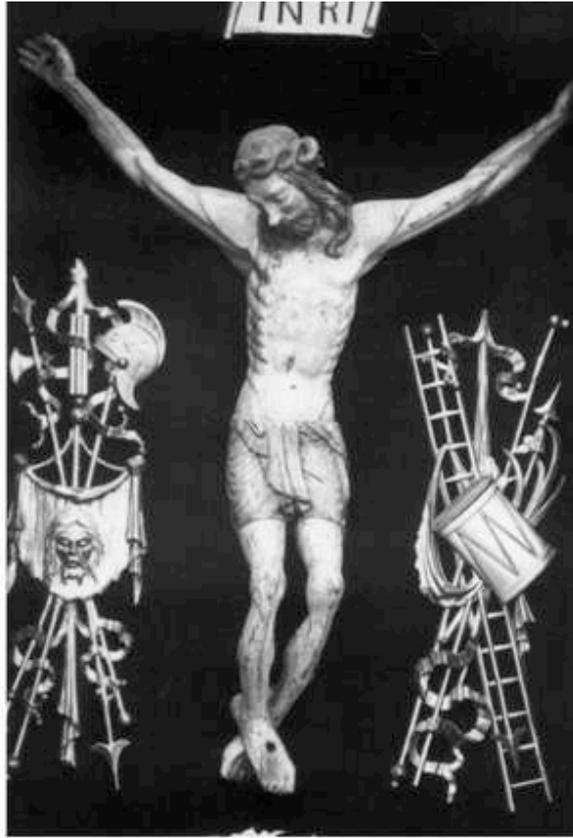


Scultore lombardo: *Crocifisso*, XV secolo. Castiglione d'Adda (Lodi), chiesa della Santissima Incoronata, sagrestia;

Scultore lombardo: *Crocifisso*, XV secolo. Legnano (Milano), chiesa di San Magno, deposito parrocchiale



- Scultore lombardo: *Crocifisso*, XV secolo. Castiglione d'Adda (Lodi), chiesa della Santissima Incoronata, sagrestia;
- Scultore lombardo: *Crocifisso*, XV secolo. Legnano (Milano), chiesa di San Magno (deposito parrocchiale);
- Scultore lombardo: *Crocifisso*, XV secolo. Perego (Lecco), chiesa di San Giovanni Evangelista (foto: Diocesi di Milano – Ufficio Beni Culturali)



Scultore lombardo: *Crocifisso*, XV secolo. Borsano (Busto Arsizio, Varese), chiesa dei Santissimi Apostoli (foto: Diocesi di Milano – Ufficio Beni Culturali);
Scultore lombardo: *Crocifisso*, XV secolo. Fénis (Aosta), Castello

VI.2

LODI

Duomo, cripta, cappella della Pietà

Scultore lombardo

Compianto

1430-1440 circa

Cristo morto

Legno intagliato e dipinto, altezza: 166 cm

Madonna

Legno intagliato e dipinto, altezza: 89 cm

Maddalena

Legno intagliato e dipinto, altezza: 95 cm

Pia donna

Legno intagliato e dipinto, altezza: 95 cm

San Giovanni

Legno intagliato e dipinto, altezza: 160 cm

Giuseppe d'Arimatea

Legno intagliato e dipinto, altezza: 165 cm

Nicodemo

Legno intagliato e dipinto, altezza: 155 cm

Il gruppo lodigiano è composto dalle canoniche otto statue a grandezza naturale costituenti un *Compianto*, secondo uno schema che ha conosciuto larga fortuna in Italia settentrionale nel corso del XV secolo (per un *excursus* sul tema si veda Gentile 1989; Camporeale 2001). Gli affranti protagonisti, a grandezza naturale, si dispongono attorno all'immagine del Cristo morto. Questo è oggi posto su di un basamento di pietra non originale, sopraelevato rispetto al piano del calpestio, ma la sua primitiva posizione non doveva essere dissimile, considerata la posizione delle altre figure, e in particolare della pia donna che regge la testa del Cristo (da Invernizzi 1996, p. 111 identificata con la Madonna), e della Maddalena, riconoscibile anche per via della sua lunga chioma ondulata, che è posta in prossimità dei piedi del Redentore. L'accorata Madonna, inginocchiata, è invece posta poco dietro il Cristo, col capo sormontato da un'aureola, rivolto verso il basso e con le mani giunte. Un'altra pia donna, accanto alla Maddalena, reca in mano il vaso con gli oli profumati. Tre figure maschili si dispongono in secondo piano. La loro disposizione è cambiata nel tempo, e quella che si descrive è quella attualmente visibile. In linea col dettato

evangelico, si riconoscono Giuseppe d'Arimatea, sulla sinistra, barbuto e con le mani giunte, e Nicodemo, con in mano gli strumenti con cui avrebbe estratto i chiodi dal corpo di Cristo. All'estrema destra, invece, c'è san Giovanni Evangelista. Il dolore palesemente esibito dai personaggi giustifica la loro denominazione locale: sono infatti indicati come i "Caragnón del Dom", ossia i piangenti del Duomo, secondo un'espressione assai diffusa in Lombardia per indicare i protagonisti dei *Compianti* (Invernizzi 1996).

Il gruppo nel 1980 è stato "vittima" dell'intervento che ha privato le statue della loro policromia, lasciandole nello stato penosamente lacunoso in cui le vediamo. Qualche indicazione su come doveva presentarsi prima del maldestro rimaneggiamento si riesce a ricavare dalle note, non prive di errori sul fronte iconografico, di Gina Pischel Fraschini nelle schede ministeriali conservate nella biblioteca di Lodi, trascritte recentemente da Monja Faraoni (2014, p. 95, nota 9): "Gruppo ligneo con Cristo morto sotto lenzuolo funebre damascato (più recente) il cui capo è sorretto dalla Maddalena [*sic*] con manto giallo e veste blu. Sul corpo di Cristo si protende dolorosamente la Vergine in manto blu, velata. Ai piedi di Cristo altra pia donna piangente, in secondo piano San Giovanni e Giuseppe di Arimatea. La nicchia della cripta è protetta da un vetro."

L'opera occupa la cappella della Pietà della cripta del Duomo di Lodi, ed è assai probabile ch'essa si trovasse in questa sede *ab antiquo* (Bandera 1998, pp. 78-79; S. Bandera, in *L'oro e la porpora* 1998, pp. 215-216, cat. 3.1). Nella cripta del Duomo, queste statue sono citate da Alessandro Ciseri (1732, p. 21) e da Cleto Porro (sec. XIX), che, nella sua *Vita dei Santi Lodigiani*, fornisce una loro più dettagliata descrizione: "una figura di rilievo di Cristo morto con la Vergine al capo, la Maddalena ai piedi e San Giovanni evangelista nel fianco sinistro il tutto riposto nella cappelletta sopra l'altare della Santissima Pietà ossia di Sant'Alberto" (la testimonianza, inedita, è riportata da Faraoni 2014, p. 91). È stato inoltre più volte messo in rilievo il legame del gruppo con la locale Scuola della Santissima Pietà, già esistente alla fine del Quattrocento ed eretta canonicamente dal vicario vescovile Rufino Berlinghieri nel 1507 (Bascapè 1989, pp. 259-260; Invernizzi 1996, p. 115; Bandera 1998, pp. 78-79). La compagnia era infatti nata per la devozione alle "images crucifixi Beate Virginis Mariae et diversorum sanctorum stampate seu erecte" (Faraoni 2014, p. 91).

Ricordato per buona parte del Novecento semplicemente per il suo valore storico (Agnelli 1917, p. 234) o con un più corretto riferimento alla

prima metà del Quattrocento (Caretta, Degani, Novasconi 1966, p. 149), il gruppo è stato preso poi in considerazione da Gianni Carlo Sciolla (1989, p. 167), che ha avanzato una proposta di datazione al 1485-1490. Gli anni ottanta e novanta del Quattrocento sono stati rievocati anche da Ornella Invernizzi (1996, pp. 109-115), mentre Sandrina Bandera (S. Bandera, in *L'oro e la porpora* 1998, pp. 215-216, cat. n. 3.1) ha fatto riferimento alla seconda metà del XV secolo, proponendo una collocazione culturale dell'opera in relazione ai territori toccati dall'attività di Baldino da Surso, tra Lombardia meridionale e Piemonte occidentale, seguita, a distanza di tempo, anche da Giorgio Daccò (2003, pp. 181-182). Successivamente, la datazione è stata anticipata alla prima metà del secolo (1440 circa) da Raffaele Casciaro (2000b, pp. 15-16, 245-246, cat. 3), che ha più opportunamente letto il gruppo in connessione ai modelli elaborati a Milano, nel tardogotico cantiere della Cattedrale. Lo stesso studioso metteva in luce anche delle assonanze del *Compianto* lodigiano col *Crocifisso* della chiesa della Maddalena di Alba [cat. XIII.5], trovando concordi anche Fulvio Cervini (F. Cervini, in *Macrino d'Alba* 2001, p. 84, cat. 26) e Laura Cavazzini (2004, pp. 117-118), che ha riconosciuto nel *Compianto* debiti con i modelli di Jacopino da Tradate. Il gruppo è stato esposto nel 2005 a Milano, alla grande mostra sulla scultura lignea lombarda di età sforzesca, e discusso da Francesca Tasso (2005, pp. 38-39; F. Tasso, in *Maestri della scultura* 2005, pp. 58-61 cat. I. 5) come opera di un maestro lombardo, da pensare eseguita nel secondo o terzo decennio del Quattrocento. La Tasso, sulla scia di Laura Cavazzini (2004, p. 118), rilevava delle affinità col *Cristo* di Casalmaggiore di Jacopino da Tradate e notava delle consonanze con l'attività grafica di Michelino da Besozzo, chiamando a confronto opere come gli splendidi *Santi* dei fogli custoditi al Louvre (per i quali: F. Tasso, in *Maestri della scultura* 2005, pp. 56-57 cat. n. I. 4; Eadem, in *Arte lombarda* 2015, p. 223, cat. III. 2). Poco convinta del presunto legame col *Crocifisso* di Alba, la stessa studiosa indicava invece, quale documento assai più prossimo, il *Sant'Antonio Abate* in collezione privata a Introbio (Lecco) [cat. VIII.6], reso noto qualche tempo prima da Oleg Zastrow (1994, pp. 207-208), lasciando aperta la possibilità di ritenerle opere prodotte nella medesima bottega. Sull'opera è tornata infine Monja Faraoni (2014, pp. 91-92), che vi ha fatto riferimento con una datazione agli anni trenta del Quattrocento.

I caratteri stilistici del *Compianto* lodigiano lo configurano quale il più antico gruppo di questa tipologia attualmente noto in Lombardia. I suoi protagonisti non nascondono in nessun modo la loro appartenenza ad una

cultura figurativa pienamente tardogotica e di matrice milanese, riflettendo le soluzioni, che, nel primo Quattrocento, trovano il loro fulcro nella capitale dello stato visconteo, declinate in pittura da Michelino da Besozzo e in scultura da Jacopino da Tradate. È in relazione a quanto si produceva nel cantiere del Duomo che trovano una piena spiegazione gli spessi mantelli che ricascano in pieghe lunate, con gli orli che seguono tortuose traiettorie, in virtù di un quasi programmatico equilibrio tra adesione al dato naturale e tendenza alla più esasperata astrazione decorativa.

L'impressione è che, oltre al *Sant'Antonio* di Introbio che si direbbe davvero uscito dalla stessa bottega, le opere più prossime al *Compianto* di Lodi siano i Crocifissi del gruppo isolato dalla Tibiletti: in essi, infatti, si riesce a scorgere un legame tanto nella resa grafica delle chiome e delle barbe quanto nella stessa modulazione delle stoffe – e si veda in particolare la conformazione del perizoma del Cristo – indicando la piena condivisione di un linguaggio figurativo di successo, capace di porre in stretto dialogo pittura e scultura in tutte le sue forme (dal marmo, al legno fino all'oreficeria). Rispetto a quel nucleo di Crocifissi, tuttavia, il gruppo lodigiano sembra rappresentare uno sviluppo posteriore, facendo sì che esso vada pensato di poco successivo, ad un'altezza cronologica fissabile attorno al quarto-quinto decennio del XV secolo.

Bibliografia: Ciseri 1732, p. 21; Martani 1876, p. 27; Agnelli 1917, p. 234; Caretta, Degani, Novasconi 1966, p. 149; Bascapè 1989, pp. 259-260; Sciolla 1989, p. 167; Bandera 1998, pp. 78-79; S. Bandera, in *L'oro e la porpora* 1998, pp. 215-216, cat. 3.1; Invernizzi 1996, pp. 109-116; Casciaro 2000b, pp. 15-16, 245-246 cat. 3; F. Cervini, in *Macrino d'Alba* 2001, p. 84, cat. 26; Piretta 2002b, p. 156; Daccò 2003, pp. 181-182; Cavazzini 2004, pp. 117-118; Tasso 2005, pp. 38-39; F. Tasso, in *Maestri della scultura* 2005, pp. 58-61, cat. 1.5; Rossi 2009, p. 10; Faraoni 2014, pp. 91-92.



Scultore lombardo: *Compianto*, 1430-1440 circa. Lodi, Duomo, cripta, cappella della Pietà
(foto: Diocesi di Lodi-Ufficio Beni Culturali)

VI.3

SANT'ANGELO LODIGIANO (LODI)

Basilica di Sant'Antonio Abate e Francesca Cabrini, museo

Scultore lombardo

Crocifisso

1450 circa

Legno intagliato e dipinto, 120x105 cm

La scultura si trova oggi nel museo annesso alla basilica di Sant'Antonio Abate e Francesca Cabrini di Sant'Angelo Lodigiano, dov'è esposto con una datazione agli esordi del XV secolo. Nel catalogo della Diocesi di Lodi l'opera figura invece con un riferimento ad un maestro lombardo e una datazione tra Tre e Quattrocento (scheda: 64P0215). La leggibilità dell'intaglio è stata senz'altro migliorata a seguito di un recente restauro (la fotografia qui presentata, tuttavia, è anteriore a tale intervento), che ha permesso di recuperare una policromia antica.

Schematica è la scansione anatomica dell'affusolata figura, oggi priva della sua croce originale. Il volto di Cristo, reclinato sulla destra, è contornato da una lunga chioma che si dispone in ciocche ondulate; la bocca leggermente aperta e l'espressione corruciata – sottolineata da piccole rughe incise sull'ampia fronte – danno conto dell'avvenuta morte del Redentore. Un corto perizoma cinge i suoi fianchi: nella parte frontale, la stoffa ricade in diagonale, modulandosi in pieghe consistenti e lasciando scoperte le ginocchia; sul fianco sinistro si distingue invece un minuto ricasco di stoffa pieghettata.

Nel corso della presente ricerca è stato possibile individuare un consistente nucleo di intagli con caratteristiche assai affini a quelle riscontrate dell'opera in esame. Esempolari analoghi si trovano nelle chiese lodigiane di San Alberto Vescovo (scheda: 63K0033) e di San Rocco al Parto (scheda: 64K0325), a Trovo (Pavia), nella chiesa dei Santi Biagio Vescovo e Martire e San Giacomo e Filippo Apostoli (catalogato dalla Diocesi pavese come opera di bottega lombarda del XX secolo, scheda: 9L70170), a Manerbio (Brescia), nella casa parrocchiale della chiesa di San Lorenzo (riferito all'ambito bresciano del Cinquecento dai catalogatori della Diocesi di Brescia, scheda: 2G80888), nella casa parrocchiale della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Brembate (Bergamo) (riferito all'ambito bergamasco con una datazione tra Cinque e Seicento nel catalogo diocesano di Bergamo, scheda: 1PR0410) e infine a Piacenza, nelle collezioni della Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza. A mia conoscenza, solo

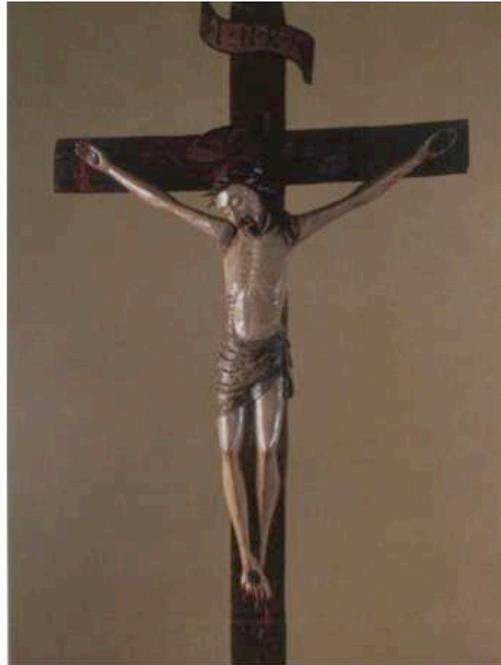
quest'ultima opera è stata oggetto di una lettura critica: nel 2005, presentandola a seguito del restauro, Giuliana Guerrini (2005, pp. 55-65) ha proposto per essa una datazione agli esordi del XV secolo, prospettando, quale ipotesi di lavoro, una sua lettura in chiave ligure.

La possibilità di riconoscere ora un raggruppamento di sculture capillarmente dislocate sul territorio lombardo permette tuttavia di riconoscere in area padana l'epicentro di queste opere, da ritenere prodotti di un'unica, modesta ma prolifica bottega d'intaglio, che, con tutte le cautele del caso, si potrà forse indicativamente fissare attorno alla metà del Quattrocento.

Inedito



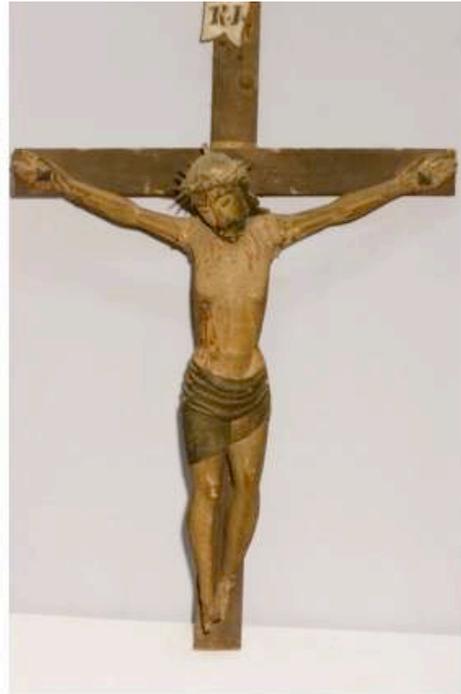
Bottega lombarda: *Crocifisso*, 1450 circa. Sant' Angelo Lodigiano (Lodi), basilica dei Santi Antonio Abate e Francesca Cabrini, museo



Bottega lombarda: *Crocifisso*, 1450 circa. Sant'Angelo Lodigiano (Lodi), basilica di Sant'Antonio Abate e Santa Francesca Cabrini, museo (foto: Diocesi di Lodi-Ufficio Beni Culturali);

Bottega lombarda: *Crocifisso*, 1450 circa. Piacenza, Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, Salone dei Quattrocento;

Bottega lombarda: *Crocifisso*, 1450 circa. Lodi, chiesa di San Alberto Vescovo (foto: Diocesi di Lodi-Ufficio Beni Culturali)



Bottega lombarda: *Crocifisso*, 1450 circa. Trovo (Pavia), chiesa dei Santi Biagio Vescovo e Martire e San Giacomo e Filippo Apostoli, sagrestia (foto: Diocesi di Pavia-Ufficio Beni Culturali);

Bottega lombarda: *Crocifisso*, 1450 circa. Manerbio (Brescia), chiesa di San Lorenzo, casa parrocchiale (foto: Diocesi di Brescia-Ufficio Beni Culturali);

Bottega lombarda: *Crocifisso*, 1450 circa. Brembate (Bergamo), chiesa dei Santi Pietro e Paolo, casa parrocchiale (foto: Diocesi di Bergamo-Ufficio Beni Culturali)

Bottega lombarda: *Crocifisso*, 1450 circa, Lodi, chiesa di San Rocco al Parto, casa canonica (foto: Diocesi di Lodi-Ufficio Beni Culturali)

VII. Diocesi di Mantova

VII.1

ACQUANEGRA SUL CHIESE (Mantova)

Chiesa di San Tommaso

Scultore veneto (?)

Crocifisso

1410-1420 circa

Legno intagliato e dipinto, 103x98 cm

Provenienza: Beverara (Mantova), chiesa di San Michele Arcangelo

La scultura pende oggi dall'arco trionfale della ricchissima chiesa di San Tommaso Apostolo di Acquanegra sul Chiese, un piccolo centro nel mantovano, sede, in epoca medievale, di un'importante abbazia benedettina nota soprattutto per il pregevole ciclo di affreschi di età romanica (sul monumento si veda: *San Tommaso* 2015). L'opera è stata qui trasportata, per motivi di sicurezza, dalla poco distante chiesa di San Michele di Beverara, ma – come mi suggerisce l'attuale parroco Don Luigi Trivini (cui va il mio ringraziamento) – è assai probabile che appartenesse già *ab antiquo* alla stessa abbazia di Acquanegra.

Il *Crocifisso* meriterebbe un intervento di restauro. Pesantemente ridipinto, si presenta frammentario in più punti. Come spesso si può rilevare in questa tipologia di manufatti e in connessione con la loro frequente movimentazione, anche nel caso mantovano le maggiori perdite si registrano in corrispondenza delle estremità: mancano, infatti, buona parte delle dita della mano destra e dei piedi; rilevanti sollevamenti di colore si scorgono in corrispondenza dell'attaccatura delle braccia, mentre una profonda fessura percorre in verticale il torso del Cristo. L'opera, che non ha ricevuto menzioni negli studi specialistici, è catalogata dalla Soprintendenza mantovana (scheda OA: 03-00143538, a cura di C. Spanio) come prodotto di ambito lombardo del primo Quattrocento e, in effetti, i suoi caratteri confermano tale ipotesi cronologica; per la sua interpretazione stilistica, invece, credo non sia da escludere la possibilità di seguire una pista veneta. Come ipotesi di lavoro si potranno valutare i rapporti con opere come l'altare di San Giacomo già nella Cattedrale di Atri (Teramo) e ora nel Museo Capitolare, generalmente avvicinato alla prolifica bottega veneziana dei Moranzone e censito nel recente volume di Anne Markham Schulz (2011, pp. 201-206 cat. 1, con bibliografia precedente) come opera di scuola veneta del 1410 circa.

Pare di scorgere, infatti, una qualche familiarità nella conformazione del viso, allungata e con gli zigomi pronunciati, nella resa ondulata della capigliatura, equamente spartita sulla fronte da una lieve scriminatura, e ancora nella concezione della barba e dei baffi, costruiti attraverso analoghe, solide ciocche che si sovrappongono, assumendo una conformazione biforcuta sotto il mento. Le riscontrate tangenze – che includono anche l’articolazione del florido panneggio – non vogliono argomentare un’identità di mano tra gli artefici delle due opere, quanto piuttosto stabilire un orizzonte culturale entro cui collocare la nostra scultura. Se tale proposta si rivelasse valida, non sarebbe certo una stranezza individuare nel piccolo centro mantovano un lavoro ricollegabile a maestranze della Laguna: agli inizi del XV secolo Acquanegra era infatti assai prossima a quelli che erano gli ormai ampi possedimenti della Serenissima sulla terra ferma.

Inedito



Scultore veneto (?): *Crocifisso*, 1410-1420 circa. Acquanegra sul Chiese (Mantova), chiesa di San Tommaso

Scultore veneto: Altare di San Giacomo, 1410 circa. Atri (Teramo) Museo Capitolare (part.)



Scultore veneto (?): *Crocifisso*, 1410-1420 circa. Acquanegra sul Chiese (Mantova), chiesa di San Tommaso

VII.2

CANNETO SULL'OGGIO (Mantova)

Chiesa di Sant'Antonio Abate

Scultore lombardo

Crocifisso

1320-1330

Legno intagliato e dipinto, 110x80 cm

La scultura, di dimensioni contenute, è ricavata in un unico tronco al quale s'innestano le braccia ed è dotata di una croce non pertinente. L'immagine lignea può dirsi integra, fatta eccezione per la perdita di buona parte delle dita della mano sinistra. Un restauro recente ha permesso di eliminare le ridipinture che si erano avvicendate nel corso del tempo e di recuperare una delicata coloritura antica. È stata inoltre consolidata la struttura lignea riconnettendo gli arti superiori che risultavano leggermente sconnessi, attutendo, tramite stuccature, l'impatto visivo delle fratturazioni in corrispondenza delle spalle.

Il *Crocifisso* pende oggi dall'arco trionfale della quattrocentesca chiesa di Sant'Antonio Abate di Canneto sull'Oglio, nel mantovano. Fino a qualche anno fa, tuttavia, si trovava nell'adiacente torre campanaria dell'edificio, che una lapide ricorda eretta nel 1343; mancano dati utili a stabilire la sua effettiva e originaria ubicazione, ed è solo ipotizzabile la sua pertinenza alla primitiva pieve di Santa Maria o a un'altra chiesa del circondario (Mor 1998-1999, pp. 93, 95, nota 1).

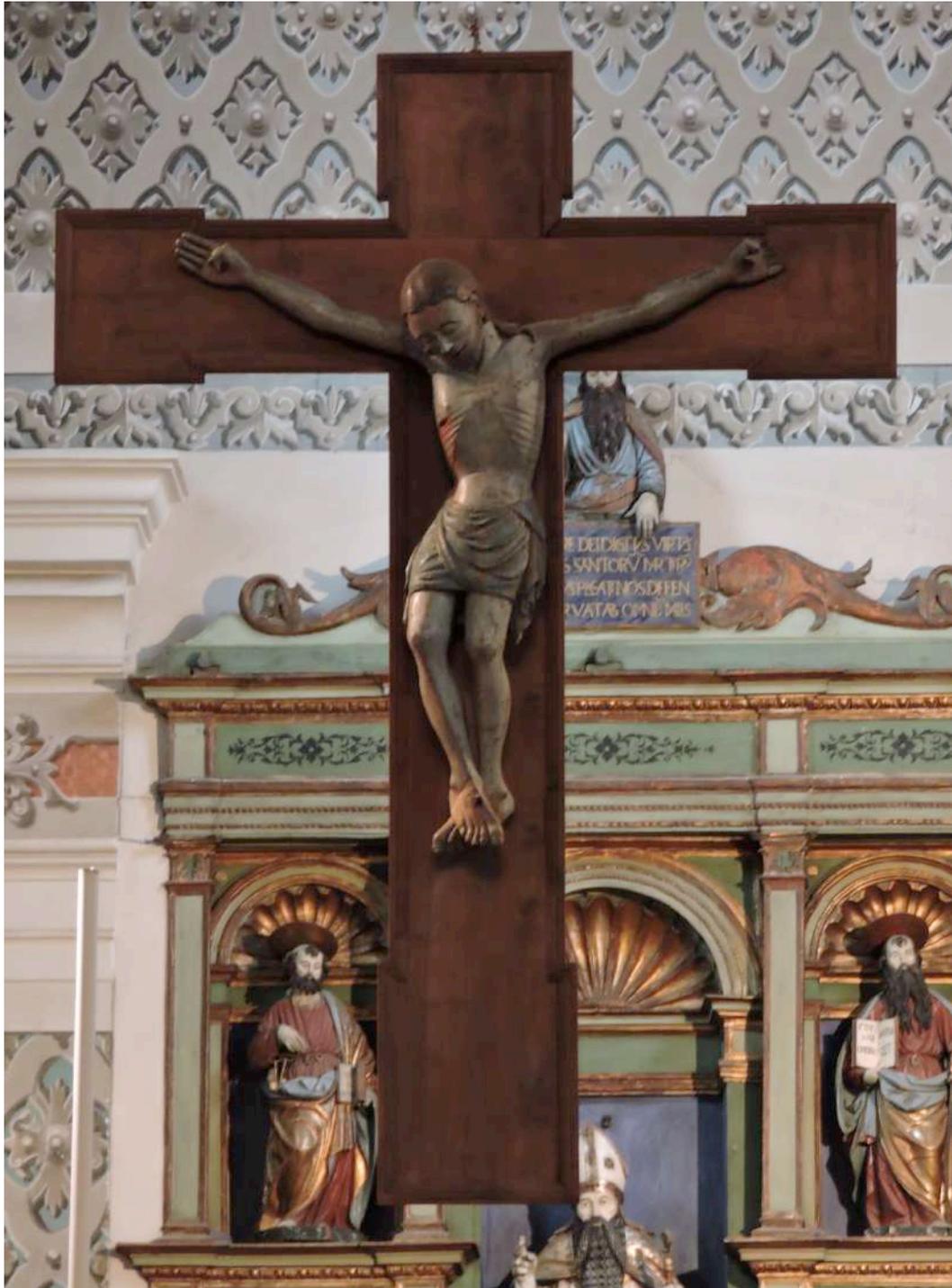
La testa del Cristo è reclinata sulla destra, ed è eseguita con un intaglio essenziale, come si vede bene nei tratti del volto, ossuto, in cui emergono le larghe arcate sopracciliari. La bocca è aperta, e un procedere lento e minuzioso, con lo sguardo sempre rivolto alla resa dei volumi, guida il suo artefice nella realizzazione del naso e delle mascelle. Si riesce a scorgere qui l'efficace integrazione tra policromia e intaglio con cui era stato concepito: nella barba, non scolpita, ma dipinta, e nella chioma, dove si vedono ancora tracce delle striature che dovevano rendere più credibile e naturale l'immagine. I lunghi capelli ricadono sulle spalle e avvolgono il capo quasi fossero una fascia, seguendo il profilo della fronte, delle tempie e lasciando scoperte le orecchie, con un andamento ondulato. Essenziale è la fattura del corpo, minuto, del Redentore. Un fitto reticolo di costole scandisce l'area del torace, con la ferita aperta sul costato in bella vista, mentre gli stretti fianchi sono cinti da un perizoma dai bordi frastagliati: un

susseguirsi di pieghe rigide cascano l'una dentro l'altra sulla parte frontale della stoffa intagliata; sui lati, un fluido arrovellarsi del panno da vita ad un movimento dallo spiccato accento gotico.

Riprodotta con la laconica definizione di “Crocifisso ligneo Bassomedievale” in una fonte locale (Tessaroli 1934 ed. 1990, p. 222), il *Crocifisso* di Canneto sull'Oglio è stato portato all'attenzione della critica con un più appropriato riferimento stilistico e cronologico da Luca Mor (1998-1999, pp. 93-96). Lo studioso lo presentava come “l'unico Crocifisso ligneo scolpito da una maestranza campionesa”. Nell'individuare le coordinate culturali, Mor lo accostava a due opere che gli studi avevano ricondotto all'ambito del ‘Maestro della Loggia degli Osii’, ossia la *Maestà* pubblicata da Giovanni Previtali (1975) [cat. XIV.5] e, più specificatamente, un *Santo Vescovo* in marmo oggi al Castello Sforzesco (per cui si veda, da ultimo: M. T. Florio, in *Museo d'Arte Antica*, I, 2012, pp. 331-332, cat. 329). Sulla base di questi confronti, Mor riteneva la scultura di Canneto sull'Oglio il prodotto di una bottega campionesa influenzata dall'illustre ‘Maestro’, ancora immune dalle novità introdotte in Lombardia – intorno alla metà degli anni trenta – dal toscano Giovanni di Balduccio, e proponeva una sua datazione negli anni venti del Trecento. Tale lettura è stata poi accettata di buon grado anche da Lia Bellingeri (2007, p. 426), che, evidenziando l'impossibilità di instaurare dei concreti raffronti con altre testimonianze lignee lombarde note, ribadiva i “rapporti con la scultura milanese intorno al 1330”.

I pur consistenti avanzamenti nello studio della scultura gotica lombarda tanto in legno che in marmo non hanno risollevato il *Crocifisso* mantovano dal suo isolamento, e non è attualmente agevole individuare dei validi termini di paragone. Nonostante tale difficoltà, e mettendo da parte il richiamo esplicito alla problematica *Madonna col Bambino* studiata da Previtali, il collegamento con la plastica campionesa pare giustificato dalla compatta definizione del volto e dalla solida volumetria d'insieme, sia pure stemperata da taluni nervosismi compositivi, come si può riscontrare nel perizoma. Collocato in quest'orizzonte figurativo, per l'opera può confermarsi una datazione negli anni venti – trenta del XIV secolo.

Bibliografia: Tessaroli 1934 ed. 1990, p. 222; Mor 1998-1999, pp. 93-96; Bellingeri 2007, p. 426; A. Franci, in *Sculture lignee* 2006, p. 12; L. Mor, in *Scultura lignea* 2010, p. 25, nota 9.



Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1320-1330 circa. Canneto sull'Oglio (Mantova), chiesa di Sant'Antonio Abate

VIII. Diocesi di Milano

VIII.1

AROSIO (Como)

Chiesa dei Santi Nazaro e Celso

Bottega del ‘Maestro del Crocifisso di Sant’Ambrogio’

Crocifisso

Primo quarto del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, misure non rilevate

La scultura fa parte dell’arredo liturgico della chiesa dei Santi Nazaro e Celso di Arosio, un piccolo centro sulla via che collega Como a Milano e ancora oggi parte della Diocesi milanese. L’opera, che fino a circa una trentina di anni fa era esposta sull’altare maggiore, pende oggi dall’arco trionfale dell’edificio sacro (come mi informa don Angelo Perego, cui va il mio ringraziamento). Ciò nonostante, si distingue bene la ridipintura che ne ottunde la superficie, particolarmente evidente nel capo, dove barba e chioma sono interessati da una grossolana coloritura a fili d’oro che si direbbe cinque-seicentesca. Il *Cristo* – sul quale non sono purtroppo emerse notizie storiche – è entrato nel dibattito critico a partire da una segnalazione di Thea Tibiletti (T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. 9), che ne ha discusso includendolo nell’importante raggruppamento di Crocifissi lignei dislocati tra Lombardia e Canton Ticino da lei stessa individuato e poi ulteriormente ampliato [cat.VIII.7, cat.VIII.13, cat. VIII.15, cat. VIII.16, cat.XI.5, cat. XIII.7]. In questa sede, a partire da uno dei più arcaici testimoni, ossia quello della basilica di Sant’Ambrogio a Milano [cat. VIII.7], si è scelto di considerare questa produzione, ricollegabile alle istanze figurative messe a punto nel primo Quattrocento nel cantiere del Duomo di Milano, sotto la denominazione di ‘Maestro del Crocifisso di Sant’Ambrogio’. Il collegamento con gli altri esemplari non è mai stato messo in discussione (Tasso 2005, p. 45, nota 1; R. Casciaro, in *Museo Diocesano* 2011, pp. 121-122; Riccardi 2013, p. 109) e la vicenda critica dell’opera corrisponde a quella dei suoi omologhi. Rispetto ai più noti esemplari, tuttavia, il *Cristo* ligneo di Arosio non ha mai avuto l’onore di una discussione specifica, e, a quanto mi risulta, non è mai stato riprodotto. La possibilità di visionare, seppur a grande distanza, la scultura permette di confermare a pieno l’accostamento dell’esemplare in esame agli altri numeri della serie, di cui ripropone con buona fedeltà il modello con qualche divergenza – nell’impostazione della figura e nella conformazione

del perizoma, qui concepito in maniera più meccanica – che non impedisce tuttavia di crederlo un prodotto elaborato nella stessa bottega.

Bibliografia: T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. 9; Tasso 2005, p. 45, nota 1; Casciaro 2007, p. 20; R. Casciaro, in *Sculture lignee a Vigevano* 2007, p. 196; R. Casciaro, in *Museo Diocesano* 2011, pp. 121-122, cat. 120; Riccardi 2013, p. 109; Siddi 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 44-45, cat. 6.



Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Arosio (Como), chiesa dei Santi Nazaro e Celso



Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Arosio (Como), chiesa dei Santi Nazaro e Celso



Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Arosio (Como), chiesa dei Santi Nazaro e Celso (part.)

VIII.2

ARSAGO SEPRIO (Varese)

Abbazia di Santa Maria in Monticello

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

Prima metà del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 90 cm

L'immagine mariana di Arsago Seprio si trova oggi a coronamento dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Monticello, un edificio ricordato già a partire dal XIII secolo e abbondantemente rimaneggiato nel corso del Settecento (Mastorgio 1998, pp. 27-32). Non abbiamo notizie storiche utili a documentare quando si scelse di collocarla in questa anomala posizione (come ho avuto modo di constatare nel corso del sopralluogo, reso possibile dalla disponibilità di Don Stefano Venturini e del sig. Armando Lanaro). La Madonna, stante, regge con entrambe le mani un piccolo Gesù Bambino benedicente. Entrambe le figure recano delle corone metalliche che si direbbero posticce. Nella parte posteriore sono visibili le tracce di un rimaneggiamento: scolpita in un tronco di legno svuotato, la scultura dev'essere stata resecata nella parte posteriore, forse per adattarla ad un cambiamento di posizione. Un cartiglio dipinto sul retro della scultura, poco sotto le spalle, segnala due "restauri": il primo del 1570, data che corrisponde all'ampliamento dell'edificio sacro, il secondo risalente al 1871.

Una menzione dell'opera si deve a Paola Viotto (2006-2007, p. 59), che la ricorda *en passant* come meritevole di ulteriori approfondimenti. Nonostante la sua posizione e il suo stato conservativo non facilitino una serena lettura, l'intaglio si rivela di un certo pregio: l'impostazione rigidamente frontale, spezzata solo dalla vivacità accennata del Redentore, e il fitto panneggio visibile ancora sui lati, dove le pieghe si riuniscono in profonde risacche, confortano una sua datazione nei primi decenni del Trecento.

Bibliografia: Mastorgio 1998, p. 31; *Touring* 2005a, p. 192; Mastorgio, 2001, pp. 60, 63; Viotto 2006-2007, p. 59.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, prima metà del Trecento. Arsago Seprio (Varese),
abbazia di Santa Maria in Monticello



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, prima metà del Trecento. Arsago Seprio (Varese), abbazia di Santa Maria in Monticello



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, prima metà del Trecento. Arsago Seprio (Varese), abbazia di Santa Maria in Monticello (part.)

VIII.3

BRENNO USERIA (Arcisate, Varese)

Chiesa dell'Immacolata Concezione, sagrestia

Scultore piemontese (?)

Madonna col Bambino

Legno intagliato e dipinto, 77, 5 cm

Fine del Duecento

Provenienza: Brenno Useria, Santuario dell'Useria

La scultura, ricavata da un massello pieno, si presenta oggi con una fastidiosa veste cromatica moderna. Essa occupava, un tempo, una nicchia nella parete destra del Santuario dell'Useria (a nord di Varese), ed è da riconoscere nell'immagine scolpita ivi ricordata nelle visite pastorali del 1574 e del 1606 (Viotto 2006-2007, p. 59, nota 31). Una decina di anni fa, a seguito di un tentativo di furto, è stata trasferita nella chiesa parrocchiale di Brenno Useria (frazione di Arcisate, Varese), dedicata all'Immacolata Concezione, dove trova ricovero in sagrestia.

È una statua particolarmente venerata dalla popolazione locale, che diventa protagonista – come mi informa il parroco di Arcisate, don Giuseppe Cattaneo, che ringrazio – di una processione nel giorno dell'Annunciazione, in cui è usanza farla trasportare dalle sole donne della comunità.

L'opera è stata di recente presa in considerazione da Paola Viotto (2006-2007, p. 59, nota 31), che ha suggerito una sua collocazione in prossimità del raggruppamento di immagini mariane lignee di secondo Duecento posto in essere da Fulvio Cervini e da Guido Tigler nel 1997 e ulteriormente accresciuto negli anni seguenti. In effetti, lo schema compositivo della *Madonna* dell'Useria, ritta in piedi, dotata di un'ingombrante corona, e col Gesù Bambino trattenuto da un'ansa del mantello, è davvero molto simile a quello delle raffinate *Vergini* variamente disseminate in territorio italiano arrivando fino al Canton Ticino, come si potrà verificare, in questa sede, attraverso un confronto con i testimoni di Ascona [cat. XI.1] e di Castrezone di Muscoline [cat. II.2], e tali analogie possono avvalorare l'ipotesi di una cronologia analoga.

La *Madonna* dell'Useria, per cui sarebbe più che necessario un restauro, appare tuttavia come una versione decisamente meno colta di quello che dovette essere un importante modello di riferimento. Credo, inoltre, che l'esemplare in esame possa contribuire, in qualche modo, alla definizione dell'area geografica di origine di tale importante serie di

sculture, dando supporto alla tesi sostenuta da Cervini e Tigler a proposito di una genesi in ambito piemontese – aostano. Un nucleo consistente di testimoni si colloca infatti nel quadrante occidentale dell'Italia del nord, in Piemonte o in aree comunque ricollegabili a quel territorio: oltre ai due esemplari *in loco* di Postua e di Anzasco, è infatti facile seguire la traiettoria sia verso sud, con la *Madonna* del Santuario di Nostra Signora della Grazie al Molo di Genova, che verso nord, con quella di Ascona, in Canton Ticino, e ugualmente verso est, col caso del Santuario dell'Useria, in territorio di Varese e a metà strada tra il Lago Maggiore e quello di Lugano, a una distanza decisamente ridotta dall'ipotetico epicentro ipotizzato dai due studiosi.

Bibliografia: Viotto 2006-2007, p. 59, nota 31.



Scultore piemontese (?): *Madonna col Bambino* fine del Duecento. Brenno Useria, Arcisate (Varese), chiesa della dell'Immacolata Concezione, sagrestia

VIII.4

CUSAGO (Milano)

Chiesa dei Santi Fermo e Rustico

Scultore lombardo (?)

Crocifisso

1370-1380

Legno intagliato e dipinto, 180 cm

Le condizioni della scultura sono discrete: oltre alla ridipintura visibile sull'intera superficie dell'opera, essa deve aver subito delle manomissioni in corrispondenza del volto, che sembrerebbe rimodellato. Il *Cristo* di Cusago, piccolo centro a nord ovest di Milano, occupa la seconda cappella di sinistra della seicentesca parrocchiale dedicata ai santi Fermo e Rustico, posta di fronte all'imponente castello visconteo, ormai in stato di abbandono (Fumagalli, Sant' Ambrogio, Beltrami 1891-1892, I, 1891, pp. 22-24; Sacchi 2005, II, pp. 455-462). Mancano, al momento, notizie riguardanti l'originaria collocazione dell'intaglio, arrivato nella sua attuale sede forse da un edificio più antico della stessa cittadina, come la trecentesca chiesa, un tempo ricca di pitture, di Santa Maria di Monzoro, dismessa nel corso del XVIII secolo (per la quale: Fumagalli, Sant' Ambrogio, Beltrami 1891-1892, I, 1891, pp. 25-27; Matalon 1963), il distrutto oratorio quattrocentesco di San Rocco, o quello dedicato a Sant'Antonio, non lontano dall'attuale chiesa e di giuspatronato ducale, menzionato a partire dalla fine del Trecento e demolito nel Settecento, che sappiamo svolse anche funzioni di parrocchiale prima che venisse eretto l'edificio odierno (Comincini, Palestra, Mulazzani 1989, pp. 52-53, 57).

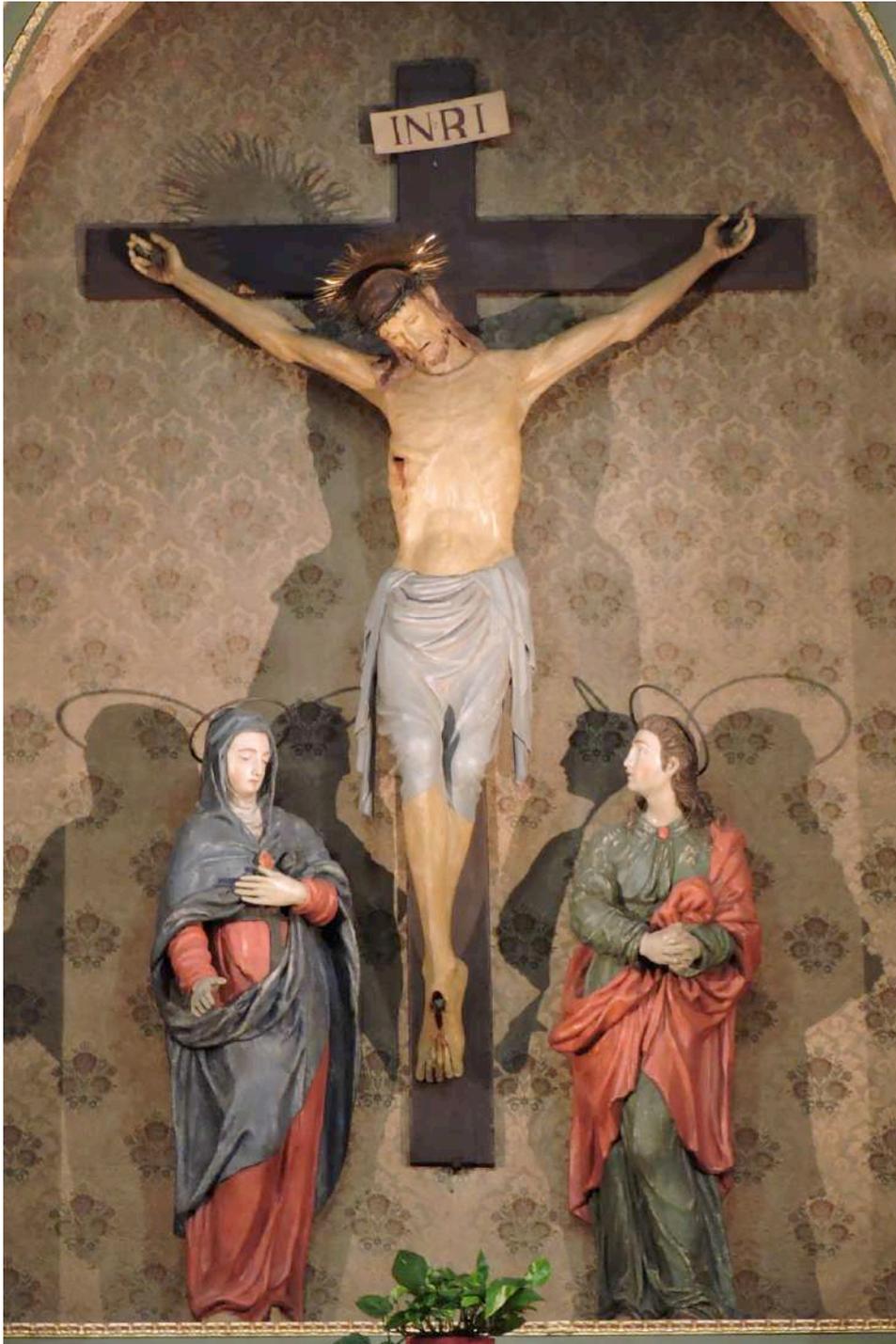
Sull'altare il *Crocifisso* è affiancato da due bei *Dolenti*: per le tre figure i catalogatori della Diocesi milanese hanno fatto riferimento ad una datazione tra il Sei e il Settecento. Nella guida rossa del Touring Club italiano (*Touring* 2005b, p. 526), invece, vengono segnalate come quattrocentesche. È ben evidente tuttavia come l'allestimento dei tre intagli sia il frutto di un rimontaggio *a posteriori*: la *Vergine* e il *San Giovanni*, databili tra il Cinque e il Seicento, devono infatti essere stati accostati alla più antica immagine del *Redentore* in croce, andando a comporre il *Calvario* attualmente visibile.

Dal punto di vista iconografico, quello di Cusago richiama la tipologia nota come "Crocifisso gotico doloroso", secondo un'efficace definizione coniata da Géza de Francovich nel suo ancora fondamentale

studio sull'argomento del 1938. Nato in area germanica e quindi diffusosi in tutta Europa, il modello conosce diverse varianti, connesse anche alla radice culturale delle diverse zone geografiche di ricezione.

Andrà tuttavia notato come l'exasperato realismo degli esemplari nordici – verificabile, in questa sede, attraverso un confronto col *Crocifisso* di Santa Maria Maggiore di Bergamo [cat. I.2] – è qui smorzato da un linguaggio più pacato, forse di uno scultore lombardo che segue un modello d'Oltralpe. In attesa di un opportuno restauro, per esso si potrebbe indicare una datazione orientativa attorno agli anni settanta-ottanta del Trecento.

Bibliografia: Touring 2005b, p. 526.



Scultore lombardo (?), *Crocifisso*, 1370-1380. Cusago (Milano), chiesa dei Santi Fermo e Rustico

VIII.5

GITTANA DI PERLEDO (Lecco)

Chiesa della Natività della Beata Vergine

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

Ultimo quarto del Trecento

Legno intagliato, 59, 5 cm

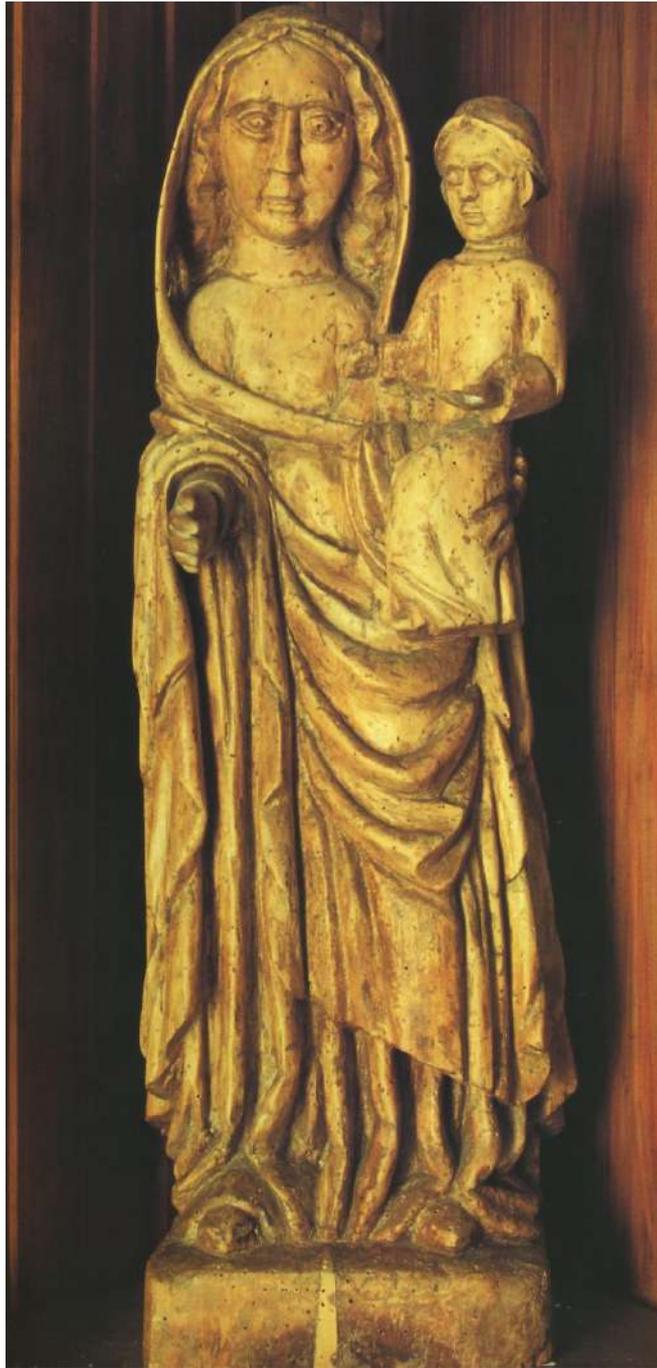
Provenienza: Gittana di Perledo (Lecco), chiesa di Santa Maria delle Grazie

La *Madonna*, ritta su di un basamento quadrangolare coerente con la figura, tiene il *Gesù Bambino* seduto sul braccio sinistro. È scolpita in un unico blocco di legno, sul quale si innestano le mani del figlio e quella destra della Vergine, frutto di un rifacimento. Le condizioni dell'opera non sono affatto buone: oltre all'azione dei tarli e ai segni –distinguibili in più punti – di un incendio, i danni peggiori si devono allo scellerato restauro condotto negli anni Settanta del Novecento (1975-1976) che ha eliminato ogni traccia della policromia, riportando il legno a vista (e di cui da notizia Oleg Zastrow 1980b, pp. 300, 310, nota 3).

La scultura si trova oggi nella chiesa della Natività della Beata Vergine di Gittada di Perledo, in territorio di Lecco, ma proviene dall'antistante e più antico oratorio intitolato a Santa Maria delle Grazie. In quella precedente sede essa trovava posto sull'altare maggiore, entro una nicchia realizzata ai primi del Seicento (Zastrow 1980b, pp. 306-308; Idem 1994, p. 239). La riscoperta dell'intaglio si deve a Oleg Zastrow, che l'ha reso noto nel 1980, tornando poi ad occuparsene anche qualche tempo dopo, nel volume *Legni e argenti gotici nella provincia di Lecco* del 1994. Zastrow presentava la scultura ipotizzandone una datazione nella seconda metà del XIV secolo, e vi notava delle discutibili affinità con il *San Grato* ligneo di Vendrogno [cat. VIII.19], a suo avviso più antico ma riconducibile ad una stessa bottega. Analoghe indicazioni sono state riproposte poco dopo anche da Andrea Spiriti (A. Spiriti, in *Guide del territorio* 1993, p. 126). Se al restauro va imputato l'attuale aspetto frammentario, la complessiva fattura dell'opera – in cui profondi e sommersi affondi nel tronco delineano la struttura del panneggio, dei volti e dei corpi – appare comunque grossolana. Concepita in una rigida posa frontale, la florida conformazione delle stoffe scolpite sembrerebbe confortare una sua datazione al secondo Trecento. Nella rarità di testimonianze superstiti, la statua di Gittana

costituisce dunque un documento non eccelso dal punto di vista qualitativo, ma in qualche modo rappresentativo di una produzione locale di cui è oggi assai complesso tracciare un profilo preciso.

Bibliografia: Zastrow 1980b; A. Spiriti, in *Guide del territorio* 1993, p. 126; Zastrow 1994, pp. 12; 119-121 figg. 130-132; 239.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Trecento. Gittana di Perledo (Lecco), chiesa della Natività della Beata Vergine

VIII.6

INTROBIO (Lecco)

Collezione privata

Scultore lombardo

Sant'Antonio Abate

1430-1440 circa

Legno intagliato e dipinto, 115 cm

L'opera, oggi in collezione privata, è stata acquistata dagli attuali proprietari da un mercante d'arte valsassinese con una generica indicazione della provenienza dal territorio locale (Zastrow 1994, pp. 207-208). Il *Santo*, barbuto e con una lunga chioma che cade sulle spalle, indossa una stretta tunica sulla quale poggia un manto i cui orli sembrano vivere di vita autonoma, dando vita ad un complicato gioco di pieghe piatte, che, sui lati, riscano morbidamente. La figura regge una fiamma nella mano destra e un libro: questi attributi, accanto all'aspetto attempato e alla tonaca monacale, si rivelano importanti indizi per riconoscerlo con certezza in Sant'Antonio Abate. Anche in questo caso, come per buona parte delle opere che stiamo prendendo in esame, non si possono registrare condizioni conservative buone: accanto alla lacunosa policromia originale, andrà segnalata anche una generale consunzione – variamente rintracciabile su tutta la superficie – dovuta all'azione dei tarli.

L'intaglio è stato portato all'attenzione delle critica da Oleg Zastrow (Zastrow 1994, pp. 207-208), con un'indicazione ad una fase non inoltrata del XV secolo. È stato poi preso in considerazione da Laura Cavazzini (2004, p. 117, nota 45), che l'ha ricordato tra le testimonianze lignee in rapporto alla feconda stagione gotico internazionale del Duomo di Milano. Un'ulteriore riflessione sul *Santo* si deve a Francesca Tasso (2005, p. 39; Eadem in *Maestri della scultura* 2005, p. 61), che ha convincentemente notato le affinità del *Santo* lecchese con le figure del *Compianto* di Lodi [cat. VI.2], suggerendo la condivisibile possibilità di ritenerle prodotto di uno stesso artista.

Bibliografia: Zastrow 1994, pp. 12; 49-53, figg. 37-42; 207-208; Cavazzini 2004, p. 117, nota 45; Tasso 2005, p. 39, F. Tasso, in *Maestri della scultura* 2005, pp. 60-61; *La rocca di Bajedo* 2007, p. 143.



Scultore lombardo: *Sant'Antonio Abate*, 1430-1440 circa. Introbio (Lecco), collezione privata

VIII.7

MILANO

Basilica di Sant’Ambrogio, sagrestia

‘Maestro del Crocifisso di Sant’Ambrogio’

Crocifisso

Primo quarto del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, croce: 243x130 cm; Cristo: 144x125

Provenienza: Milano, chiesa di San Nicolao

L’opera si trova oggi presso la basilica milanese di Sant’Ambrogio, dove è custodito in sagrestia ed esposto sull’altare maggiore durante il periodo pasquale. Le sue condizioni sono discrete, anche a seguito di un restauro condotto nel 1989 da Eugenio Gritti.

Il *Crocifisso* milanese ha ricevuto una prima menzione da parte di Eva Tea (1951, pp. 61-62) che lo ricorda in San Nicolao, nella prima cappella a sinistra, ma aggiunge anche ch’esso “si crede proveniente da Sant’Ambrogio”. La studiosa, che segnala il rifacimento della policromia del perizoma, riconosceva il valore dell’opera, che – com’ella stessa afferma, a riprova di un malcelato pregiudizio nei confronti della scultura in legno – si era guadagnata un posto nel suo volume dedicato alle *Pitture e sculture nelle chiese di Milano* piuttosto che in quello sulle arti minori (Tea 1950) (“Non se n’è fatta parola nel volume sulle arti minori, perché gli riconosciamo un carattere monumentale proprio della vera scultura”). La Tea datava l’opera al XV secolo, e, in assenza di altri dati e in via ipotetica, indicava, quale patria della scultura, un’area non troppo distante dal “confine svizzero tedesco”.

Su simili coordinate si è assestato anche il giudizio di Andrea Spiriti (1990a, p. 2469), per il quale l’intaglio “pur sotto le ridipinture, rivela un modello tardo-trecentesco o protoquattrocentesco di ascendenza presumibilmente germanica”, mentre i catalogatori della Soprintendenza milanese (scheda OA: 03-00176405) hanno optato per una datazione alla metà del Trecento. Si deve a Thea Tibiletti (T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. 9) l’importante riconoscimento di un raggruppamento di opere, che, oltre al *Cristo* in esame, include i *Crocifissi* di Arosio (Como) [cat. VIII.1], Oggiono (Lecco) [cat.VIII.15], del Museo Diocesano di Milano [cat. VIII.13] e del Museo di San Martino di Olivone, in Canton Ticino [cat. XI.5]. Per tale nucleo di sculture lignee la studiosa individuava un punto di riferimento nel florido clima internazionale che si andava profilando a Milano a cavallo tra Tre e Quattrocento, in relazione al

cantiere del Duomo, trovando buon seguito negli studi seguenti, in cui ha prevalso una collocazione cronologica ancora nel Trecento (Tasso 2005, p. 45, nota 1; R. Casciaro, in *Museo Diocesano* 2011, pp. 121-122 cat. 120; Riccardi 2013, p. 109). Se è pienamente condivisibile il legame di queste sculture con la cultura figurativa elaborata nel variegato cantiere del Duomo milanese, è tuttavia più opportuno scolarle nel primo quarto del Quattrocento. Il sinuoso andamento dei drappaggi che le caratterizza e le identifica, infatti, pare riflettere quello stile che, nutrito di apporti internazionali, diventerà cifra stilistica peculiare di quel contesto a partire dagli esordi del XV secolo. Le sostanziali assonanze compositive dei numeri di questo raggruppamento, al quale è da avvicinare anche l'esemplare della chiesa della Natività della Vergine di Cerano (Guglielmetti 2000, p. 18) [cat. XIII.7] e quello, come già indicato da Isabella Marelli (2014, pp. 85-86) della parrocchiale di Sacconago, spingono a ritenere queste opere prodotti di un'unica bottega. In questa sede, a partire dall'esemplare in esame che si direbbe il più antico, si propone dunque di riunirle sotto la denominazione convenzionale di 'Maestro del Crocifisso di Sant'Ambrogio.'

Bibliografia: Tea 1951, pp. 61-62, tav. XL; Spiriti 1990a, p. 2469; T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. 9; Lombardi 2005, p. 55, nota 28; Tasso 2005, p. 45, nota 1; Casciaro 2007, p. 20; R. Casciaro, in *Sculture lignee a Vigevano* 2007, p. 196; R. Casciaro, in *Museo Diocesano* 2011, pp. 121-122 cat. 120; Riccardi 2013, p. 109; Marelli 2014, p. 85; Siddi 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 44-45, cat. 6.



'Maestro del Crocifisso di Sant'Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Milano, basilica di Sant'Ambrogio (prima del restauro; (foto: Diocesi di Milano-Ufficio Beni Culturali)



‘Maestro del Crocifisso di Sant’Ambrogio’: *Crocifisso*, 1400-1425. Milano, basilica di Sant’Ambrogio



'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425. Milano, basilica di Sant' Ambrogio

VIII.8

MILANO

Chiesa di San Carlo al Corso

Scultore lombardo

Crocifisso

Secondo quarto del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, Cristo: 214x184 cm; con la croce: 315 x 187x7 cm

Provenienza: Milano, chiesa di Santa Maria dei Servi

Il *Crocifisso* proviene dalla preesistente chiesa di Santa Maria dei Servi, abbattuta nel XIX secolo per costruire l'attuale edificio. Nel 1847 è stato posizionato sull'arco sopra l'altare maggiore della nuova chiesa di San Carlo al Corso (come si può vedere nella fotografia pubblicata in Ponzoni 1930, p. 445). Oggi, a seguito del restauro compiuto negli anni novanta del Novecento, orna la cappella delle confessioni, sul lato sinistro della chiesa. L'intervento, condotto da Eugenio Gritti (1997), oltre a restituire all'opera una buona leggibilità anche attraverso il recupero dell'antica policromia, ha permesso di far luce sulle numerose particolarità tecniche dell'opera e sulle traversie da essa subite nel tempo. Le braccia sono risultate di un legno (rovere e olmo) diverso rispetto al corpo (pioppo) e sono costruite con due pezzi di legno connessi all'altezza del gomito. È stato inoltre possibile stabilire la manomissione del capo, oggi reclinato in avanti, ma in origine in una posizione eretta rispetto al busto. Il collo del Cristo è stato infatti segato e ricollocato, con l'aggiunta di due tasselli sulla parte posteriore, forse in occasione di uno spostamento della scultura che aveva reso necessario un riadattamento.

Nel rendere noto il *Crocifisso* un tempo nella chiesa dei Servi, Sandrina Bandera (1997, p. 34) lo ha presentato come un'opera della seconda metà del Trecento, trovando buon seguito nei pochi commentatori seguenti. Con tale indicazione cronologica è infatti ricordato da Lia Bellingeri (1999, p. 75), da Giuliana Guerrini (2002, p. 23), che ne ha discusso nel suo saggio dedicato ad alcune opere lignee piacentine del XIV secolo, riscontrando delle affinità – invero non così stringenti – con il bel *Crocifisso* della collegiata di Castell'Arquato (Piacenza) [cat. XII.1], e, ancora, nelle più recenti trattazioni sull'edificio sacro (Nasoni 2006a, p. 228). Marco Lombardi (2005, p. 53) ha invece ravvisato – in particolare nel volto del Redentore – “stilemi di Urbanino da Surso” e l'ha pensato come un

modello, e dunque precedente, per gli intagli del famoso intagliatore attivo, ormai nel Quattrocento, tra Lombardia e Piemonte. Poco convincente è il collegamento proposto da Alessandra Sarchi (2005, p. 28), tra il *Cristo* milanese a quello della collegiata di Santa Maria a Pieve di Cento, rapportabile forse più all'esemplare di Castell'Arquato che non a quello di San Carlo al Corso. Quest'ultimo è una figura imponente, dalla fisicità pronunciata e allo stesso tempo caratterizzata da una grande naturalismo. Lontano da ogni eccesso emotivo, la bocca semi-aperta e la peculiare conformazione delle arcate sopracciliari danno al Cristo un'espressione di mesto abbandono. La morbida cascata di pieghe del perizoma, il lento arrovellarsi delle stoffe ai lati del corpo, così come la definizione anatomica più matura, sembrano collocarlo in una fase intermedia tra l'importante raggruppamento di sculture isolato da Thea Tibiletti (T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. n. 9), e la fortunata tipologia di Crocifissi elaborata dai Da Surso, rendendo più opportuna, per l'esemplare di San Carlo al Corso, una sua datazione al secondo quarto del XV secolo.

Bibliografia: Ponzoni 1930, p. 445; Bandera 1997, p. 34; Gritti 1997; pp. 73-76; Bellingeri 1999, p. 75; Guerrini 2002, p. 23 Lombardi 2005, p. 53; Sarchi 2005, p. 28; Nasoni 2006a, p. 228.



Scultore lombardo: *Crocifisso*, secondo quarto del Quattrocento. Milano, chiesa di San Carlo al Corso



Scultore lombardo: *Crocifisso*, secondo quarto del Quattrocento. Milano, chiesa di San Carlo al Corso

VIII.9

MILANO

Chiesa di San Cristoforo sul Naviglio

Scultore lombardo

San Cristoforo

1370-1380

Legno intagliato e dipinto, 165 cm

Il *San Cristoforo* è parte dell'ornamentazione dell'omonima chiesa milanese posta sul Naviglio, un edificio costituito da due strutture architettoniche adiacenti, risalenti a epoche differenti e distinguibili dall'esterno grazie alla presenza di due diverse facciate: un antico oratorio, attestato già nel XII secolo, e una cappella eretta, con la protezione dei Visconti – e di qui la denominazione, impropria, di ‘Cappella Ducale’ – in onore dei santi Giovanni Battista, Giacomo, Cristoforo e Cristina, tra il 1398 e il 1403 (Francimei 1999; Rossi 1999; Cavalieri 2006, pp. 386-387; Spinelli 2012). Le prime notizie sull'intaglio risalgono alla visita pastorale di monsignor Lanfranco Reina del 1594, che lo ricorda sull'altare dedicato al santo titolare della chiesa, ma lo definisce “non ad formam” (Rossi 1999, p. 120). È forse a seguito di quel giudizio negativo che l'opera iniziò la serie di spostamenti all'interno dell'edificio, e che la videro collocata, almeno in tempi moderni, in una nicchia ai lati dell'altare maggiore (Tamborini 1923, pp. 43-44, tavv. XI e XVIII), in un'altra ai lati della porta (Bagnoli 1942, p. 188; Mezzanotte, Bascapè 1948, p. 607), e, infine, sopra una mensola in corrispondenza del pilastro centrale della chiesa (Barracciu 1961, p. 52).

Ritenuta, con poche eccezioni (Fumagalli, Sant'Ambrogio, Beltrami 1891-1892, III, 1892, p. 16), trecentesca e oggetto di valutazioni sempre positive (Tamborini 1923, pp. 43-44; Ponzoni 1930, p. 78; Bagnoli 1942, p. 188; Mezzanotte, Bascapè 1948, p. 607, Barracciu 1961, p. 52; Zeppegno 1981, p. 281), la scultura ha ricevuto una prima vera e propria lettura critica solo nel 1998, quando Elisabetta Fadda (E. Fadda, in *Il Gotico* 1998, p. 194) la ricordò discutendo del gruppo della chiesa di Santa Maria di Campagna di Piacenza [cat. XII.4]. La studiosa notava nel *Santo* affinità con le opere piacentine tali da giustificare un'analoga collocazione cronologica, e dunque nel terzo quarto del XIV secolo, ma anche delle caratteristiche di stile che la portavano a ritenerlo opera di un artista diverso, di estrazione più propriamente milanese e più in linea con la prima produzione di Bonino

da Campione. Tale orientamento è stato condiviso da Marco Rossi (1999), che individuava nel 1364, anno in cui abbiamo notizia di un rinnovamento della chiesa più antica, un termine cronologico importante per la nostra scultura. Anche Rossi ribadiva il legame con Bonino, instaurando dei confronti con la statua equestre di Bernabò Visconti (Milano, Castello Sforzesco), ma chiamava in causa pure alcuni esempi di pittura lombarda coeva, indicando in particolare delle consonanze con la figurazione del *Guiron le Courtois* (Parigi, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. Fr. 5243) o con gli affreschi raffiguranti le *Storie di Cristo* dell'Abbazia di Viboldone. Laura Cavazzini (2004, p. 117) ha poi riproposto una lettura congiunta delle statue di Milano e di Piacenza, riconoscendovi i modi di uno stesso maestro in tempi diversi, e indicando, per il *Santo* milanese, una datazione tra il 1370 e il 1380, in anticipo sul gruppo di Santa Maria di Campagna. Una cronologia più avanzata, che vedrebbe l'opera in connessione alle presenze oltremontane attive nel cantiere del Duomo di Milano nel primo decennio del Quattrocento, è stata infine suggerita da Francesca Tasso (2005, p. 37).

A caratterizzare il *San Cristoforo* è un intaglio molto semplificato, quasi geometrizzante, che riesce tuttavia a conferire al protagonista un tono di grande naturalezza. L'impianto della figura, così come il panneggio, in cui è meno evidente quell'inquieto frantumarsi di pieghe così tipico delle sculture di Piacenza, rivela tratti arcaizzanti, e fa sì che l'opera vada giustamente ritenuta più antica del trittico piacentino. I dati stilistici, oltre che quelli storici riguardanti la chiesa che lo ospita, confortano una sua datazione dopo il 1364, ma probabilmente non oltre il nono decennio del Trecento. Di quegli anni, il nostro *Santo*, che avanza fiero, con i lunghi capelli e la barba "a forfecchino", nella sua stretta e corta tunica, e col piccolo Redentore sulla spalla sinistra, non sembra tuttavia rapportarsi in maniera fedele alla produzione di Bonino da Campione. Degli esiti paralleli si potranno in effetti ritrovare in pittura, nei tanti personaggi che popolano le pareti degli oratori lombardi dipinti nel secondo Trecento, o di Viboldone, dove le *Storie Cristologiche* esibiscono un'umanità non poi così distante da quella della cordiale figura di San Cristoforo sul Naviglio.

Bibliografia: Fumagalli, Sant'Ambrogio, Beltrami 1891-1892, III, 1892, p. 16; Tamborini 1923, pp. 43-44, tavv. XI e XVIII; Ponzoni 1930, p. 78; Bagnoli 1942, p. 188; Mezzanotte, Bascapè 1948, p. 607; Barracciu 1961, p. 52; Zeppegno 1981, p. 281; E. Fadda, in *Il Gotico* 1998, p. 194; Rossi 1999; Cavazzini 2004, p. 117; Tasso 2005, p. 37; Cavalieri 2006, pp. 386-387; Travi 2011, p. 267, nota 13; F. Sidi, in *Arte Lombarda* 2015, pp. 105-106, cat. I. 28.



Scultore lombardo: *San Cristoforo*, 1370-1380 circa. Milano, chiesa di San Cristoforo sul Naviglio

VIII.10

MILANO

Chiesa di San Tommaso

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

1430-1440 circa

Legno intagliato e dipinto, 133 cm

Iscrizioni: [...] INTERCEDIT[...] (in caratteri gotici, sul libro sorretto dalla Vergine)

Come nel caso della *Madonna* del Museo del Duomo di Milano [cat. VIII.12], anche la scultura in esame è stata restaurata in occasione della mostra milanese sulla scultura lignea del 2005, e si presenta oggi in uno stato di conservazione decisamente buono. Come nelle migliori occasioni, il restauro si è rivelato un importante momento conoscitivo: è stato infatti possibile recuperare la smagliante cromia originale e appurare le sottigliezze tecniche dell'intaglio, rivelando, ad esempio, che la veste rossa della Vergine è stata realizzata a *sgraffito*, scoprendo cioè la lamina d'oro presente sotto lo strato superficiale rosso (Frezzato 2007, pp. 48-49). La statua si trova nella centralissima chiesa milanese dedicata a San Tommaso, a pochi passi dalla Scala, di cui orna l'altare maggiore. Tale posizione di rilievo le fu assegnata negli anni ottanta del secolo scorso, a seguito del suo ritrovamento in un locale attiguo all'edificio sacro. È tuttavia probabile ch'essa sia parte *ab antiquo* dell'arredo liturgico di San Tommaso, che è una chiesa attestata a partire dal XIV secolo del tutto rifatta nel tardo Cinquecento (Latuada 1737-1738, V, 1738, pp. 31-36; Nasoni 2006b, pp. 164-165). Le informazioni sull'opera sono molto poche, ed è grazie alle ricerche di Francesca Tasso (1998) – cui va il merito di aver introdotto il pezzo nel dibattito critico – che si riesce a far luce su alcuni passaggi della sua vicenda storica. Nel 1602 l'intaglio è ricordato in una nicchia “a cornu epistula” (sul lato destro della chiesa), verosimilmente nell'ultima cappella a destra prima della zona absidale. Ancora all'inizio dell'Ottocento la *Madonna* si trovava in quella posizione, com'è attestato nell'inventario degli arredi e delle suppellettili compilato nel 1837, dove si fa riferimento anche a delle corone indossate dai due sacri protagonisti (Tasso 1998, p. 447, nota 3). Successivamente, tra Otto e Novecento, fu trasferita nella prima cappella a destra della chiesa e affiancata da un *San Domenico* e un *Sant'Antonio da Padova* scolpiti, oggi non rintracciabili: in questo

allestimento è ricordata anche da Carlo Ponzoni (1930, p. 439; Tasso 1998, p. 447, nota 3). Durante la seconda guerra mondiale fu spostata in una cappellina sotterranea che fungeva da rifugio antiaereo, dove rimase probabilmente fino ai nostri giorni (Tasso 1998, p. 447, nota 3). Nel rendere nota la *Madonna* milanese, Francesca Tasso (1998) la presentava come un'opera rappresentativa della cultura tardogotica lombarda databile al quarto-quinto decennio del Quattrocento, e individuava dei rapporti con la coeva produzione pittorica. La studiosa riconosceva nell'opera assonanze con i modi di Michelino da Besozzo e del suo stretto circolo, richiamando, ad esempio, il caso della *Madonna dell'Umiltà* presente sul foglio di schizzi dell'Albertina di Vienna (inv. n. 4855), il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* della Pinacoteca di Siena o opere come la *Madonna col Bambino* della parrocchiale di Silvano Pietra, per poi individuare nella *Madonna col Bambino* del Museo di Palazzo Venezia (opera invero assai dibattuta sul fronte della paternità, per cui si veda, da ultimo, E. Daffra, in *Arte lombarda* 2015, pp. 226-227, cat. III.10) il più calzante confronto. Simili coordinate cronologiche e stilistiche sono state in seguito riproposte da Raffaele Casciaro (2000b, pp. 17, 244-245, cat. 2), che ha ribadito la sua piena rispondenza alla temperie culturale lombardo-veneta di primo Quattrocento, in parallelo al fitto rapporto di scambio tra Michelino da Besozzo e Stefano da Verona. Ancora Casciaro (2016, pp. 104-105) ha specificato una cronologia non oltre il secondo quarto del XV secolo. A favore di una datazione più avanzata, intorno al 1450, si è espressa invece Sandrina Bandera (S. Bandera, in *Maestri della scultura* 2005, pp. 66-67 cat. I. 8).

Risulta suggestivo il raffronto – suggerito dalla Tasso – con la *Madonna col Bambino* stante dei Musei Civici di Novara (inv. M. C. 54), in marmo di Candoglia, un materiale che la ricollega direttamente al cantiere del Duomo milanese (dal 1387, per concessione di Gian Galeazzo Visconti, le cave di quella località posta sul Lago Maggiore potevano essere utilizzate esclusivamente dalla Fabbrica del Duomo), che è un'opera che risponde a ideali figurativi assai simili, senza necessariamente dover pensare ad un'identità di mano (F. Tasso, in *Tra gotico e Rinascimento* 2001, pp. 104-105, cat. 35; Tasso 2005, p. 42). Meno stringente mi pare invece il legame con la *Madonna* della parrocchiale di Traffiume di Cannobio, cui fa accenno sempre Francesca Tasso (2005, p. 42), che – e già lo notava la stessa studiosa – andrà intesa come un'attestazione della diffusione del linguaggio milanese già intorno alla metà del Quattrocento (sull'opera si

veda anche: D. Cassinelli, in *Maestri della scultura* 2005, pp. 68-69 cat. I.9).

La bella scultura di San Tommaso è oggi senz'altro meno isolata grazie ad almeno altre due immagini mariane in legno partecipi della stessa, raffinata cultura ed emerse nel corso di questa ricerca, ossia la *Vergine* di Casalzuigno [cat. III.2] e quella di Zeccone [cat. IX.3]. Se, come sembra, la *Madonna* di Casalzuigno è da ritenere databile ancora nel corso degli anni venti del secolo, i due esemplari di Zeccone e di Milano andranno scalati subito dopo, in un arco di tempo comunque compreso entro il quinto decennio.

Bibliografia: Ponzoni 1930, p. 439; Tasso 1998; Casciaro 2000b, pp. 17, 244-245 cat. 2; F. Tasso, in *Tra gotico e Rinascimento* 2001, p. 104; Cavazzini 2004, p. 117; Gasparotto 2004b, p. 102; Tasso 2005, p. 42; S. Bandera, in *Maestri della scultura* 2005, pp. 66-67, cat. I.8; Castelnuovo 2006, p. 22; Frezzato 2007, pp. 48-49; Daffra, Tasso 2015, p. 178; F. Tasso, in *Arte lombarda* 2015, p. 228, cat. III.13; Casciaro 2016, pp. 104-105.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1430-1440 circa. Milano, chiesa di San Tommaso

VIII.11

MILANO

Chiesa di Santa Maria della Pace

Scultore lombardo

Crocifisso

Seconda metà del Trecento

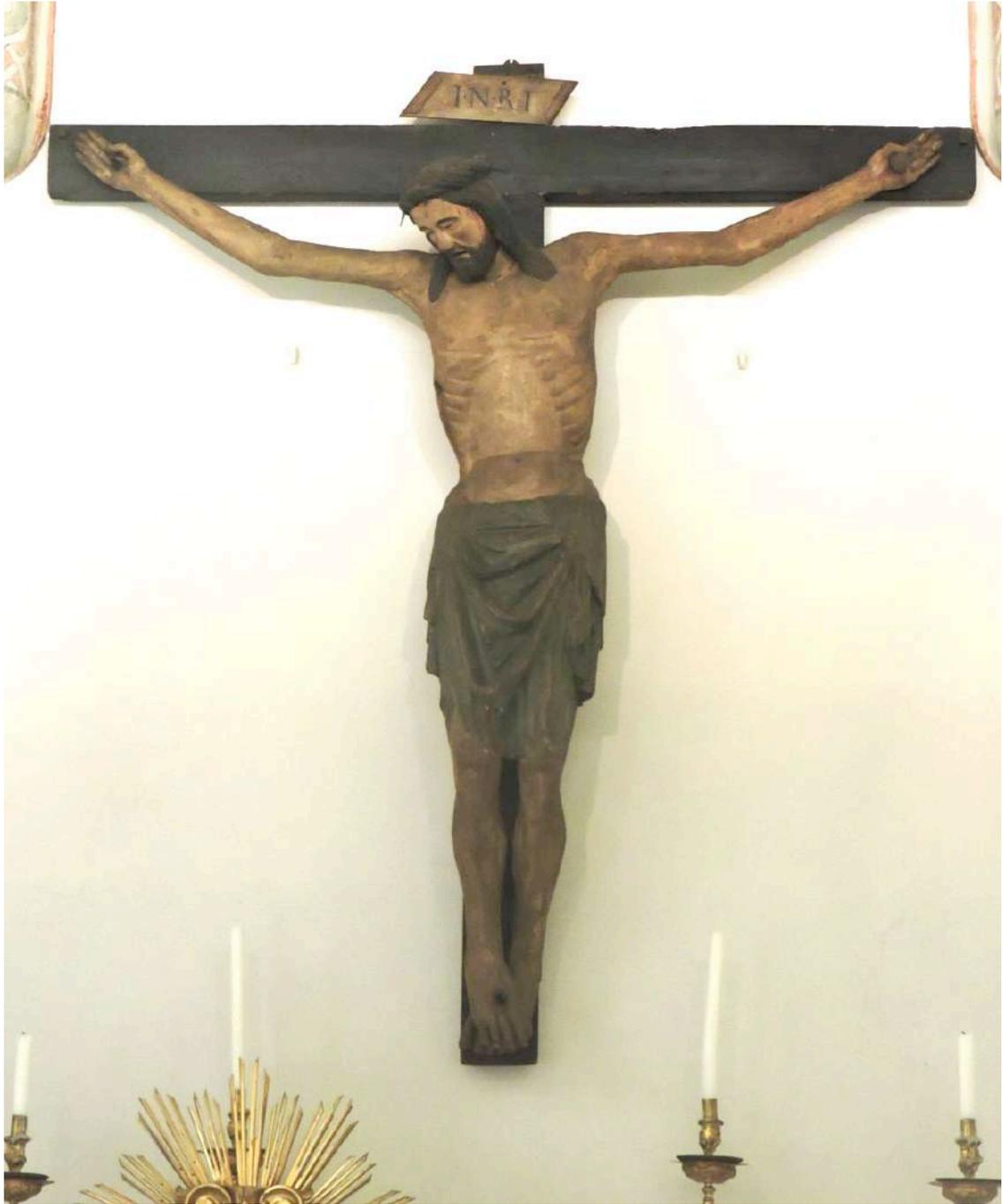
Legno intagliato e dipinto, misure non rilevate

Nonostante il rifacimento della policromia, le condizioni della scultura possono dirsi discrete, avendo essa mantenuto la sua integrità. Il Cristo, a grandezza naturale, è qui presentato nel momento che precede la morte: gli occhi sono socchiusi e la bocca aperta a esalare l'ultimo respiro. Il suo volto, dal profilo aguzzo, è incorniciato da lunghi capelli lisci che ricadono sulle spalle, ed è sormontato da una corona di spine intrecciata. Il corpo è disposto in una leggera torsione verso destra, appeso a quella che non è più la sua croce originale tramite delle braccia magre e leggermente arcuate. Accurata è la costruzione anatomica della figura: il torace rigonfio è scandito da una arcata costale ben definita, che è interrotta, sul lato destro, dalla canonica ferita. L'alta arcata epigastrica accompagna la profonda cavità del ventre e segue il restringimento dei fianchi. Questi sono cinti da un lungo perizoma che arriva a coprire le ginocchia, animato sulla fronte da un disordinato gioco di pieghe molto spesse, ricadenti l'una dentro l'altra secondo uno schema triangolare. Ai pronunciati affondi nella materia distinguibili in quest'area, fa riscontro un diverso trattamento delle parti secondarie: sulle cosce, sui lati perizoma, ma anche sui capelli, l'artefice pare voler solo scalfire il legno con delle leggere incisioni verticali, che paiono quasi delle scanalature.

L'opera si trova oggi nella prima cappella di sinistra della chiesa di Santa Maria della Pace a Milano (per le travagliate vicende storiche dell'edificio si veda: Ponzoni 1930, pp. 174-176; Gorni 1985, pp. 201-205; Idem 2006, pp. 240-245). In precedenza è segnalata nel chiostro dell'importante edificio milanese, ma non è attualmente possibile stabilire né a quando risale questo spostamento, né ulteriori notizie sulla sua più antica ubicazione. Una fotografia dell'opera nel chiostro si vede nell'articolo – in cui però non se ne fa cenno – di Carlo Perogalli (1970, p. 118 fig. 4) sul restauro del complesso monumentale, e ancora in quella sede è ricordato, come opera trecentesca, nella guida rossa del Touring Club Italiano (*Touring* 2005b, p. 342). Per il *Crocifisso*, rimasto ai margini della

critica e fuori dalle trattazioni specifiche sulla chiesa, risulta davvero arduo individuare degli effettivi riscontri con altre opere note. I suoi caratteri, tuttavia, dalla costruzione anatomica al complesso sistema di pieghe frante che vivacizza il perizoma, spingono a ritenerlo un lavoro da ricollegare verosimilmente ad una bottega attiva nei territori viscontei nel secondo Trecento.

Bibliografia: Perogalli 1970, p. 118 fig. 4; *Touring* 2005b, p. 342.



Scultore lombardo: *Crocifisso*, seconda metà del Trecento. Milano, chiesa di Santa Maria della Pace

VIII.12

MILANO

Museo del Duomo, inv. 9

Scultore del cantiere del Duomo di Milano

1420-1440 circa

Madonna col Bambino

Legno intagliato e dipinto, 114x53x38 cm

La scultura, una *Madonna col Bambino* in trono, è ricavata da un blocco di legno pieno, intagliato anche sul retro. Due profonde fessurazioni interessano la parte frontale e laterale sinistra dell'opera; sono considerevoli le consunzioni dovute all'azione dei tarli, in particolare nella zona inferiore, in corrispondenza delle gambe e del trono. L'intaglio è stato restaurato da Luca Quartana e Antonella Ornelli, sotto la direzione di Sandrina Bandera, in vista della rassegna milanese sulla scultura lignea del 2005 (*Maestri della scultura* 2005). L'intervento ha permesso di liberarlo dalle numerose ridipinture che ne offuscavano la superficie, e di individuare, in particolare in ampie porzioni del manto, una raffinata policromia originale (Frezzato 2007, pp. 45-48).

La vicenda critica della *Madonna col Bambino* del Museo del Duomo inizia nel 1854. In quell'anno, infatti, il conte Ambrogio Nava, allora a capo della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, dava notizia di un'immagine mariana lignea da lui ravvisata qualche tempo prima in un magazzino della Cattedrale milanese, della quale, tuttavia, aveva perso le tracce. A destare l'interesse di Nava non erano tanto i valori artistici della scultura – di cui ricorda “il legno rozzamente dipinto, la sculture di non felice esecuzione, ma il concetto religioso perfettamente espresso” – quanto la sua vicenda storica: l'opera, infatti, a suo avviso, era quella un tempo sull'altare maggiore della Cattedrale, per la quale, nel 1392, era stato incaricato il poliedrico Bernardo da Venezia (Nava 1854, pp. 37, 79; *Annali*, 1877-1885, I, 1877, p. 82). Il collegamento col documento del 1392 fu subito accettato anche da Ugo Nebbia (1908, p. 8), che, nel suo volume sulle sculture del Duomo, pur definendola “rozza, non priva di una certa grazia nell'insieme”, riproduceva una fotografia della statua. Questa, lungi dall'esser andata perduta come temeva Nava, in quel momento si trovava al Castello Sforzesco. Come ha avuto modo di illustrare recentemente Paola Strada (P. Strada, in *Maestri della scultura* 2005, pp. 50-53, cat. I.2; Salsi 2005, p. 30), infatti, dal 1864 essa era in deposito presso il Museo Patrio di

Archeologia, prima ospitato al Palazzo di Brera e poi al Castello. Solo nel 1953 fu restituita ed esposta nei locali del Museo del Duomo di Milano.

L'identificazione della nostra *Madonna* con quella ricordata nel documento del 1392, e dunque l'attribuzione a Bernardo da Venezia, di cui sarebbe l'unica opera nota, ha conosciuto una certa fortuna (Mariacher 1942a, pp. 13-14; Idem 1942b, pp. 237-238; Baroni 1944, p. 155; Romanini 1964, I, p. 415; Bascapè, Mezzanotte 1965, p. 90; Peroni 1965, pp. 51-52, nota 1; Mariacher 1967; *Il Duomo* 1981, p. 193). Col procedere degli studi, tuttavia, iniziarono ad emergere incertezze e nuove proposte di lettura. Se per Costantino Baroni (1955a, pp. 704-705, nota 2) la connessione era dubbia per una questione qualitativa (la riteneva infatti "in un certo senso inadeguata all'alto credito di cui godeva Bernardo da Venezia"), Rossana Bossaglia (1973, pp. 76, 150, nota 11; Eadem 1978, pp. 12, 17) esprimeva delle perplessità sul fronte attributivo, e rapportava l'intaglio milanese con la *Madonna* posta sulla trave dell'arco trionfale della basilica di San Michele a Pavia, parte di un *Calvario* unanimemente riconosciuto, a partire da uno storico contributo di Edoardo Arslan (1956b), come opera di Urbanino da Surso. Sviluppando questa pista e sulla scorta di un documento che suggeriva un'attività di Bernardo in San Michele, Maria Grazia Albertini Ottolenghi (1995, pp. 72-77) arrivò poi ad assegnare i due *Dolenti* pavesi a Bernardo da Venezia. La proposta è rimasta senza seguito e, del resto, mal si spiega sia alla luce dello scarto stilistico tra l'intaglio di Milano e le due figure di Pavia, sia in virtù della stretta consanguineità che lega queste ultime al Crocifisso. Sull'opera è poi tornato Raffaele Casciaro (2000b, pp. 13-15), che, senza escludere del tutto l'ancoraggio della *Madonna* al referto archivistico del 1392, notava assonanze con i risultati di Jacopino da Tradate e degli scultori impegnati nel cantiere del Cattedrale nei primi decenni del Quattrocento. È stata poi Laura Cavazzini (2004, pp. 112-116) a slegare convincentemente la scultura dal documento e dal nome di Bernardo da Venezia, argomentando una sua più ragionevole datazione tra il quarto e il quinto decennio del Quattrocento: l'opera, sicuramente nata nel contesto del Duomo, riflette infatti quell'arzigogolato linguaggio impensabile prima dell'attività di Jacopino da Tradate, e dev'esser stata eseguita da un maestro che doveva avere bene in mente i modelli di quel grande protagonista della stagione tardogotica milanese. Un parere diverso, in direzione di un artista veneto e una datazione agli anni 1390-1410 è stato in seguito riproposto da Paola Strada (P. Strada, in *Maestri della scultura* 2005, pp. 50-53, cat. I.2). A Francesca Tasso (2005, pp. 36, 46, nota 27), che vi riconosceva i riflessi dell'arte di Michelino da Besozzo, si deve

invece la cauta proposta, difficile da circostanziare, di leggere l'intaglio milanese in relazione al figlio di Bernardo, Niccolò, attivo nel cantiere milanese tra il 1399 e il 1405 (sull'artista: Franco 2004, pp. 298-310).

Bibliografia: Nava 1854, p. 79; Boito 1889, p. 125; *Guida sommaria* 1900, p. 18; Frova 1906, p. 18; Nebbia 1908, p. 8; Vigezzi 1928, p. 61; Mariacher 1942a, pp. 13-14; Mariacher 1942b, pp. 237-238; Baroni 1944, p. 155; Baroni 1955a, pp. 704-705, nota 2; Bicchi 1956, p. 13, cat. 8; Ciceri 1958, p. 22, cat. 12; Carli 1960, p. 68; Mele 1960, p. 116; Romanini 1964, I, p. 415; Bascapè, Mezzanotte 1965, p. 90; Peroni 1965, pp. 51-52, nota 1; Mariacher 1967, pp. 300-301; Bossaglia 1973, pp. 76, 150, nota 11; Bossaglia, Cinotti 1978, II, p. 17 cat.1; Albertini Ottolenghi 1995, pp. 72-77; Welch 1995, pp. 61-62; *Il Museo del Duomo* 1979, p. 11; *Il Duomo* 1981, p. 193; Biscottini 1986; Bianchi 1992, p. 424; Tasso 1998, p. 447, nota 1; Bellingeri 1999, p.88, nota 9; Casciaro 2000b, pp. 13-15; Roda 2001; Cavazzini 2004, pp. 112-116; Salsi 2005, p. 30; P. Strada, in *Maestri della scultura* 2005, pp. 50-53, cat. I.2; Tasso 2005, pp. 38, 46, nota 27, 47, nota 52; Frezzato 2007, pp. 45-48; L. Cavazzini, in *Catalogo del Museo* (in corso di stampa).



Scultore del cantiere del Duomo di Milano: *Madonna col Bambino*, 1420-1440 circa. Milano, Museo del Duomo

VIII.13

MILANO

Museo Diocesano

Bottega del ‘Maestro del Crocifisso di Sant’Ambrogio’

Crocifisso

Primo quarto del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, 163x161 cm

Provenienza: Milano, chiesa di Sant’Eufemia

Latitano le informazioni sul *Crocifisso* un tempo in Sant’Eufemia a Milano, una chiesa di antica fondazione del tutto rimaneggiata nel tardo Ottocento sulla base di un progetto di Enrico Terzaghi (sulla chiesa, si veda, da ultimo: Fiorio 2006, pp. 309-310). Prima del suo trasferimento nel Museo Diocesano esso era collocato sul lato posteriore dell’edificio sacro, in un’edicola esterna, al di sotto della quale un’iscrizione informava a proposito di un restauro dell’opera risalente al 1899 (T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. 9). Un nuovo, importante intervento risale al 2002: condotto da Paola Zanolini e Ida Ravenna, ha permesso di recuperare delle ampie porzioni di policromia originale, restituendo all’opera una buona leggibilità (R. Casciaro, in *Museo Diocesano* 2011, pp. 121-122, cat. 120). Dimenticato dalle fonti antiche, la riscoperta dell’intaglio si deve a Thea Tibiletti (T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. 9), che ne ha discusso in relazione ai Crocifissi della chiesa milanese di sant’Ambrogio [cat.VIII.7], di Oggiono (Lecco) [cat. VIII.15], di Arosio (Como) [cat. VIII.1] e di Olivone (Canton Ticino) [cat. XI.5]. Di tale raggruppamento di sculture, che, a partire dal contributo della Tibiletti è stato ricollegato alla produzione milanese a cavallo tra Tre e Quattrocento (Tasso 2005, p. 45, nota 1; R. Casciaro, in *Museo Diocesano*, Milano 2011, pp. 121-122, cat. 120; Riccardi 2013, p. 109), e che andrà invece scalato nel primo quarto del Quattrocento, il *Cristo* oggi al Museo Diocesano, abbandonate le scarnificate forme così peculiari degli esemplari di sant’Ambrogio, Olivone e Oggiono, si può collocare in chiusura della serie, rappresentando uno degli esiti più tardi maturati in seno alla bottega di quello che, in questa sede, si è scelto di denominare ‘Maestro del Crocifisso di Sant’Ambrogio’.

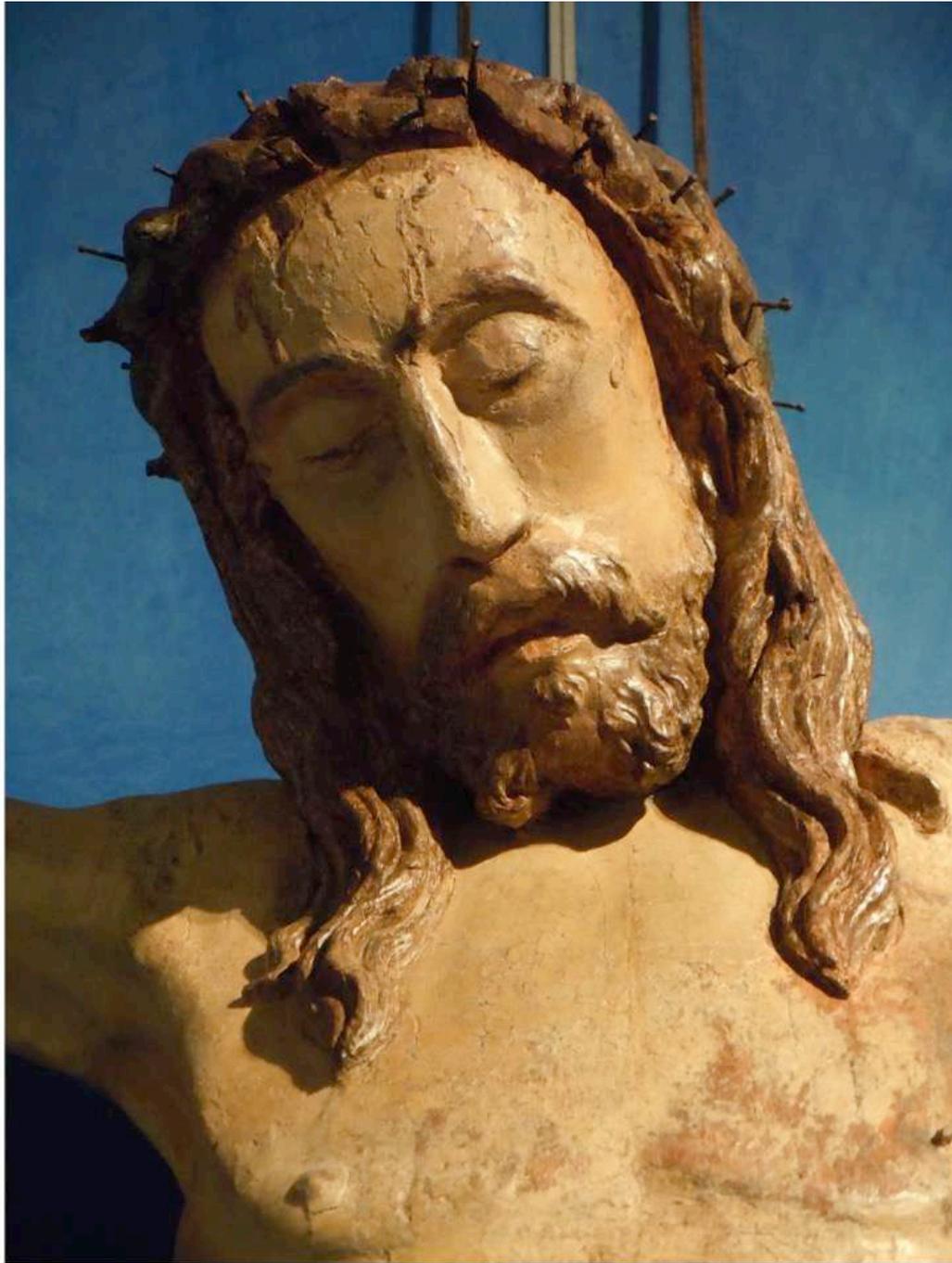
Bibliografia: T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. 9; *Il Museo Diocesano* 2001, p. 24; Guerrini 2002, p. 25, nota 24; *Museo Diocesano* 2005, pp. 32, 33; Lombardi 2005, p. 55, nota 28; Tasso 2005, p. 45, nota 1; *Il Museo Diocesano* 2006, p. 100; Casciaro 2007, p. 20; R. Casciaro, in *Sculture lignee a Vigevano* 2007, p. 196; R. Casciaro, in *Museo Diocesano* 2011, pp. 121-122, cat. 120; Riccardi 2013, p. 109; Marelli 2014, pp. 85-86; Siddi 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 44-45, cat. 6.



Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. lombardo, *Crocifisso*, Milano, chiesa di Sant'Eufemia (oggi al Museo Diocesano) (foto: Diocesi di Milano - Ufficio Beni Culturali)



Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Milano, Museo Diocesano



Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Milano, Museo Diocesano (part.)

VIII.14

OGGIONA CON SANTO STEFANO (Varese)

Chiesa di Santa Maria in Castello

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

Primo quarto del Trecento

Legno intagliato, misure non rilevate

Provenienza: Oggiona con Santo Stefano (Varese), chiesa di San Vittore

La *Madonna* è stata privata della sua policromia originale durante un restauro, effettuato da Bernardo Carli nel 1976, che ha restituito un'immagine in condizioni tutt'altro che buone. Oltre alla generale consunzione connessa all'azione dei tarli, si rilevano diversi segni di bruciature sul piede sinistro del Gesù e numerose lesioni antiche, cui si cercò di porre rimedio tramite l'aggiunta di tasselli lignei ancora visibili sulle ginocchia, sul mento e sulla corona della Vergine (Marelli 2004, p. 84, nota 5).

L'opera, oggi in Santa Maria in Castello a Oggiona con Santo Stefano (Varese) proviene dall'antica parrocchiale dedicata a San Vittore: secondo la ricostruzione proposta da Isabella Marelli (2004, pp. 82-84; Eadem 2010, pp. 41-44), essa giunse nella sua attuale sede già nel corso del XIV secolo, a seguito dell'abbandono dell'edificio connesso alla sfortuna politica della famiglia dei signori del luogo, i da Oggiona (per cui si veda Montanari 2004, pp. 74-79). In Santa Maria la scultura trovò posto in una nicchia nella cappella maggiore, ed è lì che la vide il cardinale Federico Borromeo durante la visita pastorale del settembre 1622, quando la ricorda vestita di abiti preziosi e riparata da un vetro. Quella attualmente visibile non è la nicchia originale, ma un ambiente ricavato a seguito dei lavori di ristrutturazione dell'edificio risalenti al 1976 (Marelli 2004, p. 84; Eadem 2010, pp. 41-44).

Seduta su un semplice scranno rettangolare, con un prolungamento circolare che fa da base alla figura, l'immagine mariana di Oggiona è presentata nel suo aspetto regale, con una corona a *fleurons* sul capo. Sotto il nobile copricapo un mantello non troppo lungo ricade sulle spalle, creando una sorta di comodo anfratto che inquadra il volto della Madre di Dio. Alla rigida espressione di quest'ultima – la cui percezione è senz'altro accentuata dall'assenza della policromia – fa riscontro anche quella

stilizzata criniera che è la capigliatura. Alla stessa, eccentrica umanità appartiene il Gesù Bambino, togato e col braccio destro alzato in segno di benedizione. Nel ricadere, i panneggi delle due figure si chiosano in nervosi riccioli, attenuando la generale staticità dell'insieme. Degno di nota è il particolare iconografico del piccolo mostriciattolo sotto il piede sinistro della Vergine, chiaro simbolo della vittoria sul peccato, che risponde a un modulo figurativo ben documentato a partire dalla metà del Duecento in area nordica, e in particolare nella regione del Reno e della Mosa, che ha conosciuto una certa fortuna anche in Lombardia: si ritrova, infatti, anche nella Madonna del Sacro Monte di Varese [cat. VIII.18] e in quella, di cultura lombarda, della chiesa di Santa Maria Petroio di Vinci, in Toscana [cat. XIII.9], spesso chiamate a confronto con l'esemplare in esame (R. Caterina Proto Pisani, in *L'arte a Firenze* 2004, p. 148; P. Viotto 2006-2007, pp. 56-58). Lo stesso elemento ricorre anche in un'erratica scultura lignea attualmente di ubicazione ignota ma passata sul mercato fiorentino nel 1929, che in questa sede si propone di ricondurre all'ambito lombardo [cat. XIV.3].

La riscoperta critica della statuetta di Oggiona risale alla metà degli anni novanta del Novecento e spetta a Daniele Pescarmona (1995), che vi fece accenno in un lodevole contributo in cui, prendendo spunto dal caso della *Madonna* della Pinacoteca di Como [cat. III.3], riuniva un primo gruppo di intagli, alcuni sul mercato antiquario e altri in territorio lombardo, facendo luce su un ambito fino allora rimasto ai margini degli studi, ossia quello della scultura in legno dell'epoca dei primi Visconti. In quel saggio, in realtà, l'opera ricevette solo una veloce menzione in relazione alla scultura campionesa e in particolare alla decorazione della Loggia degli Osii a Milano, e venivano notate commistioni con la cultura germanica. Quanto alla datazione, Pescarmona propendeva per una sua realizzazione ancora nel tardo Duecento (seguito anche da Luca Mor, in *Scultura lignea* 2008, p. 12).

Il legame con la Loggia milanese e una cronologia "intorno alla metà del XIII secolo e non oltre la fine", sono stati ribaditi in un primo momento anche da Isabella Marelli (2004, pp. 82-84), che tuttavia, qualche tempo dopo, ha riconsiderato l'intaglio in un nuovo studio sulla scultura lignea medievale in Lombardia, ispirato dal restauro del simulacro del Sacro Monte di Varese (Marelli 2010, pp. 41-44): se rimaneva intatta l'ipotesi di un legame con l'opera eponima del 'Maestro della Loggia degli Osii', la studiosa si orientava per una datazione più avanzata, a cavallo tra Due e Trecento. La possibilità di ripensare la *Vergine* di Oggiona accanto alle

sempre più numerose immagini mariane lignee della Lombardia viscontea, porta, credo, a escludere un accostamento diretto alla *Madonna* della Pinacoteca Civica di Como [cat. III.3] e alle opere più strettamente ricollegabili a quell'esemplare: pur muovendosi all'interno di uno schema compositivo analogo, l'artefice del simulacro oggionese dimostra infatti una certa autonomia rispetto a quegli intagli, declinando, in maniera personale, i termini di una cultura affine. Viene inoltre il sospetto che una datazione al tardo Duecento sia troppo precoce: nella concezione dei volumi, e così nel gotico arricciarsi delle stoffe la scultura sembrerebbe infatti rispondere ad un ideale figurativo già primotrecentesco.

Bibliografia: Pescarmona, 1995, pp. n. n.; R. Caterina Proto Pisani, in *L'arte a Firenze* 2004, p. 148; Marelli 2004, pp. 82-84; Viotto 2006-2007, pp. 56-58; L. Mor, in *Scultura lignea* 2008, p. 12; Pescarmona 2009b, p. 97, nota 7; Marelli 2010, pp. 41-44; Riccardi 2013, p. 104.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1300-1315 circa. Oggiona con Santo Stefano (Varese), chiesa di Santa Maria in Castello

VIII.15

OGGIONO (Lecco)

Chiesa di Sant'Eufemia

'Maestro del Crocifisso di Sant'Ambrogio'

Crocifisso

Primo quarto del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, 148x135 cm (la croce, l'aureola e il cartiglio non sono originali)

Il *Cristo* si trova oggi nella cappella del Crocifisso posta nel presbiterio della parrocchiale di Oggiono, nel lecchese, dedicata a Sant'Eufemia, che è ricordata – seppur indirettamente - già sul finire XII secolo in relazione ad una vertenza riguardante la corte di Arosio (Longoni 1986, p. 119, doc. 5). L'opera occupa una nicchia settecentesca appositamente costruita per ospitarlo. Le sue condizioni conservative non possono dirsi buone: appare infatti completamente ridipinto e meritevole di un restauro. Il Redentore, smagrito e sofferente, ha il corpo cinto da un perizoma caratterizzato da una cascata di pieghe pesanti che ricadono a forma di u. Assai peculiare e rara risulta la soluzione dei chiodi che traforano gli arti superiori: questi sono posizionati sui polsi piuttosto che, come di consueto, sulle mani. Tale raro particolare iconografico secondo Oleg Zastrow (1994, p. 253) sarebbe un richiamo all'immagine della Sindone. Lo stato attuale dell'opera rende assai difficile stabilire se questa soluzione sia stata pensata *ab antiquo* o se si tratti – più verosimilmente – di una modifica apportata in un secondo momento, e così la posizione rialzata della scultura, che non rende agevole una verifica in tal senso sui palmi.

Mancano notizie sulla vicenda storica dell'opera, che nulla impedisce, tuttavia, di credere nata per l'edificio che la custodisce ancora oggi. Dopo una prima, incerta lettura come prodotto della seconda metà del Cinquecento (Longoni 1986, p. 179, cat. 17), l'intaglio è stato riportato a cronologie più alte e condivisibili da Andrea Spiriti (1990b, p. 2502) che lo ritenne, seppur in maniera assai dubbiosa, “forse quattrocentesco”, e da Oleg Zastrow (1994, pp. 253-254), cui si deve un primo approfondimento sulla scultura. Auspicando un restauro che ancora aspetta di essere compiuto, Zastrow leggeva nell'opera caratteri tardomedievali, e ipotizzava una sua datazione al XV secolo. Successivamente Thea Tibiletti (Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51) ha rintracciato, in Lombardia e in Canton Ticino, un gruppo di Crocifissi, tra cui quello di Oggiono, che –

nonostante alcune varianti nelle dimensioni e nella qualità – palesano affinità tali da poter essere ritenuti prodotti di un'unica bottega: si tratta dell'esemplare oggi nella sacrestia della basilica di Sant'Ambrogio a Milano [cat. VIII.7], del *Cristo* della chiesa di Sant'Eufemia a Milano, oggi al Museo Diocesano [cat. VIII.13], di quelli della chiesa dei Santi Nazaro e Celso di Arosio (Como) [cat. VIII.1] e del Museo di San Martino a Olivone, nel Cantone Ticino [cat. XI.5] e degli esemplari di Cerano (Novara) [cat. XIII.7] e Sacconago (Varese) [cat. VIII.16].

Quanto alle coordinate stilistiche di tale raggruppamento, la Tibiletti ha ritenuto possibile leggere tali sculture nell'orizzonte culturale internazionale che si andava profilando a Milano negli anni 1390-1420 durante la costruzione del Duomo, prospettando una cronologia non posteriore agli inizi del XV secolo. Concordi sul raggruppamento anche Francesca Tasso (2005, p. 45, nota 1) e Raffaele Casciaro (R. Casciaro, in *Museo Diocesano*, Milano 2011, pp. 121-122, cat. 120) che non escludono una datazione di queste opere ancora nel tardo Trecento. La sola opera di Oggiono ha attirato l'attenzione anche di Laura Cavazzini (2004, p. 117, nota 45), che vi ha fatto riferimento mettendola in connessione con i modelli proposti nel cantiere della Cattedrale milanese da Jacopino da Tradate. Per l'intaglio in esame e per i suoi "compagni" variamente distribuiti entro i confini della Diocesi ambrosiana, si propone in questa sede una datazione nel primo quarto del XV secolo. Il legame dell'opera di Oggiono con la cultura figurativa in voga nella capitale viscontea trova, del resto, pieno supporto anche nella fitta rete di legami politici che, dalla fine del Trecento, legavano Milano a questi territori, che presto divennero il fronte più delicato contro le minacce dei veneziani nel bergamasco (Longoni 1986, p. 71).

Bibliografia: Longoni 1986, p. 179, cat. 17; Spiriti 1990b, p. 2502; Zastrow 1994, pp. 12; 18; 148-149 figg. 172-174; 253-254; T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. 9; Cavazzini 2004, p. 117, nota 45; Lombardi 2005, p. 55, nota 28; Tasso 2005, p. 45, nota 1; *Touring* 2005a, p. 155; Casciaro 2007, p. 20; R. Casciaro, in *Sculture lignee a Vigevano* 2007, p. 196; R. Casciaro, in *Museo Diocesano* 2011, pp. 121-122, cat. 120; *Monumenti di Oggiono* 2012, pp. 20-21; Riccardi 2013, p. 109; Sididi 2016, p. 31; F. Sididi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 44-45, cat. 6.



‘Maestro del Crocifisso di Sant’Ambrogio’: *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Oggiono (Lecco), chiesa di Santa Eufemia



Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1400-1425 circa. Oggiono (Lecco), chiesa di Santa Eufemia (part.)

VIII.16

SACCONAGO (Busto Arsizio, Varese)

Chiesa dei Santi Pietro e Paolo

Bottega del ‘Maestro del Crocifisso di Sant’Ambrogio’

Crocifisso

1415-1425

Legno intagliato e dipinto, 235x144 cm (con la croce)

L'intaglio ha per lungo tempo ornato l'arco trionfale della chiesa parrocchiale di Sacconago, frazione di Busto Arsizio, nel varesotto. Esso proviene probabilmente dall'edificio preesistente, ricostruito nel corso del XVIII secolo (Marelli 2014, pp. 85-86). L'attuale collocazione della scultura in una cappella sul lato sinistro dell'edificio ha fatto seguito al delicato intervento restauro che l'ha riguardata, diretto da Isabella Marelli della Soprintendenza di Milano ed eseguito dal laboratorio di restauro "San Gregorio" di Busto Arsizio tra il 2006 e il 2007 (cui va il mio ringraziamento per le foto che qui si presentano). In quell'occasione è riemersa una policromia antica ma non originale (Marelli 2014, pp. 85-86). Identificabile con quello visto da San Carlo Borromeo nel 1582 sotto l'arco trionfale (Marelli 2014, p. 85), il *Cristo* di Sacconago ha ricevuto una prima menzione nel 2010, da parte di Augusto Spada (2010, pp. 20, 27), che l'ha ricordato come opera di un maestro lombardo trecentesco. Più recentemente, Isabella Marelli (2014, pp. 85-86; Eadem 2015, p. 428, nota 3) ha proposto una datazione della scultura al secondo-terzo decennio del XV secolo, rapportandola correttamente al gruppo di Crocifissi di età viscontea, diffusi tra Lombardia e Canton Ticino, isolato per la prima volta da Thea Tibiletti (T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. 9). Nell'esemplare varesino, tuttavia, la studiosa notava giustamente una maggiore attenzione naturalistica nella resa anatomica e un andamento meno schematico del panneggio, dati che la portavano a ritenerlo opera di un artista locale aggiornato su quanto si produceva a Milano, nel cantiere del Duomo, individuando delle tangenze con opere di Walter Monich e del suo seguito. L'impressione è che l'esemplare di Sacconago si ponga effettivamente in stretto dialogo con i testimoni della serie individuata dalla Tibiletti, accostandosi tuttavia a quei modelli con una maggiore libertà: più avanzato rispetto agli esemplari di Sant' Ambrogio [cat. VIII.1], Olivone [cat. XI.5], Oggiono [cat. VIII. 15], Cerano [cat. XIII.7] e Arosio [cat. VIII.1], l'opera si può comunque ritenere un prodotto elaborato

nell'importante bottega di quello che, in questa sede, si è scelto di denominare 'Maestro del Crocifisso di Sant'Ambrogio'.

Bibliografia: Spada 2010, pp. 20, 27; Marelli 2014, pp. 85-86; Marelli 2015, p. 428, nota 3; Siddi 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 44-45, cat. 6.



Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant'Ambrogio': *Crocifisso*, 1415-1425. Sacconago (Busto Arsizio, Varese), chiesa dei Santi Pietro e Paolo (part.)



Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1415-1425. Sacconago (Busto Arsizio, Varese), chiesa dei Santi Pietro e Paolo

VIII.17

TREVIGLIO (Bergamo)

Chiesa di San Martino, sagrestia

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

1315-1320 circa

Legno intagliato e dipinto, 118x52x40 cm

Dopo il rinvenimento avvenuto negli anni cinquanta del Novecento nei solai della chiesa di San Martino di Treviglio (Bergamo), nel 1989 la scultura è stata restaurata da Eugenio Gritti sotto la direzione di Valentina Maderna, recuperando quella che appare essere una policromia antica (Furia 1996, p. 22). La Vergine di Treviglio, incoronata e seduta in trono secondo la consolidata iconografia della *Sedes Sapientiae*, si rivolge all'osservatore con un sorriso abbozzato; il suo abito è stretto sotto il seno da un cordolo e moderatamente scollato; un lungo mantello scende sulla sua figura partendo dal capo, secondo un ricadere di pieghe un po' rigido. Il paffuto Gesù bambino, poggiato sulla madre con le gambe incrociate, regge un volume nella mano sinistra, mentre con la destra, alzata, compie il canonico gesto della benedizione.

Ricordata nella bibliografia locale con datazioni oscillanti tra il XIV e il XV secolo e attribuita anche ad un maestro del centro Italia (Santagiuliana 1965, p. 180; Pagnoni 1979, p. 383; Rossi 1987, pp. 39, 45; Furia 1996, p. 22), l'opera trevigliese è stata presa in considerazione da Daniele Pescarmona (1993b, p. 393) nel primo intervento in cui, rendendo nota una scultura di analogo soggetto custodita nella Pinacoteca di Como, iniziava la ricostruzione del *corpus* dell'artista da lui poi battezzato 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como'. Questo raggruppamento di opere, databili verosimilmente nel primo Trecento, costituisce una delle più importanti aggiunte alla conoscenza della scultura lignea della Lombardia viscontea, e oggi comprende, oltre alla *Madonna* di Como [cat. III.3], un'immagine mariana custodita nei Musei Vaticani (inv. 42378) [cat. XIII.1]; la *Madonna col Bambino* della chiesa di Sant'Agata a Moltrasio, nel comasco [cat. III.4]; la *Vergine* già di proprietà della Galleria Pavese di Milano [cat. XIV.6] e quella segnalata nel 1967 presso la Galleria "Il Tarlo" di Cortina d'Ampezzo [cat. XIV.2] (Pescarmona 1993b, pp. 91, 392-393; Idem 1995; Idem 1998; Idem 2009b). Se in un primo momento lo studioso ricordò l'intaglio della chiesa di San Martino come "prodotto della

stessa bottega, eseguita dalle stesse mani”, dell’anonimo intagliatore (Pescarmona 1993b, p. 393; Idem 1995), successivamente preferì invece farvi riferimento come ad una derivazione di bottega (Pescarmona 2009b, p. 91). L’impostazione dei personaggi sacri di Treviglio, più solida rispetto a quella degli esemplari di Como, dei Musei Vaticani e, nonostante le condizioni conservative non ottimali, di Moltrasio e quella già Pavesi, sembra in effetti indicare uno scarto stilistico e cronologico, e potrebbe suggerire, per il suo artefice, un primo aggiornamento sugli esiti di una delle più importanti botteghe scultoree nella Lombardia dei primi decenni del XIV secolo, ossia quella del ‘Maestro della Loggia degli Osii’. Tra gli esemplari lignei di analogo soggetto di cultura lombarda scalabili nel primo quarto del Trecento, la *Vergine* di Treviglio si potrà pensare dunque quale elemento di raccordo tra le sculture individuate da Pescarmona e opere, da ritenere più avanzate, come la *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria a Petroio di Vinci, in Toscana [cat. XIII.9], e il venerato simulacro del santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese [cat. VIII.18].

Bibliografia: Santagiuliana 1965, p. 180; Pagnoni 1979, p. 383; Rossi 1987, pp. 39, 45; Pescarmona 1993b, p. 393; Pescarmona 1995, pp. n. n; Pescarmona 1998, p. 25; Furia 1996, p. 22; Benassai 2003, p. 142; Donati 2004, p. 43, nota 11; Marelli 2004, p. 84, nota 5; *La sezione medievale* 2005, p. 40; Viotto 2006-2007, p. 58; Pescarmona 2009b, p. 91; Riccardi 2013, p. 104.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1315-1320 circa. Treviglio (Bergamo), chiesa di San Martino, sagrestia

VIII.18

VARESE

Santuario di Santa Maria del Monte (Sacro Monte)

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

1330 circa

Legno intagliato e dipinto, 130 cm

La scultura è il fulcro culturale del santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese e la si può solitamente scorgere, a grande altezza e dietro un vetro, al centro dell'altare maggiore. Le origini dell'edificio sono in parte avvolte nel mistero: secondo la tradizione, a edificare la primitiva chiesa e consacrare l'altare sarebbe stato Sant'Ambrogio (Viotto 2006-2007, pp. 46-49). Sicuramente, già in epoca medievale l'area era sede di un santuario, meta di pellegrinaggi, che fu interamente ricostruito in età sforzesca e poi ulteriormente rimodernato nei secoli seguenti (Viotto 1997, pp. 9-20). Il consueto allestimento vede ancora oggi il gruppo camuffato sotto delle ampie vesti che lasciano scoperti solo i volti dei personaggi e le mani del Bambino (il braccio sinistro del Redentore visibile, tuttavia, è un'aggiunta moderna funzionale alla sua vestizione), secondo un'usanza che si può far risalire al XVII secolo (Viotto 2010, pp. 17-35).

Sotto quelle nobili stoffe si nasconde una *Madonna col Bambino* in trono, secondo la più consueta iconografia mariana. Il capo della Vergine è coronato e coperto da un velo bianco che scende sulla schiena e sulle braccia. Quest'ultime, strette al corpo, si allungano sulle gambe per permettere alla Madre di Dio di trattenere il Gesù Bambino benedicente, seduto sul suo ginocchio sinistro con un volume nella mano sinistra. Sull'aderente tunica della Vergine, dotata di una scollatura dalla discreta profondità, ricade il mantello, smosso da pieghe morbidissime che si dispongono secondo un andamento assai irregolare. Come nel caso delle *Madonne* di Petroio di Vinci [cat. XIII.9], di Oggiona [cat. VIII.14] e dell'esemplare di ubicazione ignota passato a Firenze del 1929 [cat. XIV.3], anche nell'intaglio in esame, sotto i piedi della Vergine, si distingue bene un piccolo animale, che sarà da interpretare come un'ulteriore attestazione della ricezione di modelli d'Oltralpe nella Lombardia dei primi decenni del Trecento.

La statua ha senz'altro patito i molti rimaneggiamenti avvicendatisi nei secoli, sia per quel che riguarda la sua policromia sia nelle parti

strutturali. Abbiamo notizia di alcuni restauri antichi: nel 1783 essa fu affidata al pittore Antonio Villa che “la dipinse con tinte a olio in cinque mani”; ormai novecenteschi sono i successivi interventi ricordati – di cui tuttavia manca una documentazione specifica – eseguiti da Ruggero Calcaterra (nei primi anni cinquanta del Novecento) e dal milanese Alessandro Rivolta (1959), che era ritenuto detentore, come ci informano le carte d’archivio, di un fantomatico “segreto” per ovviare all’azione dei tarli (Lotti 2010, pp. 51-53). Si deve a un nuovo, recente restauro, cui ha fatto seguito la pubblicazione di un volume dedicato alla vicenda storica e conservativa dell’intaglio, la possibilità di comprendere al meglio un manufatto che rappresenta una preziosa testimonianza dell’arte lignea lombarda di primo Trecento (*La Madonna* 2010). Il gruppo è realizzato in un tronco ligneo (salice) svuotato all’interno. Eliminati diversi strati di ridipinture, esso si presenta in una veste policroma antica, forse settecentesca: la scelta del restauratore di fermarsi a questo *status* è stata ragionevolmente indotta dalla frammentarietà della coloritura originale. I volti della Vergine e del Bambino sono stati rimodellati, e su di essi, così come sulle parti del corpo a vista, è stata stesa una pittura di colore scuro, che occulta l’originale incarnato rosato. Frutto di un evidente ritocco è il posizionamento degli occhi di madre e figlio: sono infatti rivolti verso il basso, con una soluzione che tiene conto della posizione sollevata del gruppo sul suo altare. Il sedile originale su cui sedeva la Madonna è stato alterato e inglobato in un trono posticcio, che reca una decorazione pittorica che vuole simulare la presenza di un drappo dipinto (per il restauro: Lotti 2010, pp. 51-66).

Oltre ad assicurare la continuità della devozione, le modifiche effettuate alla scultura devono aver riflettuto anche i suoi mutati allestimenti. Se è assai probabile ritenerla la principale immagine sacra della chiesa trecentesca, le prime notizie su di essa risalgono al 1474, quando due committenti di primo piano, Galeazzo Maria Sforza e la moglie Bona di Savoia, ordinarono all’arciprete Giovanni Antonio Marliani che venisse costruito un tabernacolo per custodire il simulacro (Motta 1885, pp. 343-344; Ganna 2005, p. 42). Unici superstiti di quello che doveva essere tale sontuoso altare, più tardi smantellato e sostituito dall’edicola marmorea barocca attualmente *in situ*, sono quattro rilievi con le *Storie della Passione* che dovevano decorarne il basamento, oggi divisi tra il monastero delle Romite Ambrosiane del Sacro Monte di Varese e il Castello Sforzesco di Milano (su queste opere, contese tra il ‘Maestro di Trognano’ e la bottega dei De Donati, si veda: Ganna 2005, pp. 37-53; Eadem, in *Maestri della*

scultura 2005, pp. 116-121, cat. II. 5; Eadem 2006-2007, pp. 61-76; G. Agosti, J. Stoppa, in *Mantegna* 2008, pp. 258-260, cat. 90; Tasso 2009, pp. 11-13; Pescarmona 2011, pp. 388-397 e, per una recente sintesi: C. Cairati in *Arte lombarda* 2015, p. 363, cat. V.8).

Circa un secolo più tardi, nel 1567, l'opera è descritta negli atti della visita pastorale di padre Leonetto Chiavone, il quale ricorda, sull'altare maggiore, una "effigies beatae virginis sedentis cum parvo infante in brachijs, posita in tabernaculo ligneo clauso vitriata" (Viotto 2006-2007, pp. 45-46; Eadem 2010, p. 20). Assente negli atti delle visite del 1574 e del 1578, l'opera viene menzionata, ma in maniera assai stringata, nel 1583 (Viotto 2006-2007, pp. 45-47; Eadem 2010, p. 20). Agli esordi del Seicento è Cesare Tettamanzi (1614, pp. 44-46) a parlarne, consegnando ai posteri una descrizione breve ma che, facendo la tara delle incongruenze storiche, risulta di grande interesse. Stando alla sua testimonianza, infatti, sarebbe stato Sant'Ambrogio in persona a portare al Sacro Monte la statua. Per Tettamanzi era inoltre assai probabile che quest'ultima fosse opera dell'Evangelista Luca, il cui nome è spesso evocato in relazione dell'esecuzione tanto di icone dipinte che di sculture (e ce lo ricorda, in questa sede, il caso della *Madonna* di Santa Maria di Campagna a Piacenza: cat. XII.4). Di particolare interesse è il parallelismo individuato dall'autore con l'immagine della Casa Santa di Loreto (poi ripreso anche da Bizzozzero 1699, p. 22): dalla descrizione che egli fa anche delle puntuali differenze iconografiche tra le due sculture è infatti possibile dedurre che, ai suoi tempi, la nostra statua fosse ancora visibile senza vestizioni. Il cardinale, inoltre, ci informa anche del fatto che le due *Madonne* differivano per il colorito del volto: bruno quello di Loreto, chiaro quella di Varese, ragguagliandoci sul fatto – confermato del resto anche dalle caratteristiche tecniche di cui si è già detto – che la coloritura scura degli incarnati sia il frutto di un rimaneggiamento effettuato nel corso del Seicento, e che dunque è di piena età moderna la percezione dell'immagine come "Madonna Nera" (Viotto 2006-2007, pp. 49-53; Eadem 2010, pp. 17-35). Del resto, il culto per l'immagine conobbe proprio a partire dal XVII secolo un nuovo vigore, in un crescendo che implicò anche il rimodernamento dell'altare e che condusse, nel luglio 1739, alla solenne incoronazione delle due figure ad opera del cardinale Carlo Gaetano Stampa (Viotto 2006-2007, pp. 45-46; Eadem 2010, pp. 30-31). Ma la devozione continuò ancora nel Novecento: la statua fu portata in processione per le vie del borgo durante la seconda guerra mondiale e poi ancora nel 1945, come ringraziamento per la fine del conflitto (Viotto 2010,

p. 17). Il peso della sua fama devozionale – oltre che degli ingombranti abiti con cui era nascosta – se, da una parte, le ha sempre assicurato un posto di rilievo nelle trattazioni sul Santuario (*Guida al Santuario* 1823, p. 51; Del Frate 1917, pp. 7-8; Minola Cattaneo 1931, pp. 10, 49-50; Del Frate 1933, pp. 129-131), dall'altra ha tenuto l'opera a lungo lontano dagli occhi degli storici dell'arte, ed è solo negli anni novanta del secolo scorso che iniziò la sua riscoperta critica. Alla poco probabile ipotesi cronologica di Carlo Alberto Lotti, per il quale essa poteva essere “antecedente all'XI secolo” (C. A. Lotti, in *Il Sacro Monte* 1990, pp. 30-31), ha fatto seguito la più appropriata lettura di Daniele Pescarmona (1998, pp. 25-30). Nel 1998, infatti, lo studioso aveva già ricostruito, partendo da una nobilissima *Vergine* lignea nella Pinacoteca Civica di Como [cat. III.3], una coerente serie di sculture lombarde di analogo soggetto, e a queste proponeva di accostare anche il testimone di Varese. Il collegamento è stato poi ripreso e condiviso anche da Paolo Benassai (2003, p. 142) e da Paola Viotto (Viotto 2006-2007, pp. 45-60; Eadem 2010, pp. 17-35), cui si deve una puntuale analisi della vicenda storica della scultura, sulla base dello spoglio delle più antiche fonti letterarie e figurative.

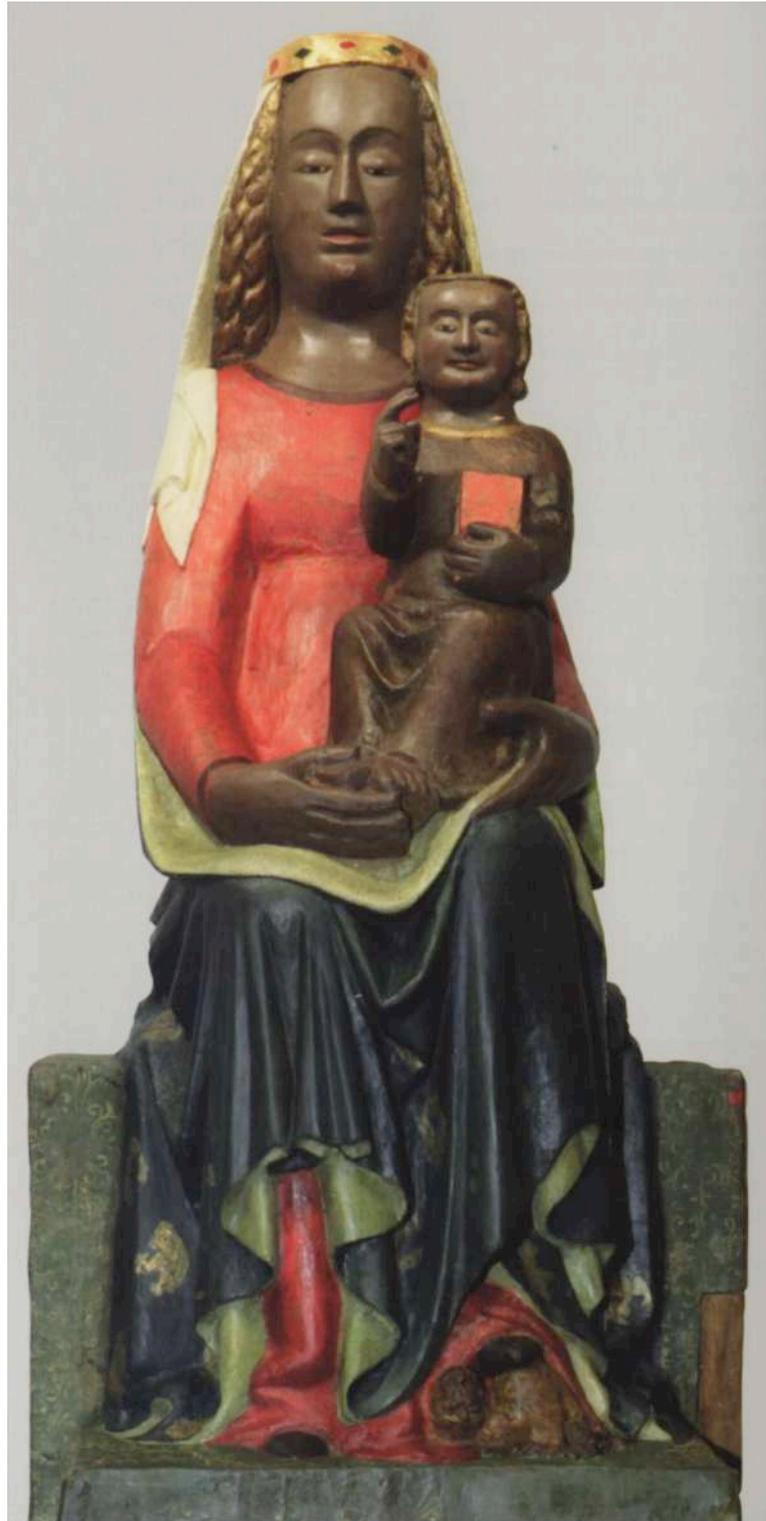
L'avanzare delle conoscenze sulla produzione lignea lombarda di epoca medievale ha permesso, negli ultimi anni, di precisare meglio le caratteristiche della serie di *Madonne* lignee, e soprattutto di offrire più opportune scansioni nel tempo. Lo stesso Pescarmona (2009b, p. 97, nota 7), tornando a discuterne, ricordava la *Madonna* di Varese come un problema sostanzialmente diverso dalle opere da lui assegnate al suo 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como'. Dell'opera si è recentemente occupata anche Isabella Marelli (2010, pp. 37-49; Eadem 2014, pp. 83-84), che ha riletto la scultura accanto alle altre testimonianze note, proponendo una scansione temporale che vede in apertura la statua della Pinacoteca Civica di Como [cat. III.3] e quelle ad esse più affini, procede con la *Madonna* di Petroio di Vinci (che tuttavia, sulla scorta di R. Caterina Proto Pisani, in *L'arte a Firenze* 2004, pp. 148-149, cat. 40, datava tra il 1290 e il 1310) [cat. XIII.9] e si conclude attorno al quarto-quinto decennio del XIV secolo con quella di Varese, per il cui autore la studiosa pensava ad un maestro campionesse già informato sulle novità di Giovanni di Balduccio. Una cronologia simile, negli anni trenta del Trecento, è stata ribadita da ultimo anche da Simone Riccardi (2013, pp. 104, 112, nota 15). La corposa volumetria dell'esemplare di Varese, ben evidente nei volti squadrati dei due personaggi sacri, elimina ogni dubbio sulla pertinenza dell'opera alla Lombardia dei primi decenni del XIV secolo. Rivedendo le

cronologie, la successione proposta dalla Marelli è ragionevole: sia pure condividendo modelli iconografici e cultura, è netto lo stacco che separa l'intaglio di Varese dalla *Madonna* della Pinacoteca Civica di Como [cat.III.3] dall'esemplare dei Musei Vaticani [cat. XIII.1] o da quella di Moltrasio [cat. III.4], e indica una progressione cronologica. Ad ammortizzare la distanza da quell'arcaico gruppo di sculture – per cui pare verosimile una datazione nei primissimi anni del Trecento – sono opere come la *Madonna* Treviglio [cat. VIII.17], che riflette già la produzione del 'Maestro della Loggia degli Osii', o quella di Petroio di Vinci [cat. XIII.9], in cui il legame con quel celeberrimo maestro pare ancora più evidente. Si riesce così a riconoscere una linea evolutiva che trova nell'esemplare in esame una delle sue più tarde rappresentazioni, in un momento che potrà fissarsi *grosso modo* attorno al quarto decennio del Trecento.

Bibliografia: Tettamanzi 1614, p. 44-46; Bizzozzero 1699, p. 22; *Guida al Santuario* 1823, p. 51; Motta 1885, pp. 343-344; Del Frate 1917, pp. 7-8; Minola Cattaneo 1931, pp. 10, 49-50; Del Frate 1933, pp. 129-131; C. A. Lotti, in *Il Sacro Monte* 1990, pp. 30-31; Viotto 1997, pp. 12-13; Lotti 2000, pp. 16-17, 129-132; Pescarmona 1998, pp. 25-30; Benassai 2003, p. 142; Donati 2004, p. 43, nota 11; Marelli 2004, p. 84, nota 5; R. Caterina Proto Pisani, in *L'arte a Firenze* 2004, pp. 148-149, cat. 40; Viotto 2006-2007, pp. 45-60; Pescarmona 2009b, p. 97, nota 7; Lotti 2010, pp. 51-66; Marelli 2010, pp. 37-49; Viotto 2010, pp. 17-35; Travi 2011, p. 261; Riccardi 2013, pp. 104, 112, nota 15; Antolini 2014, pp. 80-84; Marelli 2014, pp. 83-84; Manghi, Viotto, Zangarini 2014, p. 74.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1330 circa. Varese, Santuario di Santa Maria del Monte (nel consueto allestimento, con le vesti)



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1330 circa. Varese, Santuario di Santa Maria del Monte



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1330 circa. Varese, Santuario di Santa Maria del Monte

VIII.19

VENDROGNO (Lecco),

Tesoro della chiesa di San Lorenzo

Scultore lombardo (?)

Santo Vescovo (San Grato?)

Legno intagliato, 97 cm

Secondo quarto del Trecento

Provenienza: Vendrogno (Lecco), dalla chiesa di San Grato ai Monti

Il *Santo* si trova oggi nel Tesoro della parrocchiale di San Lorenzo di Vendrogno (Lecco), ma proviene dalla chiesa di San Grato ai Monti, poco distante dall'abitato della cittadina, che è un edificio probabilmente già in uso nel Quattrocento radicalmente ristrutturato nel XVII secolo (Maderna 1970, p. 79; A. Rovetta, in *Guide del territorio* 1993, p. 161). La statua è stata sciaguratamente privata della sua policromia, lasciando a vista il nudo legno chiaramente attaccato dai tarli. È intagliata in un unico tronco, ad eccezione delle mani; la mano sinistra e parte del braccio corrispondente, la punta della mitria, il pastorale, i piedi e la parte bassa del retro sono frutto di un rifacimento (Zastrow 1994, pp. 216-217). Un moderno restauro dell'opera risale agli anni settanta del Novecento, e i suoi esiti furono presentati in una piccola mostra tenutasi alla Pinacoteca di Brera nella primavera del 1976, dove veniva esposta insieme al *Cristo* tunicato di Sondalo (Sondrio), anch'esso restaurato per l'occasione.

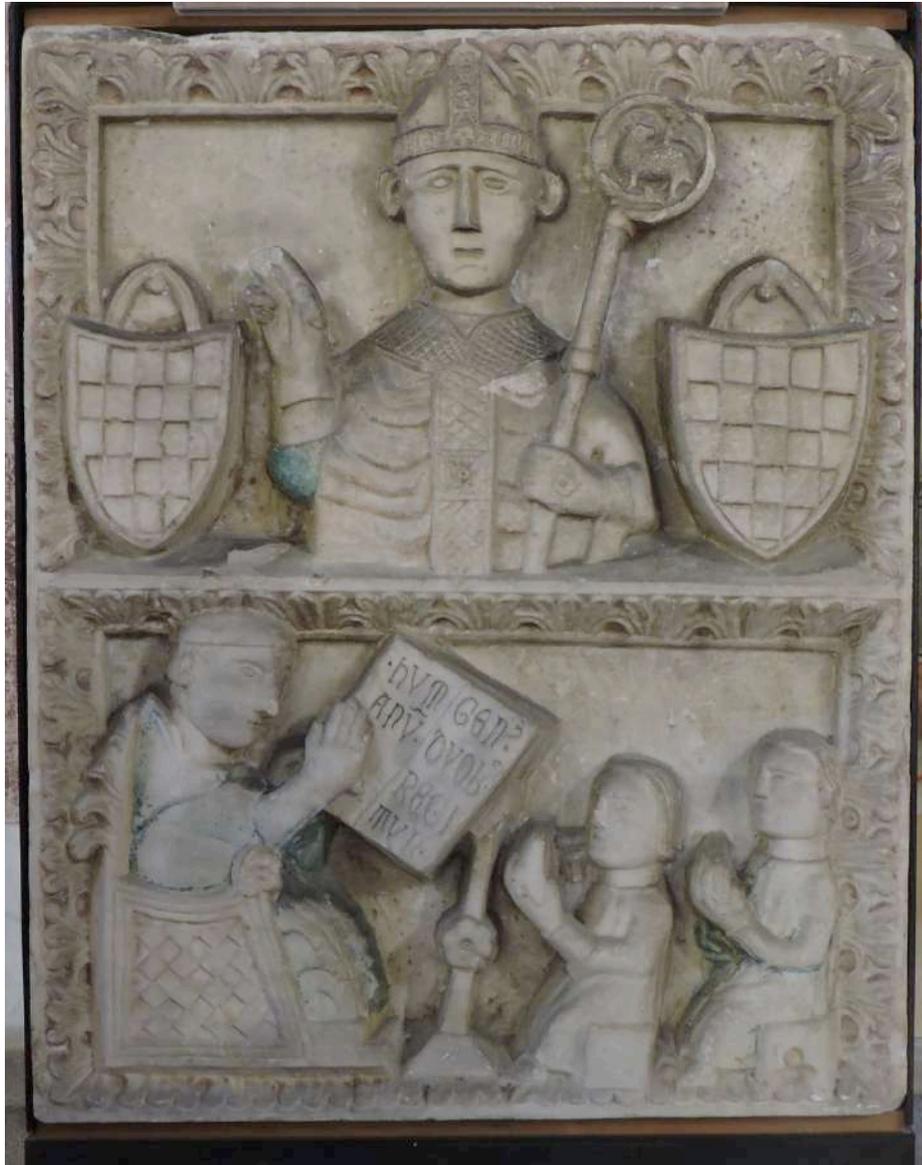
La figura, in abiti vescovili, è tradizionalmente identificata con *San Grato*, vescovo di Aosta e titolare dell'oratorio in cui si trovava la scultura. Così lo presenta, nel 1968, lo storico locale Luciano Lombardi (1968, p. 7), ritenendolo quattrocentesco. In occasione della mostra milanese del 1976, Maria Teresa Binaghi Olivari (1976, il parere è riportato da Zastrow 1976, pp. 234-235; Idem 1994, pp. 216-217) lo giudicò opera di un maestro campionesse, prospettando una sua datazione nel primo Trecento. Oleg Zastrow (1976, pp. 232-237), invece, ha sostenuto un'ipotesi del tutto diversa: a suo avviso l'intaglio sarebbe duecentesco e ricollegabile alla produzione aostana. Lo stesso studioso, tuttavia, vi ha fatto riferimento anche in relazione alla trecentesca *Madonna* di Gittana di Perledo [cat. VIII.5], ribadendo il riferimento al tardo Duecento del *Vescovo* e ipotizzando, sulla scorta di discutibili affinità, la pertinenza ad un'unica bottega ubicata nel territorio (Zastrow 1980b, pp. 305-307), per poi tornare a sostenere con decisione la paternità aostana (Zastrow 1994, pp. 216-217).

Nel frattempo, la datazione al XIII secolo della nostra scultura è stata riproposta sia in occasione della mostra *Milano e la Lombardia in età comunale* del 1993 (S. Colombo, in *Milano in età Comunale* 1993, p. 341, cat. 139), sia da Alessandro Rovetta (A. Rovetta, in *Guide del territorio* 1993, p. 161). Sull'opera – presenza costante nelle rare esposizioni milanesi in cui ha trovato posto la plastica lignea medievale – si è infine espresso anche Raffaele Casciaro nel 2000 (R. Casciaro, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 52-53, cat. 10) che, pur ammettendo la difficoltà di individuare delle precise corrispondenze con altre opere note, accoglieva la proposta di Zastrow a favore di una lettura in chiave aostana, spostando, se pur con cautela, la cronologia del pezzo al XIV secolo.

Una salda tradizione critica permette ai nostri giorni di avere un'ottimale cognizione della produzione artistica di età gotica dell'area piemontese e aostana. Proprio l'attuale possibilità di fare affidamento su un buon numero di repertori e di studi di sintesi fa sì che il riferimento culturale a quell'ambito del nostro *San Grato* paia oggi poco condivisibile. Non si riscontra, in esso, alcun accenno a quel linguaggio così spigolosamente gotico, alimentato dalla conoscenza dei prodotti d'Oltralpe, che caratterizza tanti esiti scultorei, in marmo e in legno, del Due e del Trecento in quei territori. In questo senso, il confronto proposto da Casciaro col trecentesco *San Proietto* (ma identificato anche come *San Vittore*) oggi al Museo Civico di Arte Antica di Torino (per cui si veda la scheda di Elena Rossetti Brezzi, in *Tra gotico e Rinascimento* 2001, pp. 46-47) permette, piuttosto, di misurare le profonde differenze in termini di orizzonti culturali. Pare più plausibile – considerando la salda impostazione della figura e i suoi volumi espansi – tornare a meditare sull'ipotesi di un'attinenza dell'intaglio alla Lombardia trecentesca, come del resto già proposto dalla Binaghi Olivari, e a un maestro non del tutto disinformato sulla produzione del 'Maestro della Loggia degli Osii': facendo gli opportuni distinguo qualitativi, infatti, la statua può dialogare con opere come gli angioletti che vegliano sul sepolcro bergamasco del cardinale Guglielmo Longhi. Un esito parallelo si potrà inoltre rintracciare in Cantone Ticino, nella preziosa chiesa di San Pietro di Castel San Pietro, dove l'effigie del vescovo Bonifacio da Modena (1343) posta un tempo a ornamento della facciata (Scaramellini 1990, pp. 235-238) è concepita all'insegna di una fattura schematica e un po' maldestra affine a quella del *Santo* di Vendrogno.

Bibliografia: Lombardi 1968, p. 7; Maderna 1970, p. 79; Zastrow 1976, pp. 232-237; Zastrow 1980b, pp. 305-307; S. Colombo, in *Milano in età*

Comunale 1993, p. 341, cat. 139; A. Rovetta, in *Guide del territorio* 1993, p. 161; Zastrow 1994, pp. 12, 14, 18, 66-69, figg. 63-67, 216-217; R. Casciaro, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 52-53, cat. 10; Romano 2005, p. 17; *Touring* 2005a, p. 354; *La rocca di Bajedo* 2007, p. 100.



Scultore lombardo: *Effigie del vescovo Bonifacio da Modena*, 1343. Castel San Pietro (Svizzera, Canton Ticino), chiesa di San Pietro (chiesa Rossa)



Scultore lombardo: *Santo Vescovo (San Grato?)*, secondo quarto del Trecento. Vendrognio (Lecco), Tesoro della chiesa di San Lorenzo

VIII.20

VIMERCATE (Monza Brianza)

Santuario della Madonna del Rosario

Scultore veneto

Crocifisso

Primo quarto del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, misure non rilevate

Provenienza: Vimercate, collegiata di Santo Stefano, cripta

Il *Crocifisso*, di dimensioni ridotte (circa un metro), appare oggi completamente ridipinto e meritevole di un restauro. Orna la terza cappella della navata sinistra, dedicata a San Giuseppe, del santuario della Madonna del Rosario di Vimercate, un edificio di fondazione medievale poi demolito e ricostruito a partire dal Seicento e abbondantemente rimaneggiato nei secoli seguenti (per cui si veda: Cazzani 1975, pp. 307-375). Nello stesso santuario, l'opera è stata anche disposta nella cappella di Santa Caterina (Conti 1995, p. 247, nota 14). L'attuale ubicazione non è tuttavia quella originaria: fino a qualche decennio fa essa infatti si trovava nella poco distante collegiata di Santo Stefano, dove occupava l'altare del Crocifisso nello "scurolo", ossia della cripta utilizzata come chiesa invernale. Secondo Eugenio Cazzani (1975, pp. 192-193) la scultura in esame sarebbe da riconoscere nell'esemplare che, nel 1793, fu sistemato nella cripta. Non è ben chiaro da dove sarebbe stato trasportato, ma bisognerà tenere presente che, in Santo Stefano, nel 1570 padre Leonetto Chiavone ricorda un altare dedicato al Santo Crocifisso e alla Santa Croce, a destra entrando nella chiesa. Più tardi, nei decreti emanati da San Carlo il 4 dicembre 1581, si stabilisce la rimozione del Crocifisso e la sua collocazione sotto l'arcone del presbiterio, così da farlo pendere perpendicolarmente sulla balaustra (su queste vicende: Cazzani 1975, pp. 180-181).

Quella di Vimercate è una scultura cui la popolazione ha rivolto a lungo una grande venerazione. Secondo un *topos* assai diffuso nella narrazione degli eventi riguardanti le immagini sacre, il ritrovamento del *Crocifisso* spetterebbe ad un contadino, nel corso di lavori in un terreno di proprietà della chiesa di Santo Stefano. Sopravvenuto un momento di siccità, i fedeli avrebbero deciso di portarlo in processione nella collegiata, implorando la pioggia: il *Cristo* non mancò di compiere il miracolo e la fece cadere abbondantemente. Fu così che, ancora nell'Ottocento, veniva

invocato nei periodi in cui le scarse precipitazioni mettevano in pericolo i raccolti (Cazzani 1975, pp. 192-193).

Ricordato con una datazione al tardo Cinquecento (Conti 1995, p. 247, nota 14), l'intaglio è stato in tempi recenti preso in considerazione da Graziano Alfredo Vergani (2008, pp. 216-218), che l'ha letto in relazione alla bottega d'intaglio di Urbanino e del figlio Baldino da Surso, la cui attività – svoltasi tra Lombardia e Piemonte – copre ben tre quarti del XV secolo. Secondo Vergani, il *Crocifisso* di Vimercate sarebbe da assegnare ad un maestro lombardo in stretto contatto con i Da Surso, e sarebbe stato eseguito in parallelo a opere come il *Compianto* un tempo a Ripalta Vecchia (Cremona) e attualmente nel Duomo di Crema (per cui si veda, da ultimo: F. Siddi, in *La cattedrale* 2016, pp. 126-127), con il quale lo studioso rilevava “singolari affinità di fisionomia, espressione e conduzione”. Agli occhi di Vergani, rispetto a quel gruppo ligneo, l'intaglio vimercatese sarebbe da collocare in un momento più avanzato, il che, a suo avviso, potrebbe indicare una sua datazione entro il terzo quarto del XV secolo. Tuttavia, sia la datazione sia l'interpretazione dell'opera necessitano una revisione, e si propone qui la possibilità di leggere l'opera di Vimercate in relazione ad un raggruppamento di Crocifissi lignei veneti scalabili agli esordi del Quattrocento, una cui trattazione d'insieme è stata offerta da Lucia Sartor (2000-2001, pp. 150-163; Eadem 2003; Eadem 2008), Anne Markham Schulz (2011, pp. 58-59) e Elisabetta Francescutti (2013). La serie prende avvio col *Cristo* della chiesa di San Cipriano a Trieste, e procede con l'esemplare della chiesa di San Fidenzo a Polverara (Padova), quello già della Galleria “Il Cartiglio” di Firenze e oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, e i testimoni del Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo, della chiesa di San Luigi a Portoguraro e della chiesa parrocchiale di Portobuffolè (Treviso), e si conclude con il Crocifisso commissionato a Matteo Moranzone nel 1426 per la Cattedrale di Sant'Anastasia a Zara.

Con questi esemplari, il *Cristo* di Vimercate condivide la rigida impostazione della figura, la definizione un po' meccanica dell'anatomia e la peculiare articolazione del perizoma, mentre per gli aspetti più propriamente tecnici, connessi alle modalità costruttive o alla policromia bisognerà attendere gli esiti di un auspicabile restauro. Per il momento, dunque, tali affinità andranno intese quali semplici indizi per una lettura dell'opera nell'ambito della produzione lignea lagunare del primo quarto Quattrocento. Restano da investigare i modi e tempi dell'arrivo nella città

lombarda della scultura, giunta, forse, nei primi anni di potere di Filippo Maria Visconti.

Bibliografia: Cazzani 1975, pp. 192-193; Conti 1995, p. 247, nota 14, fig. 56; Vergani 2008, pp. 216-217.



Scultore veneto: *Crocifisso*, primo quarto del Quattrocento. Vimercate (Monza Brianza), Santuario della Madonna del Rosario

IX. Diocesi di Pavia

IX.1

PAVIA

Pinacoteca Malaspina

Scultore lombardo

Annunciazione

1440-1450 circa

Arcangelo Gabriele

Legno intagliato, 51,5x31x23 cm

Madonna

Legno intagliato, 50,5x31x19 cm

Restaurate negli anni ottanta del Novecento da Eugenio Gritti, le due figure a mezzo busto si presentano oggi assai lacunose nella policromia che, come di consueto, doveva rivestire la superficie degli intagli. La sola figura della Vergine è ricavata da un tronco scavato sul retro; l'Angelo, eseguito in un massello pieno, reca sulle spalle una tacca, probabilmente funzionale all'inserimento di un'ala, oggi perduta. La diversa modellazione delle due figure testimonia la loro posizione originale: frontale per la Madonna, di profilo l'Angelo, il cui volto, nella parte sinistra, è del tutto abbozzato. È difficile stabilire se l'attuale conformazione a mezzo busto delle figure sia quella originaria, occorrenza che lascerebbe ipotizzare la loro collocazione nelle nicchie di un'ancona (sul modello, ad esempio, di quello realizzato da Antonio Burlengo per la collegiata di Castel San Giovanni nel Piacentino) o se non sia invece il risultato della riduzione di due statue autonome a figura intera (Casciaro 2000b, pp. 17, 247, cat. 6; M. Albertario, in *La Pinacoteca Malaspina* 2011, p. 223, cat. 52a,b.).

Di provenienza ignota, giunsero presso la pinacoteca pavese nel 1958, con il legato Bariola (per cui si veda Mazzoleni 2006, pp. 289-290): nell'elenco della donazione sono assegnate alla fine del XV secolo (D. Vicini, in *Pavia. Pinacoteca Malaspina* 1981, pp. 124-125). A pubblicarle fu Donata Vicini nel 1981: datandole alla metà del Quattrocento, le riteneva opera di un artista lombardo sensibile ad influssi toscani, che la studiosa riscontrava in particolare nella figura della Vergine, proponendo dei richiami agli affreschi di Masolino a Castiglione Olona, alla cultura senese, in direzione di Francesco di Valdambrino, e alla decorazione scultorea della chiesa di Villa, sempre a Castiglione Olona (D. Vicini, in *Pavia. Pinacoteca Malaspina* 1981, pp. 124-125). Queste ultime sculture, tuttavia, a lungo interpretate come opere toscane, sono state poi ricondotte all'importante

bottega capitanata da Filippo Solari e Andrea da Carona, attiva in tutta l'Italia settentrionale tra la fine del terzo e la metà del quinto decennio del Quattrocento (per cui si veda, da ultimo, Galli 2009; Idem 2014). Il richiamo alla decorazione patrocinata del cardinale Branda Castiglioni – a dire il vero non così palese – è stato ripreso anche Raffaele Casciario (2000b, pp. 17, 247, cat. 6) e, più recentemente, da Marco Albertario (M. Albertario, in *La Pinacoteca Malaspina* 2011, p. 223, cat. 52a,b). Casciario, tuttavia, notando nelle figurette pavesi un accento più spiccatamente lombardo, ha proposto anche uno stimolante confronto con un affresco di analogo soggetto attribuito a Bonifacio Bembo, custodito oggi a nel Museo Civico Ala Ponzone di Cremona, eseguito verosimilmente sullo scorcio del quinto decennio (per il quale si veda: P. Castellini, in *Catalogo delle collezioni* 2004, pp. 164-165, cat. 43). Nell'impostazione delle figure – ad esempio nella leggiadre *Vergini* contraddistinte, tanto nell'affresco che nell'intaglio, da lineamenti appuntiti, con la fronte alta bombata incorniciata da una treccia –, le due opere sembrano palesare una comunanza di intenti figurativi che spinge a pensare anche a una prossimità cronologica.

Bibliografia: D. Vicini, in *Pavia* 1981, pp. 124-125; Casciario 2000b, pp. 17, 247, cat.6; Mazzoleni 2006, pp. 289-290; M. Albertario, in *La Pinacoteca Malaspina*, 2011, p. 223, cat. 52a,b.



Bonifacio Bembo,; *Annunciazione*, 1440-1445 circa. affresco staccato, Cremona, Museo Ala Ponzone



Scultore lombardo: *Annunciazione*, 1440-1450 circa. Pavia, Pinacoteca Malaspina

IX.2

SAN GIACOMO DELLA CERRETA (Belgioioso, Pavia)

Oratorio di San Giacomo

Scultore lombardo

San Giacomo

1440-1450 circa

Legno intagliato e dipinto, misure non rilevate

Per giudicare la scultura, grande al naturale, occorrerà fare i conti con la policromia moderna che ne falsa la lettura, oltre che con i rimodellamenti particolarmente evidenti in corrispondenza del capo del santo. Una fotografia dell'opera pubblicata da Hermes Balducci (1932 p. 21) permette di stabilire che tale intervento è abbastanza recente, forse quello risalente al 1954 (la notizia è ricavata dalla scheda OA: 03-00040686, a cura di L. Giordano). Il fiero *San Giacomo* svetta da un piedistallo moderno nella parete sinistra di San Giacomo della Cerreta, nei pressi di Belgioioso (Pavia). Tale piccolo e antico oratorio, oggi di proprietà privata (e devo alla cortesia di Angelo Foletti la possibilità di accedervi e di prendere visione dell'opera), si trovava un tempo sul percorso della via Francigena, e rappresentava, insieme al vicino ospizio (documentato già nel 1143), una tappa importante sulla via dei pellegrini. Era, infatti, in una posizione strategica, in prossimità del Po, a metà strada tra Pavia e Piacenza. Il flusso di fedeli dovette conoscere una battuta d'arresto nel 1400, quando Gian Galeazzo Visconti, da Pavia, promulgò un editto con il quale interdiceva il passaggio da quella città dei pellegrini che venivano da Como e Lecco. A pochi chilometri di distanza dalla chiesa, tra l'altro, a Belgioioso, sorgeva un castello in cui lo stesso duca è più volte ricordato. Ai tempi di Filippo Maria, nel 1431, tuttavia, l'imponente fortezza passò al conte romagnolo Alberigo di Barbiano: questa famiglia, che lo detenne nei secoli seguenti, nel 1460 aveva il controllo anche delle terre in cui sorge l'oratorio (Balducci 1932; Crotti Pasi 1995, p. 256). La chiesetta di San Giacomo si presenta oggi nella sua *facies* quattrocentesca: fatta eccezione per l'abside, unico elemento superstite del preesistente edificio romanico, viene infatti annoverata tra i numerosi edifici ad aula unica diffusi in area lombarda nel corso del XV secolo (Romanini 1964, I, pp. 264-265). Le sue pareti sono ricoperte da affreschi di mani e qualità diverse, che, in un susseguirsi di immagini votive, si possono scalare nel corso del Quattrocento. I dipinti murali sono stati più volte presi in considerazione dalla critica (Balducci

1932; Arslan 1949, p. 285, nota 7; Ragghianti 1949, p. 300, nota 42; Mazzini 1965, pp. 445-446; Cadei 1976, pp. 61-63; S. Bandera Pistoletti, in *Pittura a Pavia* 1988, p. 64), che ha distinto tra un gruppo ad evidenza più tardo, e uno più antico. Del primo raggruppamento andranno senz'altro segnalate almeno la *Madonna col Bambino* sulla parete destra, unica opera nota, datata 1468 e firmata, di Giovanni Caminata, uno sgangherato pittore ricordato già nel 1456 in un documento di compravendita nei pressi di San Giacomo alla Cerreta, e la *Vergine* sull'arco, a sinistra dell'altare, oggi ridotta in un stato larvale, ma che è stata avvicinata a Vincenzo Foppa (Wittgens 1949, pp. 22-23, 27; Baroni, Samek Ludovici 1952, p. 148; Tanzi 1988, p. 76). Delle pitture più antiche, alcune immagini mariane, affiancate per lo più da figure di San Giacomo, appaiono quali interessanti manifestazioni del tardogotico lombardo: e in particolare la *Madonna col Bambino in trono* e la *Crocifissione* sull'arco, a destra dell'altare, e diversi altri dipinti murali collocati sulla parete sinistra, che fanno oggi da sfondo alla nostra scultura. Queste pitture, che hanno ricevuto datazioni oscillanti ma comunque entro la prima metà del secolo, appaiono molto preziose per individuare i caratteri del *San Giacomo* ligneo.

Rimasto ai margini della letteratura storico-artistica, è stato genericamente ricordato come opera quattrocentesca nelle sue rare segnalazioni bibliografiche (Balducci 1932 p. 21; Mazzini 1965, p. 445; *Touring* 2005a, p. 966) e nella catalogazione della Soprintendenza milanese (scheda OA: 03-00040686, a cura di L. Giordano), fino alla recente proposta di Marco Albertario, a dir il vero non così convincente, di ricollegarlo alla bottega di Urbanino, Andrea e Baldino Da Surso (M. Albertario, in *La Pinacoteca Malaspina* 2011, p. 223).

Nella sua generale impostazione, la gracile figura di *San Giacomo*, perso nel suo lungo mantello che ricade morbidamente in pieghe piatte, sembra stare perfettamente a suo agio accanto alla folla di personaggi sacri che ricoprono le pareti dell'edificio, declinando a pieno il linguaggio figurativo formulato tra Milano e Pavia nella prima metà del Quattrocento, e si va ad aggiungere a quelle testimonianze lignee che documentano un vitale rapporto tra intaglio e pittura che, per questo preciso momento storico in Lombardia, non è cosa così scontata. Per l'opera credo si addica una datazione negli anni quaranta-cinquanta del Quattrocento, e la si potrebbe pensare eseguita a ridosso del rinnovamento quattrocentesco del piccolo oratorio, in cui non poteva di certo mancare un'effigie del titolare.

Bibliografia: Balducci 1932, p. 21; Mazzini 1965, p. 445; *Touring* 2005a, p.

966; M. Albertario, in *La Pinacoteca Malaspina* 2011, p. 223.



Scultore lombardo: *San Giacomo*, 1440-1450 circa. San Giacomo della Cerreta (Belgioso, Pavia), oratorio di San Giacomo



Scultore lombardo: *San Giacomo*, 1440-1450 circa. Belgioso (Pavia), oratorio di San Giacomo alla Cerreta;

Scultore lombardo: *San Giacomo*, 1440-1450 circa. San Giacomo della Cerreta (Belgioso, Pavia), oratorio di San Giacomo (da Balducci 1932)

IX.3

ZECCONE (PAVIA)

Chiesa di San Rocco confessore

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

1430-1440 circa

Legno intagliato e dipinto, 160x50x30 cm

L'intaglio si trova nella parrocchiale di Zeccone, in provincia di Pavia. Sappiamo però che la scultura vi arrivò solo nella seconda metà del Novecento. Da quello che è stato possibile ricostruire grazie alla testimonianza dell'attuale parroco don Virginio Bernorio (cui va il mio ringraziamento), le prime notizie sulla scultura risalgono agli anni sessanta del secolo scorso. In quel momento, l'opera apparteneva a un sacerdote di Pavia, don Giovanni Grandini, che se l'era procurata – senza che sia possibile stabilire né come né dove – per ornare la chiesa pavese di Sant'Alessandro Sauli, eretta nel 1962. In quella chiesa, però, la *Madonna* non arrivò mai. Costruito l'edificio sacro, infatti, si preferì decorarlo con delle sculture moderne, e il nostro intaglio rimase nella casa del religioso. Morto Grandini nel 1970, la statua passò al fratello, che la vendette a don Lino Carelli, prete di Zeccone tra il 1950 e 1981. Carelli, infine, la donò alla chiesa di San Rocco, dove fu collocata sulla mensola dietro l'altare maggiore su cui si trova ancora ai nostri giorni.

Le sue condizioni sono discrete, nonostante la doratura che ne interessa completamente il manto, sovrapponendosi ad una cromia più antica visibile ancora nei punti in cui l'oro è caduto. Si tratta, dunque, di un'immagine che ha subito delle manomissioni, da leggere evidentemente in relazione alla volontà di riammodernarla. Dimenticata dagli studiosi, è stato forse l'abbacinante effetto dell'oro a spingere sia i catalogatori della Soprintendenza milanese (scheda OA: O3-00033051, a cura di M. Bona Castellotti) sia quelli della Diocesi di Pavia (scheda: 9LG0034) a credere seicentesca una scultura che, invece, si qualifica come una notevole testimonianza della produzione lignea lombarda di primo Quattrocento. La Vergine, stante, reca sul capo una corona intagliata. Un morbido mantello ne fascia il corpo, lasciando scoperta solo la mano destra : incastrato sotto il copricapo regale, il manto è chiuso sul petto da una medaglione. Tenerissima è l'espressione della Madre di Dio, con i lunghi capelli sciolti

che inquadrano il fine ovale del volto, dolcemente reclinato sulla destra, in cui risaltano gli occhi, resi come delle minute fessure, e la bocca piccola. È sorprendente il nobile portamento della *Madonna*, colta in un elegante gioco di corrispondenze col riccioluto Bambinetto, nudo e benedicente, rivolto nell'opposta direzione. Le caratteristiche della scultura impediscono di ritenerla un prodotto di epoca barocca, e rispondono piuttosto alla temperie culturale maturata nella Lombardia viscontea, e più precisamente tra Milano e Pavia ai tempi di Filippo Maria Visconti. Basterà ripensare la *Vergine* di Zeccone accanto alle opere messe appunto da pittori del calibro di Michelino da Besozzo o Stefano da Verona, o di quelle faticosamente cavate dal marmo da Jacopino da Tradate, per assicurarsi della sua più opportuna collocazione culturale, ad un'altezza cronologica da fissare attorno al quarto decennio del Quattrocento.

Il nucleo di testimonianze lignee ricollegabili agli esordi del XV secolo in Lombardia, rappresentato fino a qualche tempo da un ristretto numero di opere di cui la *Madonna* della chiesa milanese di San Tommaso a Milano [cat. VIII.9] è stato ritenuto il raggiungimento più alto, può oggi essere incrementato, oltre che dell'esemplare in esame, anche con la *Vergine* di Casalzuigno [cat. III.2], fortunatamente riemersa nel corso della presente ricerca. Sono opere che parlano di una piena unità di intenti tra pittori e scultori, tanto in marmo che in legno, utili dunque a documentare un preciso momento della produzione artistica padana. Tra le opere appena menzionate, è soprattutto con la *Vergine* di San Tommaso che quella di Zeccone sembra instaurare un dialogo più stretto: nell'intaglio nervoso che si gioca nei piani di superficie, nel disegno delle fisionomie, in quello dei panneggi ondulati e delle pieghe che si spezzano arrivando a strapiombo sul basamento. Analogie stimolanti, credo, e tali da lasciare aperta la possibilità che, una volta restaurata, la statua pavese possa rivelarsi anche della stessa mano.

Inedita



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1430-1440 circa. Zeccone (Pavia) chiesa di San Rocco Confessore



Scultore lombardo, *Madonna col Bambino*, 1430-1440 circa. Zeccone (Pavia) chiesa di San Rocco Confessore (part.)



Scultore lombardo, *Madonna col Bambino*, 1430-1440 circa. Zeccone (Pavia), chiesa di San Rocco Confessore (part.)

X. Diocesi di Vigevano

X.1

GARLASCO (Pavia)

Chiesa di Santa Maria Assunta

Bottega piemontese

Crocifisso

Primo quarto del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 137x131 cm

Sono discrete le condizioni conservative della scultura, che è stata sottoposta a restauro a cura della Soprintendenza milanese nel 1982. Il *Cristo* è ai nostri giorni esposto sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Assunta a Garlasco (Pavia), in Lomellina. In precedenza esso occupava un'ottocentesca edicola marmorea nella prima cappella di sinistra della stessa chiesa, dove si stagliava su un fondo dipinto ad affresco ed era affiancato da un *San Francesco* ligneo di fattura moderna, giunto in quella sede nel 1896 (Silva 2008, pp. 14-15, 23). Mancano al momento notizie utili a stabilire la sua originaria provenienza, e dunque se sia stato concepito proprio per la parrocchiale cittadina – attestata già dagli inizi del Trecento (Chiappa Mauri 1972-1973, p. 101) e poi profondamente modificata a partire dal Settecento e ancora nei secoli seguenti – , o per un altro edificio sacro.

Ascritto genericamente al Duecento o al Trecento (Re 1983, pp. 140-141; *Touring* 2005a, p. 994; Silva 2008, p. 23), l'intaglio è stato posto in relazione con un gruppo di sculture di analogo soggetto dislocate tra Piemonte e Liguria da Gianni Romano (1990-1991, p. 233, nota 16), che accoglieva e sviluppava una precedente intuizione di Anna De Florian (1981-1982, pp. 63-76). In occasione del restauro del *Crocifisso* ligneo della chiesa di Santa Maria di Nazareth a Sestri Levante (Genova), la studiosa aveva infatti ricostruito una coerente serie di opere che includeva, oltre al testimone ligure, gli esemplari in San Giacomo Maggiore ad Agliano Terme (Asti), in San Lorenzo a Mongrado (Vercelli) e un terzo, ancora oggi di ubicazione ignota, già nella collezione milanese di Antonio Andreoletti. Al gruppo è riconducibile anche l'esemplare della chiesa di San Michele a Vercelli, come ha proposto Elena Rossetti Brezzi (2007, pp. 119-121), e, secondo la corretta indicazione di Luca Mor, quello transitato nel 2010 dalla Galleria Pozzallo di Oulx (Torino) (L. Mor, in *Scultura lignea* 2010, pp. 18-25, cat. II). Come è stato precisato dalla critica, la patria di questo

raggruppamento è l'area piemontese, dove opere come i duecenteschi *Crocifissi* di Santa Maria degli Angeli a Chivasso (Torino) e del Duomo di Ciriè (Torino), presentano, nella loro sintassi compositiva, assonanze tali da poter essere qualificati quali archetipi (sulle due sculture si veda: Rossetti Brezzi 2004, p. 22; Eadem 2007, p. 121). Secondo la condivisibile scansione temporale recentemente proposta da Luca Mor (L. Mor, in *Scultura lignea* 2010, pp. 18-25, cat. II), il *Cristo* di Garlasco si distanzia dai più arcaici testimoni di Mongrado, di Sestri Levante e quello già Andreoletti, databili ancora tra la fine del Due e gli inizi del Trecento, e appartiene, insieme a quello di Agliano, di Vercelli e al *Crocifisso* già Pozzallo, ad un momento più avanzato, già entro il primo quarto del Trecento. L'intaglio di Garlasco andrà dunque considerato una testimonianza della diffusione dei prodotti di una fortunata bottega attiva nella parte orientale del Piemonte, in un'area che dista davvero poco dalla Lomellina, documentando un'osmosi di opere e maestranze del tutto naturale tra territori limitrofi.

Bibliografia: Re 1961, pp. 53-54; Re 1983, pp. 140-141; Romano 1990-1991, p. 233, nota 16; *Touring* 2005a, p. 994; Rossetti Brezzi 2007, pp. 119-121; Silva 2008, p. 23; L. Mor, in *Scultura lignea* 2010, pp. 18-25, cat. II; Di Fabio 2011, pp. 117-118.



Bottega piemontese: *Crocifisso*, 1300-1315 circa. Garlasco (Pavia), chiesa di Santa Maria Assunta

X.2

VIGEVANO (Pavia)

Cattedrale di Sant'Ambrogio

Scultore del cantiere del Duomo di Milano

Crocifisso

1420-1430 circa

Legno intagliato e dipinto, 213x225 cm

Lo splendido *Crocifisso* del Duomo di Vigevano si ammira oggi dopo il restauro, finanziato da Paolo della Grazia e condotto sotto la direzione di Mariolina Olivari della Soprintendenza milanese, eseguito dallo studio Luca Quartana Restauro Opere Lignee tra il 2008 e il 2009 (Quartana 2009, pp. 110-111; Quartana, Ortelli 2010, pp. 88-95). L'intervento ha permesso di eliminare parte le ridipinture che camuffavano l'intaglio e di individuare delle parti – il grosso nodo sul lato destro della statua, un lembo di perizoma in corrispondenza del ventre e alcune ciocche dei capelli che risultavano inchiodate al capo – di specie legnose diverse rispetto al corpo del Cristo (che è ricavato in un tronco di pioppo, a differenza di quelle, evidentemente aggiunte, in larice) e uniformate al resto dell'intaglio attraverso la stesura pittorica oggi a vista, interpretabile come una policromia antica, ma successiva all'esecuzione dell'opera e al suo rimaneggiamento. Accanto ai rifacimenti appena ricordati, inoltre, andrà segnalato anche il riposizionamento delle braccia, avvenuto evidentemente in una fase anteriore all'intervento di rinnovamento pittorico (Olivari 2007, pp. 141-144, nota 21; Quartana 2009, pp. 110-111; Quartana, Ortelli 2010, pp. 88-95). Anche per il bel *Crocifisso* vigevanese – come per la *Madonna* lignea della stessa cattedrale [cat. X.3] – spetta a Maria Teresa Binaghi Olivari (1994, p. 5) il merito della sua riscoperta. In assenza di notizie sull'opera o tantomeno di appigli documentari, la studiosa ha ipotizzato la sua presenza *ab antiquo* nell'antica chiesa di Sant'Ambrogio – elevata a cattedrale, con il rinnovo degli arredi e delle decorazioni, alla metà del Cinquecento – dove si trovava forse sospeso sotto l'arco trionfale. Le fonti d'archivio in realtà offrono dati variamente ricollegabili alla scultura in Duomo solo a partire dal 1553: il 15 agosto di quell'anno il vicario Bartolomeo Paterno paga l'olio “della lampada del Crocifisso”, e dunque forse il nostro intaglio; un'altra testimonianza, seppur anch'essa indiretta, si ricava da un inventario dei beni della sagrestia risalente allo

stesso anno (Sacchi 2005, I, p. 180), dove si fa riferimento ad un telo che serviva a coprire il Crocifisso. Al 1579, invece, risale la notizia del suo innalzamento sull'architrave (le informazioni qui riportate sono discusse da Olivari 2007, pp. 141-144, nota 21, che, a proposito di quest'ultimo documento, precisa che il ritrovamento spetta a E. Italiano e F. Foppiani; si veda inoltre M. Olivari, in *Splendori di Corte* 2009, pp. 108-109, cat. 20, dove si ipotizza che il rimaneggiamento della scultura possa coincidere con il suo innalzamento sull'architrave, nel 1579).

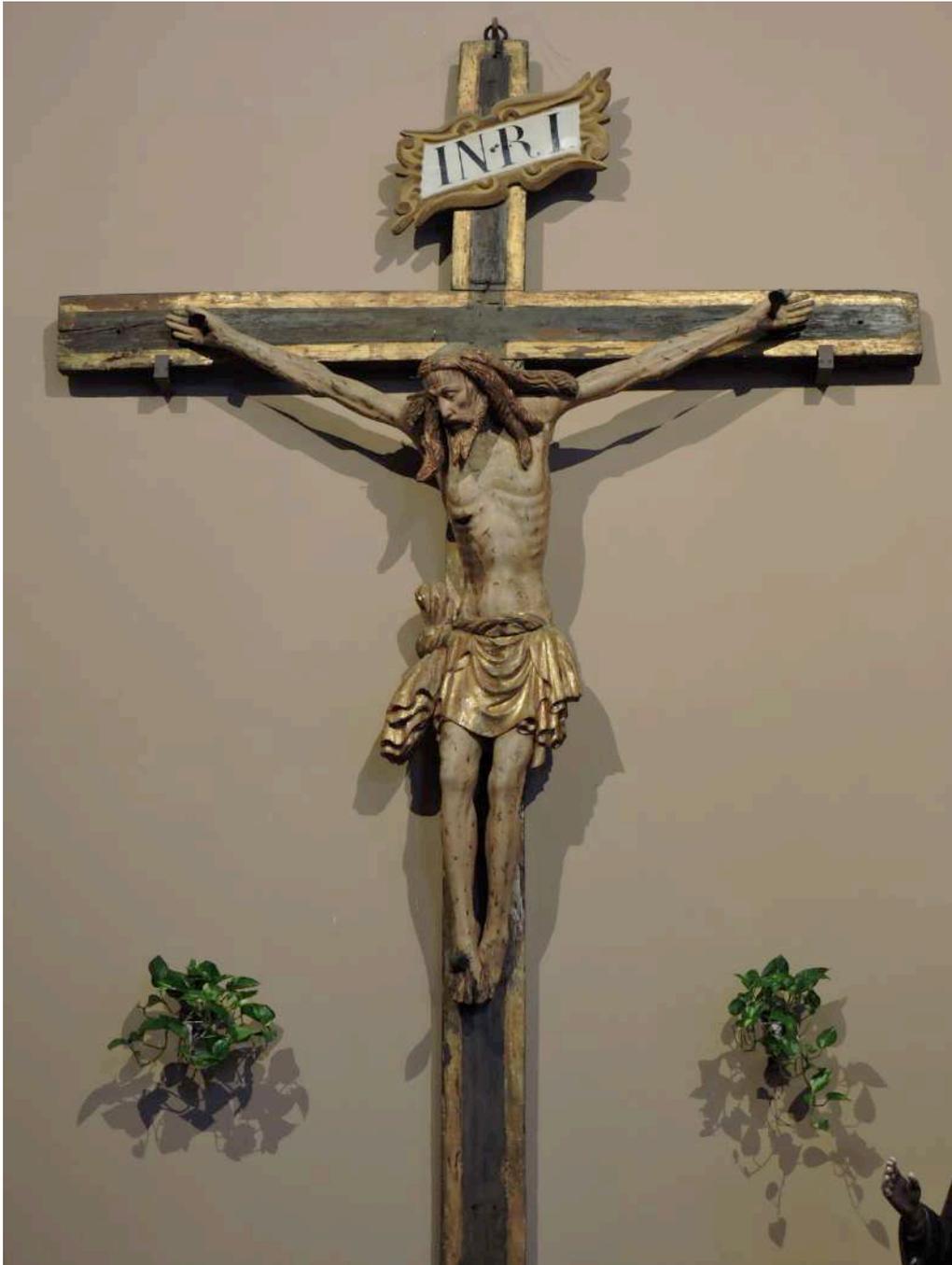
Rendendolo noto, la Binaghi Olivari (1994, p. 5) lo definiva “un inedito documento della scultura lignea milanese dei primi anni del Quattrocento”. In seguito, Raffaele Casciaro (2000b, pp. 15, 244 cat. 1) lo ha assegnato a uno scultore lombardo dell'inizio del XV secolo (1400-1410) e, sottolineandone il “carattere inequivocabilmente gotico internazionale”, collegava l'opera a “quella temperie milanese-pavese che vide emergere tra tutte la figura di Michelino da Besozzo”. Tornato sull'argomento a distanza di qualche anno, lo stesso Casciaro (2007, pp. 16-20; R. Casciaro, in *Sculture lignee a Vigevano* 2007, p. 196) riscontrava delle vaghe tangenze con il gruppo di Crocifissi isolato da Thea Tibiletti (T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. 9) tra Lombardia e Canton Ticino [cat. VIII. 1, cat. VIII. 7, cat. VIII. 13, cat. VIII. 15, cat. VIII. 16, cat. XI. 5, cat. XIII. 7], e, optando per una datazione a cavallo tra Tre e Quattrocento, per il suo artefice pensava ad un intagliatore attivo nella Lombardia viscontea, scegliendo così una formula che gli permetteva di conciliare le componenti lombarde – a suo avviso prevalenti nell'opera – con qualche spunto nordico (che indicava come austro-boemo) nella fisionomia aguzza e nell'esuberanza del perizoma. Mariolina Olivari, infine, discutendone all'indomani del restauro, inquadrava l'autore in quella cultura d'Oltralpe e francofila così tipica degli anni di Giangaleazzo Visconti così come dei duchi di Savoia (M. Olivari, in *Splendori di Corte* 2009, pp. 108-109, cat. 20).

Le letture dell'opera fin qui offerte mostrano tutte una grande verosimiglianza: le sue forme asciutte, il complicatissimo andamento del perizoma e il tono così appuntito del volto riflettono senz'altro l'influsso di modelli d'Oltralpe, tuttavia, non stupiscono affatto nell'internazionale Lombardia del primo Quattrocento, e più precisamente in relazione alla Fabbrica del Duomo di Milano. Credere che la sua elaborazione sia caduta *grosso modo* negli stessi anni dei Crocifissi lombardi studiati dalla Tibiletti, impone tuttavia di tenere conto del notevole iato

qualitativo che separa il notevole esemplare di Vigevano da quella produzione, valevole ma un po' seriale.

Ripensando alle opere lignee attualmente note, credo sia da valutare qualche assonanza col *Cristo* della chiesa dei Santi e Gervasio e Protasio di Domodossola, che gli studi più recenti tendono a collocare entro il primo quarto del XV secolo (sull'opera: Guglielmetti 2000, p. 18; Cervini 2008, pp. 101-103; Riccardi 2013, p. 110). La fattura di quest'ultimo appare più rigida – l'effetto è sicuramente accentuato dall'asportazione del completamento cromatico – e satura di asprezze del tutto aliene all'esemplare di Vigevano, ma, a quanto mi risulta, è l'unico esemplare che reca una conformazione del perizoma vagamente paragonabile a quella del testimone lombardo. Facendo gli opportuni distinguo dovuti alle evidenti differenze dimensionali e di *medium*, ritengo inoltre che al ventaglio dei possibili confronti si possa aggiungere anche il primoquattrocentesco *Cristo* al centro della croce astile della chiesa dei Santi Giuseppe e Fiorano di Verderio Superiore (Lecco) (Zastrow 1994, pp. 183-185, 266), affine soprattutto nella struttura affusolata del corpo, oltre che nella ridondanza dei panneggi.

Bibliografia: M. T. Binaghi Olivari 1994, p. 5; Bellingeri 1999, p. 74; Casciaro 2000b, pp. 15, 244, cat. 1; Casciaro 2007, pp. 16-20; R. Casciaro, in *Sculture lignee a Vigevano* 2007, p. 196; Olivari 2007, 141-144, nota 21; M. Olivari, in *Splendori di Corte* 2009, pp. 108-109, cat. 20; Quartana 2009, pp. 110-111; Strada 2009, p. 35; Quartana, Ortelli 2010, pp. 88-95; Ceriana 2013, pp. 13-14, Sava 2016, p. 168.



Scultore del cantiere del Duomo di Milano: *Crocifisso*, 1420-1430 circa. Vigevano (Pavia), Cattedrale di Sant'Ambrogio

X.3

VIGEVANO (Pavia)

Cattedrale di Sant'Ambrogio

Scultore lombardo (?)

Madonna col Bambino

1400-1420 circa

Legno intagliato e dipinto, 150 cm

Le condizioni conservative della *Madonna col Bambino* non sono buone, soprattutto per via del pesante intervento di ammodernamento della policromia che rende ardua la piena comprensione dell'intaglio. L'opera si trova nell'ultima cappella prima dell'altare maggiore del Duomo di Vigevano, nella navata sinistra. La scultura non nasce tuttavia per la maestosa Cattedrale dedicata a Sant'Ambrogio: sappiamo, infatti, che vi arrivò, con una solenne cerimonia, dal castello cittadino il 15 agosto del 1616, per volere dal vescovo Pietro Giorgio Odescalchi. Fonti di tardo Seicento ci informano che, nella precedente sede, essa trovava ricovero in una cappella privata in cui vi era giunta da "un'antica chiesa distrutta per la fabbrica del sontuoso Palazzo [...] degli antichi Duchi" (Ferraria 1682, pp. 122-129; Gianolio 1884, p. 83; Cantella 1991, pp. 106-107; R. Casciaro, in *Sculture lignee a Vigevano* 2007, pp. 194-195). La questione della precedente ubicazione dell'opera è da ritenere un problema aperto. Maria Teresa Binaghi Olivari (1994, pp. 3-4) ha provato ad individuare la posizione della cappella in cui essa trovava posto, ipotizzando si trattasse quella "al termine della manica sinistra e addossata al muro di spina del Maschio"; Raffaele Casciaro (R. Casciaro, in *Sculture lignee a Vigevano* 2007, pp. 194-195), invece, ha ricordato il parere di Carlo Stefano Brambilla (1669, p. 10), secondo il quale la precedente chiesa maggiore cittadina, dedicata a Santa Maria, sorgeva proprio laddove si trova oggi il Castello da cui proverrebbe la scultura in esame.

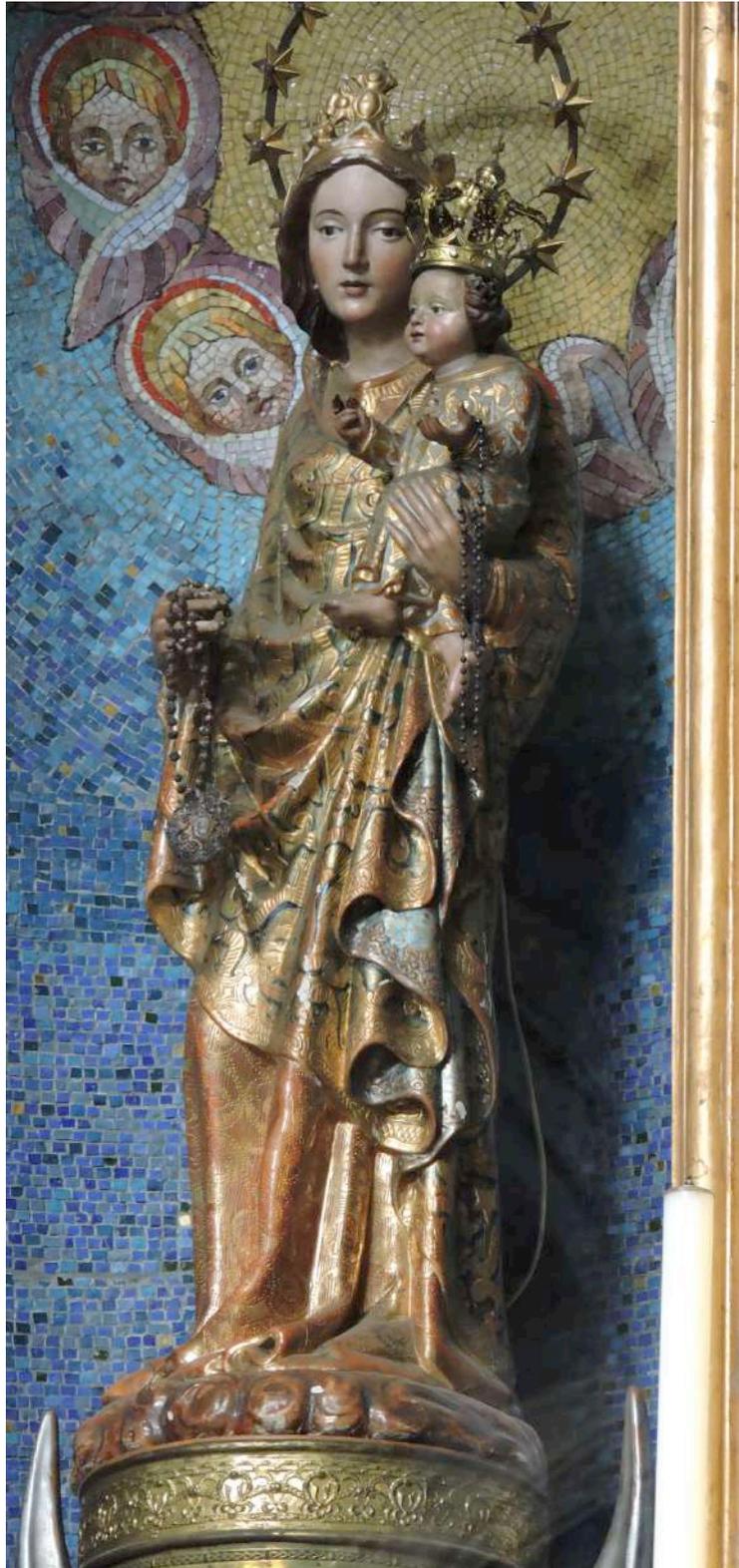
Il primo affondo critico sull'intaglio, catalogato dalla Soprintendenza milanese (scheda OA: 03-00002702, a cura di G. Bonvecchi) come cinquecentesco, risale al 1994 e si deve a Maria Teresa Binaghi Olivari (1994, pp. 3-4). La studiosa, riconoscendone il valore nonostante le ridipinture, ha proposto un suo riferimento al tardo Trecento, ritenendo l'opera "non lontana dalle scelte di cultura figurativa praticate dalla corte di Galeazzo Visconti". Ad occuparsene poi, e in più occasioni, è stato Raffaele Casciaro (2000b, p. 17, Idem 2004, p. 39;

Idem 2005, p. 104, nota 10; Idem 2007, p. 16; R. Casciaro, in *Sculture lignee a Vigevano* 2007, pp. 194-195), che vi ha riconosciuto la testimonianza, ai primi del Quattrocento, di una presenza toscana alla corte di Gian Galeazzo Visconti. Della produzione di quell'area di fine Trecento e inizio Quattrocento, Casciaro, in un primo momento, ha fatto riferimento all'area senese, collocando la *Madonna* vigevanese nell'ambito di artisti come Francesco di Valdambrino, per poi ricalibrare la lettura a favore del contesto pisano-lucchese, richiamando ancora Valdambrino, ma riscontrando maggiori affinità con le opere riferibili alla figura – in vero assai sfuggente – di Antonio Pardini, capomastro della Cattedrale lucchese tra il 1395 e il 1416. A riguardare oggi la scultura, tuttavia, l'ipotesi di una sua pertinenza toscana sembra dover cadere per insufficienza di prove. Nonostante le condizioni conservative dell'opera impediscano una sua serena lettura, pare comunque più opportuno reintegrarla, sia pure in attesa di un auspicabile restauro, nel contesto padano degli inizi del XV secolo.

Bibliografia: Ferrara 1682, pp. 122-129; Brambilla 1669, p. 10; Gianolio 1884, p. 83; Barni 1919, p. 50; Pianzola, 1930, p. 41; Cantella 1991, pp. 106-107; Binaghi Olivari 1994, pp. 3-4; Bellingeri 1999, p. 74; Casciaro 2000b, p. 17; Casciaro 2004, p. 39; Casciaro 2005, p. 104, nota 10; Casciaro 2007, p. 16; R. Casciaro, in *Sculture lignee a Vigevano* 2007, pp. 194-195; Strada 2009, p. 35; Padova 2013, p. 11.



Scultore lombardo (?): *Madonna con Bambino*, 1400-1420 circa. Vigevano (Pavia),
Cattedrale di Sant' Ambrogio



Scultore lombardo (?): *Madonna con Bambino*, 1400-1420 circa. Vigevano (Pavia),
Cattedrale di Sant' Ambrogio

X.4

VIGEVANO (Pavia)

Chiesa della Madonna della Neve, Museo della Confraternita della Morte

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

Prima metà del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, 37 cm

La piccola scultura è custodita nel Museo della Confraternita della Morte, annesso alla chiesa, sorta tra il 1599 e il 1600 accanto ad un più antico oratorio, della Madonna della Neve di Vigevano, ma se ne sconosce l'originaria ubicazione (sulla chiesa: Canessa 1995, p. 81; Fino 1999, pp. 9-10). La sua superficie è interessata da una ridipintura che le conferisce un aspetto lucido e poco gradevole. La *Vergine* è in piedi su di un basamento poligonale; indossa una tunica rossa in gran parte camuffata da un largo mantello blu che ricade morbidamente, ripiegandosi più volte su sé stesso generando profili ondulati. Il suo capo è ricoperto da un plumbeo lembo di stoffa pieghettata. Il Redentore, accovacciato sul braccio sinistro della Madonna, è vestito di una tunichetta amaranto e si aggrappa, con la mano destra, al manto della madre. L'opera è catalogata dalla Soprintendenza di Milano come opera francese della prima metà del XV secolo (scheda OA: 03-00001872, a cura di G. Bonvecchi), mentre i catalogatori della Diocesi di Vigevano la assegnano ad una bottega lombarda del Quattrocento. Verosimile è l'orientamento cronologico proposto per l'intaglio, di qualità piuttosto modesta, il cui pronunciato piglio tardogotico, fatto di stoffe fluenti che si animano in complicati ghirigori, potrà forse leggersi come un riflesso del linguaggio elaborato nel cantiere del Duomo di Milano nei primi anni del XV secolo. In mancanza di ulteriori notizie sulla statuetta, sarà infine da notare come le sue ridotte dimensioni inducono a supporre ch'essa sia nata per essere oggetto di un tipo di devozione a carattere personale.

Inedita



Scultore lombardo: *Madonna con Bambino*, prima metà del Quattrocento. Vigevano (Pavia), chiesa della Madonna della Neve, Museo della Confraternita della Morte (foto: Diocesi di Vigevano-Ufficio Beni Culturali)

6.2. Fuori dai confini dell'attuale Lombardia

XI. Diocesi di Lugano

XI.1

ASCONA (Svizzera, Canton Ticino)

Casa di cura “Belsoggiorno”, cappella

Sculutore piemontese

Madonna col Bambino

Ultimo quarto del Duecento

Legno intagliato e dipinto, 129x39x33 cm

Provenienza: Ascona, chiesa dei Santi Pietro e Paolo

Fatta eccezione per la perdita di alcune parti decorative e per la presenza di abrasioni nella zona inferiore, la scultura ha mantenuto un aspetto sostanzialmente integro, pur recando una visibile ridipintura. Come è emerso nel corso del recente intervento condotto da Sabrina Pedrocchi Pelloni, uno strato di gesso separa la coloritura più antica – rivelatasi assai frammentaria – da quella più moderna attualmente visibile. La Vergine, stante, ha sul capo un’alta corona riccamente lavorata, sotto la quale si incastra un velo bianco. Il lungo manto azzurro che avvolge la figura poggia su una tunica rossa chiusa sul petto da una fila di vistosi bottoni ornati a rilievo, come il pendaglio ch’ella porta al collo. Un fitto ricadere di pieghe smuove il mantello sul lato destro; dalla parte opposta le stoffe formano un’ansa che ospita il Redentore e si raggruppano in un solido ricasco tubolare. Il Bambino, togato quasi fosse un imperatore, esibisce un pomo nella mano sinistra, mentre la destra è alzata in segno di benedizione.

La *Madonna* orna oggi la cappella della casa di cura “Belsoggiorno” di Ascona, ma proviene dalla locale chiesa dedicata ai santi Pietro e Paolo, attestata già nel 1264 (Meyer 1916, p. 277; Gilardoni 1979, pp. 105-106). In quella sede, su di un altare laterale, è ricordata dai visitatori apostolici a partire dal tardo Cinquecento (per cui si veda *Ticinensia* 1980, pp. 267-317). In seguito è descritta nell’oratorio della Madonna del Rosario “posto a nord della navata”, dove la vedono, sul finire del XIX secolo, Johann Rudolf Rahn (1894, p. 6) e Santo Monti (1898, p. 233). Guglielmo Buetti (1906, ed. 1969, p. 492), invece, fa riferimento all’oratorio dei Confratelli del Sacramento.

Il percorso critico dell’opera di Ascona prende avvio con il sintetico giudizio di Rahn (1894, p. 6), che la indicò genericamente quale “statua gotica in legno”, subito registrato da Santo Monti (1903 ed. 1992, II, p. 525). Successivamente, Guglielmo Buetti (1906, ed. 1969, p. 492)

propose una datazione attorno al 1250, accolta anche da don Siro Borrani (*Memorie asconesi* ed. 2008, pp. 60-61). Nel suo ancora prezioso studio sugli intagli lignei ticinesi, Walter Hugelshofer (1927, pp. 5-6) la ricordò, insieme alla statuetta della chiesa di Santo Stefano ad Arogno, tra le poche testimonianze precedenti al periodo gotico, facendo riferimento al XIII secolo (che diventa XIV nella traduzione italiana, a p. 7). In seguito, mentre Hans Jenny (1934, p. 388) la definì laconicamente “gotische”, Julius Baum introdusse nel dibattito la possibilità ch’essa fosse una copia cinquecentesca di un’opera del tardo Duecento. Il suo parere è riportato e condiviso da Virgilio Gilardoni (1979, p. 122, nota 255), il quale, nonostante notasse dei “caratteri che possono ricordare un modello della fine del XIII secolo”, finiva per ritenerla “una copia artigianale del XVI secolo”. Bernhard Anderes (1977, p. 145; Idem 1980, p. 154; Idem 1998, p. 154), invece, segnalandone lo spostamento in sagrestia, la definì stringatamente “statua gotica della Madonna, dei secc. XIV-XV, ritoccata”. Una nuova, più opportuna lettura dell’opera risale al 2004 e si deve a Fulvio Cervini (F. Cervini, in *La Sacra Selva* 2004, pp. 110-111, cat. 2), che ha notato le tangenze della *Vergine* ticinese con un interessante gruppo di effigi mariane in legno individuato qualche tempo prima dallo stesso studioso e da Guido Tigler (1997). La diffusione del nucleo di intagli analizzati da Cervini e Tigler – alcuni dei quali documentati negli ultimi anni del XIII secolo e accomunati dalla rispondenza a un preciso schema formale – è molto articolata, contando esemplari a Venezia (rispettivamente nel Museo Diocesano di Arte Sacra e nella chiesa di San Marziale), a Genova (Santuario di Nostra Signora delle Grazie al Molo), a Bevagna (nella chiesa dei Santi Domenico e Giacomo), ad Anzasco (in Santa Maria delle Grazie) e un altro sul mercato antiquario. Il raggruppamento, ulteriormente accresciuto con l’aggiunta della *Madonna* della parrocchiale di Postua (oggi al Museo del Duomo di Vercelli: P. Astrua, in *Tra Gotico* 2001 pp. 30-31, cat. 4) e di un prezioso testimone – con la significativa variante della presenza di una colonna a sostegno del Gesù Bambino – esposto a Vienna del 1923 e oggi di ubicazione ignota (Pescarmona 2010), si può oggi integrare anche con la *Vergine* di Castrezone di Muscoline, nel bresciano [cat. II.2]. Per Cervini e Tigler la patria e il contesto di questi simulacri era da riconoscere in area piemontese-aostana, secondo un’ipotesi convincente avallata anche dalla presenza, in quei territori, di opere culturalmente affini. Non sono mancati tuttavia pareri discordanti e, negli studi seguenti, è stata più volte messa in dubbio la coerenza stilistica della

serie, ponendo piuttosto l'accento su un'affinità di tipo iconografico, ricollegabile forse alla dipendenza da un prestigioso modello (Rossetti Brezzi 2001, pp. 22-23, nota 16; Eadem 2002, pp. 35-37, nota 16; Eadem 2007, p. 117; Pescarmona 2010; Gentile 2012, pp. 88-91). Il trattamento dei panneggi, la concezione delle capigliature, l'attenzione volta alle partiture decorative, così come l'aulica sacralità ostentata dalla nostra *Madonna*, sono elementi che dichiarano gli stretti rapporti con le sue nobilissime "gemelle" variamente distribuite sul territorio italiano, e spingono a indicare per essa un'analogia collocazione cronologica nel tardo XIII secolo. In mancanza di precisi dati storici sulla scultura, bisognerà pensarla dunque come un prodotto importato, giunto, forse a guisa di *ex voto* (Gentile 2012, p. 89, nota 38), seguendo le rotte degli innumerevoli scambi, che, per tutta l'età medievale, interessarono l'area del Lago Maggiore, sulle cui rive si affaccia Ascona.

Bibliografia: Rahn 1894, p. 6; Monti 1903 ed. 1992, II, p. 525; Buetti 1906, ed. 1969, p. 492; Hugelshofer 1927, p. 5; trad. p. 7; Jenny 1934, p. 388; Gilardoni 1979, pp. 107, 122 e nota 255, fig. 146; Anderes 1977, p. 145; Anderes 1980, p. 154; Anderes 1998, p. 154; F. Cervini, in *La Sacra Selva* 2004, pp. 110-111 cat. 2; Rossetti Brezzi 2007, p. 121, nota 19; *Memorie Asconesi* ed. 2008, pp. 60-61; Gentile 2012, pp. 89-90 e nota 38; Siddi 2016, pp. 29-30; F. Siddi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 36-37, cat. 2.



Scultore piemontese: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Duecento. Ascona (Svizzera, Canton Ticino), casa di cura "Belsoggiorno", cappella

XI.2

DALPE (Svizzera, Canton Ticino)

Chiesa dei Santi Carlo e Bernardo

Sculutore tedesco

Madonna col Bambino

Fine del Trecento – inizi del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, 67x29x17 cm

Iscrizioni: “Fata A[nn]o. 1437. / Rinov [ata]: A[nn]o 1863.

/ dal Frate Gio: Marelli” [sul retro, in caratteri moderni]

La scultura è custodita nella chiesa dei Santi Carlo e Bernardo di Dalpe, in Leventina, nei pressi del Gottardo. Quella attuale prende il posto di una preesistente chiesa dedicata a Santa Maria, la cui consacrazione risale alla metà del Trecento. Nel 1660, distrutta la vecchia parrocchiale, fu eretta la chiesa che vediamo oggi, ulteriormente rimaneggiata nel corso dei secoli seguenti (Bernasconi Reusser 2010, p. 40; *Guida d'Arte* 2007, p. 138). È più che probabile, tuttavia, che la *Madonna* in esame facesse parte del suo arredo sacro *ab antiquo* (Bernasconi Reusser 2010, p. 40). Ancora ai tempi di Piero Bianconi e Arminio Janner l'opera, oggi in sagrestia, trovava posto in chiesa, sulla parete destra, all'interno di una fioritissima cornice lignea sulla quale Bianconi ricordava un'iscrizione con una data incompleta (ma comunque indicante il primo decennio del Settecento) e il nome di Giovan Battista D'Ambrogio (Bianconi 1939, pp. 37-39 fig. 19; questo allestimento si vede anche in Fransioli 2002, p. 235). Una vecchia fotografia custodita presso l'Ufficio cantonale monumenti storici di Bellinzona illustra questa situazione, e mostra anche una base lavorata di fattura moderna che doveva suggerire una diversa posizione della *Vergine*, riadattata come *Madonna* stante. Dalle riproduzioni antiche apprendiamo inoltre che alle due figure sacre erano state aggiunti due grotteschi parrucconi di capelli veri. L'opera, scolpita in un tronco di legno di tiglio non svuotato, si presenta con una policromia ottocentesca, come indica l'iscrizione ben visibile sul retro. Oltre all'ipotetica data di esecuzione, il 1437, si apprende dunque ch'essa fu “rinnovata” nel 1863 da un altrimenti sconosciuto frate Marelli. Ulteriori manomissioni hanno riguardato i lati del sedile, che parrebbero rifilati, e la posizione del braccio destro del Redentore, riposizionato con un'inclinazione diversa, verso l'alto, come testimoniano sia la frattura visibile sulla spalla del piccolo sia l'anomalo

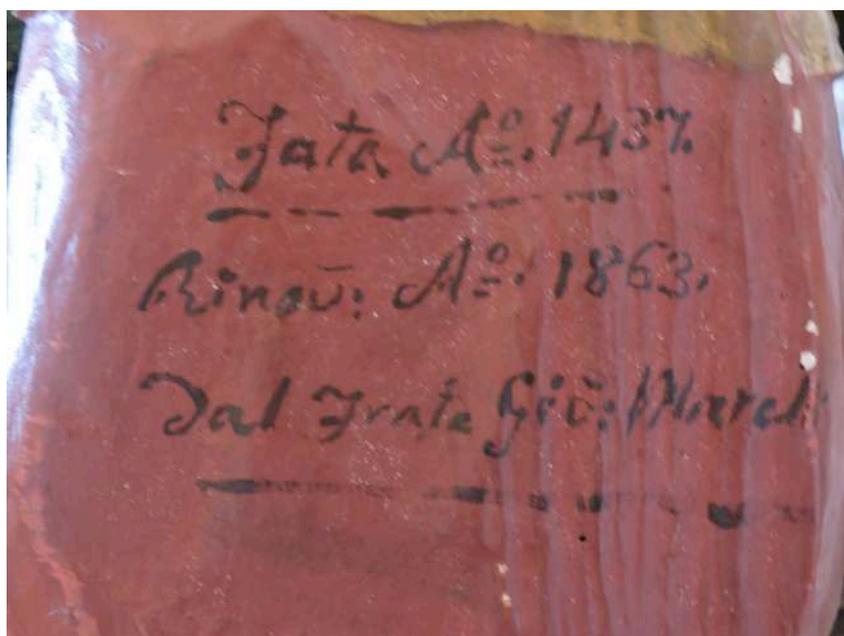
avvallamento in prossimità del seno sinistro della Vergine, dove è andata perduta anche parte della decorazione della veste. In corrispondenza delle teste delle due figure si vedono le tracce dei chiodi utilizzati per apporre le capigliature posticce, particolarmente evidenti su quella del Bambino, che appare anche malamente riscalpata. È andato perduto l'attributo – forse un pomo – che la Madonna verosimilmente teneva nella mano destra. Tra la fine degli anni ottanta e i primi anni novanta del Novecento la statua è stata oggetto di un restauro da parte di Piero Pedroia di Minusio, concretizzatosi in una serie di operazioni di consolidamento del supporto. In accordo con l'Ufficio cantonale si è deciso di mantenere la coloritura più recente. Sotto di essa, in quell'occasione, sono state rilevate ulteriori strati di pittura, visibili ancora in alcune zone del trono e in corrispondenza del capo del Gesù Bambino.

L'opera è stata resa nota da Piero Bianconi e Arminio Janner (1939, pp. 71-72) nel volume dedicato all'arte in Leventina, dove veniva presentata quale più antico esemplare di età gotica della zona. Janner indicava per essa un'origine nordica e, a dispetto della data riportata nell'iscrizione, la giudicava ancora trecentesca. Lo studioso avanzava anche un dubbio sull'iconografia della scultura, da lui ritenuta una *Sant'Anna*. L'appiglio per argomentare l'identificazione della figura è in realtà estremamente labile: per Janner, infatti, era la presenza del soggolo, a suo avviso attributo esclusivo di una donna in età avanzata, a confermare l'idea di trovarsi di fronte ad un gruppo che aveva come protagoniste la madre della Vergine e quest'ultima, bambina. Pur ammettendo notevoli manomissioni della scultura, tuttavia, non credo vi siano grandi difficoltà nel riconoscervi l'effigie di una *Madonna* in trono, col figlioletto in piedi sulla gamba sinistra che regge in mano un uccellino, secondo una formula compositiva largamente attestata e distinta da quella consolidatasi invece per la madre di Maria.

In seguito, a partire dall'*Inventario* di Bianconi (1948, p. 70), prestando fede all'iscrizione, il gruppo è stato per lo più citato come opera del XV secolo (Giambonini, Robertini, Toppi 1971, p. 140; *Arte e storia* 1975, p. 49; Anderes 1977, p. 106; Idem 1980, p. 109; Idem 1998, p. 109). La cordiale e florida *Madonna* di Dalpe, abbigliata come una nobile dama, con i capelli raccolti e il capo cinto dal soggolo e da un nastro plissettato che torna identico anche sul bordo del suo abito, si può ricondurre ad un contesto di cultura germanica. L'impostazione generale della figura, il tono fortemente arcaizzante, i netti scarti dei panneggi

fanno tuttavia sorgere più di un dubbio su quel 1437 ricordato nell'iscrizione ottocentesca come anno di esecuzione della scultura, che sembrerebbe più antica, databile ancora tra le fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento.

Bibliografia: Bianconi, Janner 1939, pp. 37 fig. 19, 71-72; Bianconi 1948, p. 70; Giambonini, Robertini, Toppi 1971, p. 140; *Arte e storia* 1975, p. 49; Anderes 1977, p. 106; Anderes 1980, p. 109; Anderes 1998, p. 109; Fransioli 2002, p. 235; Bernasconi Reusser 2010, p. 40; Siddi 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 42-43, cat.5.



Scultore tedesco: *Madonna col Bambino*, fine del Trecento - inizi del Quattrocento, Dalpe (Svizzera, Canton Ticino), chiesa dei Santi Carlo e Bernardo (particolare dell'iscrizione sul retro)



Scultore tedesco: *Madonna col Bambino*, fine del Trecento - inizi del Quattrocento, Dalpe (Svizzera, Canton Ticino), chiesa dei Santi Carlo e Bernardo

XI.3

LOCARNO (Svizzera, Canton Ticino)

Chiesa di Sant'Antonio Abate

Sculutore svizzero

Madonna col Bambino,

Secondo quarto del XV secolo

Legno intagliato e dipinto, 130x100x40 cm

Provenienza: Locarno (Svizzera, Canton Ticino), chiesa di Santa Maria in Selva

La *Madonna col Bambino* della chiesa di Sant'Antonio, solitamente posta a grande altezza, e dietro un vetro, nel secondo altare di sinistra dell'edificio sacro locarnese, non nasconde le pesanti alterazioni cui fu sottoposta nei secoli. La Madonna, vera e propria *Regina Coeli* come indica la sua corona, è assisa di tre quarti su uno scranno rettangolare; nella mano sinistra stringe un vaso, probabile frutto di un rifacimento (Rahn 1894, pp. 171-172; Gilardoni 1972, p. 189; una soluzione simile si trova in una coeva *Madonna col Bambino* del Landesmuseum di Zurigo, inv. LM 17024: *Die Holzskulpturen* 2007, I, p. 85 cat. 23), mentre con la destra sorregge il figlioletto che incede con decisione sul suo ginocchio destro. Il Bambino, abbigliato con una vesticciola aperta sul petto con una scollatura a 'v', stringe un pomo con la sinistra, mentre l'altra mano è impegnata nel consueto segno di benedizione. L'allestimento in cui si può vedere di consueto la *Madonna* risale al tardo Ottocento: giunse in Sant'Antonio solo negli anni ottanta del XIX secolo, dalla chiesa di Santa Maria in Selva di Locarno. Quest'ultima, consacrata agli esordi del Quattrocento, fu chiusa al culto nel 1863 e in parte demolita negli anni seguenti, con la sola eccezione del campanile e del coro con i suoi famosi affreschi (Gilardoni 1972, p. 260; Bianconi 1984; Pirovano 2000). Secondo una leggenda ricordata anche da Johann Rudolf Rahn (1894, p. 172) in cui si riconoscono elementi narrativi molto ricorrenti nella letteratura sulle immagini di culto, la scultura, commissionata a uno straniero di passaggio, sarebbe stata destinata ad una chiesa di Maggia. A lavoro compiuto, però, i buoi che trainavano il carro verso la sede prescelta si sarebbero fermati nei pressi di Santa Maria in Selva senza voler più ripartire, indicando così il luogo in cui doveva essere venerata la statua (Volonterio 1944; Binda 1980, p. 131). Arrivato dunque in Sant'Antonio, l'intaglio fu riposto in un primo momento in sagrestia. Nel

1882 si decise di collocarlo in chiesa, in una nicchia nella cappella del Crocifisso, e infine di sistemarlo, al centro dell'altare, nella cappella già dedicata alla Presentazione della Vergine e quindi intitolata alla Madonna delle Grazie (Buetti 1902 ed. 1969, pp. 82-83, 105; *Ticinensia* 1962, p. 615). Lo spostamento dell'opera dalla sua precedente sede è già registrato, sul finire dell'Ottocento, da Rahn (1894, pp. 171-172), che la ricorda come “un buon lavoro, senza dubbio, d'artista tedesco, del sorgere del secolo XVI”. Poco dopo, tali indicazioni vengono riprese alla lettera da Santo Monti (Monti 1902, p. 191; Idem 1903, ed. 1992, II, p. 500, nota 1). Della *Madonna*, ricordata da Guglielmo Buetti (1902 ed. 1969, pp. 82-83) come quattrocentesca e da Ernst Alfred Stükelberg (1918, p. 41: se è da identificare con la nostra quella che descrive ancora in Santa Maria in Selva) come prodotto tardogotico di cultura sveva, se ne occupò anche Walter Hugelshofer (1927, p. 6, e, in italiano, p. 7), che, denunciandone il cattivo stato di conservazione, ipotizzava una sua datazione attorno al 1440 e la riteneva la parte centrale di un disperso altare a intaglio. La lettura in chiave “tedesca” della scultura ha trovato un certo seguito, mentre qualche esitazione in più ha riguardato la sua collocazione cronologica: Hans Jenny (1934, p. 384) tornò a fare riferimento agli esordi del Cinquecento; Virgilio Gilardoni (1972, pp. 188-189), invece, che pur la presentava come opera del XV secolo, non escludeva la possibilità ch'essa, a seguito di un restauro, potesse rivelare “caratteri di rozzezza di un artigiano ritardatario dei primi del XVI secolo”. Successivamente è stata per lo più ricollegata al gusto gotico internazionale e datata nel primo Quattrocento (Bianconi 1972, p. 7; *Arte e storia* 1975, p. 60; Anderes 1977, p. 116; Idem 1980 p. 119; Idem 1998, p. 119) o verso il 1440 (*Guida d'Arte* 2007, p. 179). L'immagine mariana di Locarno è ricordata anche da Fulvio Cervini (F. Cervini, in *La Sacra Selva* 2004, p. 146) in relazione alla *Madonna col Bambino* della chiesa parrocchiale dei Santi Giacomo e Filippo di Taggia (Imperia). Discutendo dell'intaglio ligure, che si ricollega ad una maestranza svizzero-tedesca degli inizi del XV secolo (G. Gentile in *Tra Gotico* 2001, p. 120; Idem 2002b, p. 158; Idem 2004, pp. 269-270), lo studioso inseriva nel ventaglio dei possibili confronti la scultura ticinese, ipotizzando una sua leggera posteriorità rispetto a quella di Taggia.

La *Madonna* locarnese trova riscontri con esemplari variamente distribuiti a nord e sud delle Alpi assai simili tra loro, anche dal punto di vista iconografico, tanto da aver fatto pensare alla derivazione da un

prestigioso archetipo andato perduto (per cui si veda G. Gentile, in *Giacomo Jaquerio* 1979, pp. 250-251 cat. 36; Gentile 2002a, p. 45; Idem 2002b; Idem 2004, pp. 269-270; Idem 2008, pp. 53-54). Accanto alle occorrenze svizzere isolate da Ilse Futterer (1930, pp. 27-28; 165-166, figg. 17-24), si potranno ricordare, sul fronte italiano, oltre alla già menzionata scultura di Taggia (che si associa a un altare consacrato nel 1429), la *Madonna* del Museo Regionale di Aosta, proveniente da Issogne o quella, più prossima all'intaglio di Locarno, di Piedimulera, presso Verbania. Sono confronti che andranno intesi quali indicatori di un'affine cultura, tenendo presente come nella *Vergine* di Locarno il gusto per un intaglio calligrafico e di superficie lasci il posto a una scansione più netta dei volumi, come si può verificare osservando il disporsi delle corpose pieghe in corrispondenza delle gambe della Vergine. In attesa di un restauro, si potrà ipotizzare che l'esecuzione dell'opera sia avvenuta nel secondo quarto decennio del Quattrocento.

Come aveva ipotizzato Hugelshofer, la conformazione della scultura farebbe pensare che essa, in origine, facesse parte di un complesso più vasto. Su questo fronte, già Rahn (secondo quanto riportato in Gilardoni 1972, p. 259, nota 5) aveva pensato di riconoscerci una parte dell'ancona con la *Vergine* tra i santi *Vittore* e *Giorgio* che ornava l'altare maggiore di Santa Maria in Selva, descritta nel 1596 dell'arciprete Giovan Battista Banfi (*Ticinensia* 1972, p. 139). E così Gilardoni (1972, pp. 188-189), che proponeva cautamente di ricollegarla alla "icona magna, lignea, inaurata cum multis imaginibus sanctorum inauratis" ricordata nella cappella maggiore di Santa Maria nelle visite pastorali tardocinquecentesche, e di cui non abbiamo altre notizie: in seguito è menzionata la sola immagine della Madonna delle Grazie, come risulta dalla testimonianza settecentesca di monsignor Giovan Battista Albrici Peregrini (*Ticinesia* 1972, pp. 272 e 278).

Bibliografia: Rahn 1894, pp. 171-172; Buetti 1902 ed. 1969, pp. 82-83, 104-105; Monti 1902, p. 191; Monti 1903, ed. 1992, II, p. 500, nota 1; Stückelberg 1918, p. 41; Hugelshofer 1927, pp. 6-7, 15; trad. pp. 6-8, fig. 4; Jenny 1934 p. 384; Volonterio 1944; *Ticinensia* 1962, p. 615; Bianconi 1972, pp. 7-8, tav. 12; Gilardoni 1972, pp. 188-189, fig. 244, 259, nota 5; *Arte e storia* 1975, p. 60; Anderes 1977, p. 116; Anderes 1980 p. 119; Binda 1980, p. 131; Anderes 1998, p. 119; A. Gilardi, in *Manto di giubilo* 2000, p. 50; F. Cervini, in *La Sacra Selva* 2004, p. 146; *Guida d'Arte* 2007, p. 179; Gentile 2008, p. 54; Siddi 2016, p. 32; F. Siddi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 46-47 cat. 7.



Scultore svizzero: *Madonna col Bambino*, secondo quarto del Quattrocento. Locarno (Svizzera, Canton Ticino), chiesa di Sant' Antonio Abate

XI.4

MENDRISIO (Svizzera, Canton Ticino)

Presenza Sud

Scultore tedesco

Madonna col Bambino

Secondo quarto del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, 69x32x14 cm

Provenienza: Mendrisio, chiesa dei Santi Cosma e Damiano

L'opera è intagliata in un tronco svuotato sul retro e appare ridipinta e bisognosa di un restauro. È sorretta da un basamento esagonale a ben vedere posticcio, sulle cui facce si distingue un motivo decorativo in oro su fondo blu. Per uniformare la base irregolare del gruppo a tale struttura è stato aggiunto un tassello di legno. Assisa sul suo trono, la Madonna veste una stretta tunichetta di colore rossastro, sormontata da un morbidissimo manto che, partendo dal capo, raggiunge il suolo in un arzigogolato giustapporsi di stoffe. Il volto, incorniciato da lunghi capelli chiari, è fermato in un'espressione cordiale. Il suo sguardo è rivolto verso Gesù Bambino, qui presentato seminudo, con indosso solo un leggero panno, tutto impegnato ad afferrare il pomo sorretto dalla madre, che è una chiara allusione al peccato originale, da cui egli, sacrificandosi, avrebbe liberato l'umanità. Di consueto le due figure portano delle corone metalliche ornate da pietre colorate, di fattura moderna. Sul capo della Vergine, tuttavia, si può distinguere una parte di quella che doveva essere una corona intagliata.

La scultura si trova oggi a Presenza Sud, centro religioso a sud di Mendrisio eretto negli anni Ottanta del Novecento. Proviene dalla più antica chiesa dedicata ai santi Cosma e Damiano, nella stessa città, che, oggetto di numerose trasformazioni nel corso del tempo, fu demolita per far posto all'attuale edificio, costruito a partire dalla seconda metà del XIX secolo (Medici 1975; Idem 1980, I, pp. 56-197). Nel 1591 monsignor Feliciano Ninguarda ricorda, sull'altare del Rosario, una statua lignea della Madonna (Monti 1903, ed. 1992, II, p. 314; Medici 1975, p. 41; Medici 1980, I, p. 79), registrata anche da Filippo Archinti nel 1599 (ACVL, Visite Archinti 1599, c. 448r cortesemente segnalatami da Anastasia Gilardi) e da Ambrogio Torriani nel 1671 (Gallizia 1973, p. 85). Nel maggio 1694, il prevosto Gerolamo Morosini propose di devolvere i ricavati dal fondo dei Poveri di Cristo per pagare una nuova,

e assai più grande, statua della Vergine del Rosario, fatta scolpire dall'omonima confraternita (su quest'opera si veda ora: M. Facchi, in *Legni Preziosi* 2016, pp. 144-145, cat. 29). L'assemblea dei parrochiani accettò, ma alla condizione che la vecchia immagine lignea venisse riposta in un luogo altrettanto decoroso ed esposto alla pubblica venerazione (Martinola 1954, p. 181; Medici 1975, p. 44, nota 5; Idem 1980, I, p. 82, nota 8; A. Gilardi, in *Francesco e Innocenzo* 2006, p. 134). Si decise, quindi, stando a quanto si può ricavare dalle testimonianze settecentesche, che la nostra scultura, lasciato il suo altare, venisse trasferita nel coro, in un'apposita nicchia ricavata nel retro dell'altare maggiore (A. Gilardi, in *Manto di giubilo* 2000, pp. 49-51 cat. 40), mantenendo tale posizione, affiancata da due statuette dei santi Gioachino e Anna anche nel nuovo edificio moderno (Martinola 1954, p. 181; *Arte e storia* 1975, p. 142; Martinola 1975, I, p. 231; Medici 1975, p. 44, nota 5, p. 173; Idem 1980, p. 82, nota 8, 192; Anderes 1977, p. 328; Idem 1980, p. 357; Idem 1998, p. 357), fino al suo spostamento nell'attuale sede. Come per diverse delle opere prese in considerazione in questo lavoro, anche a quella di Mendrisio si ricollega un evento prodigioso. Secondo una testimonianza ottocentesca ricca di veri e propri *topoi* della letteratura riguardante le immagini sacre, la scultura sarebbe stata lasciata da un pellegrino di rientro da Roma, che, fatta sosta davanti alla chiesa, non riuscì a ripartire fino a quando non ebbe lasciato il simulacro, diventato improvvisamente pesante (Medici 1980, II, p. 1542; A. Gilardi, in *Manto di giubilo* 2000, pp. 49-51 cat. 40).

Il quadro bibliografico di riferimento per la nostra *Vergine* è molto ridotto. Essa figurava, insieme ad un ristretto numero di sculture lignee, alla mostra *Arte del Ticino antica e moderna* tenutasi alla Kunsthaus di Zurigo nel 1945, dove veniva presentata come di "Unbekannter Meister 15./16. Jahrhundert" (*Arte del Ticino* 1945, p. 16, cat. 11; Crivelli 1945, p. 1099). Giudicata della fine del Quattrocento da Giuseppe Martinola (1954, p. 181) è stata in seguito classificata come opera quattrocentesca (*Arte e storia* 1975, p. 142; Martinola 1975, I, p. 231; II, p. 169, fig. 397; Medici 1975, p. 173; Medici 1980, I, p. 192; Medici 1980, II, p. 1542; Medici 1994, p. 117; A. Gilardi, in *Manto di giubilo* 2000, pp. 49-51 cat. 40), oppure come prodotto tardogotico, di cultura nordica, databile intorno al 1440 circa (Anderes 1977, p. 328; Idem 1980, p. 357; Idem 1998, p. 357; *Guida d'Arte* 2007, p. 450).

L'intaglio di Mendrisio non nasconde la graziosa maniera di uno maestro di cultura nordica, capace di offrire una versione cortese ma allo

stesso tempo naturale della Madonna, riflettendo un linguaggio pienamente gotico internazionale. Nello stesso torno d'anni, esso si attesta su una sintassi meno rigida rispetto a quella della *Madonna* di Locarno [cat. XI.3], qui giocata su più fluenti turbinii di stoffe e su una più pronunciata delicatezza.

Bibliografia: Monti 1903, ed. 1992, II, p. 314; *Arte del Ticino* 1945, p. 16, cat. 11; Crivelli 1945, p. 1099; Martinola 1954, p. 181; Gallizia 1973, p. 85; *Arte e storia* 1975, p. 142; Martinola 1975, I. p. 231; II, p. 169, fig. 397; Medici 1975, pp. 41, 44, nota 5, 173; Anderes 1977, p. 328; Anderes 1980, p. 357; Medici 1980, I, pp. 79, 82, nota 8, 192, Medici 1980, II, p. 1542; Medici 1994, p. 117; Anderes 1998, p. 357; A. Gilardi, in *Manto di giubilo* 2000, pp. 49-51 cat. 40; A. Gilardi, in *Francesco e Innocenzo* 2006, pp. 134-139, cat. 17; *Guida d'Arte* 2007, p. 450; Siddi 2016, p. 32; F. Siddi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 48-49 cat. 8.



Scultore tedesco: *Madonna col Bambino*, secondo quarto del Quattrocento. Mendrisio (Svizzera, Canton Ticino), Presenza Sud

XI.5

OLIVONE, (Svizzera, Canton Ticino)

Museo di San Martino - Ca' da Rivöi (Fondazione Jacob Piazza)

‘Maestro del Crocifisso di Sant’Ambrogio’

Crocifisso

Primo quarto del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, 165x107 cm (con croce), 104x90 cm

(Cristo)

Provenienza: Olivone (Svizzera), oratorio di San Giuseppe, cimitero

Il *Crocifisso* del Museo di Olivone (Canton Ticino), in Val di Blenio, si presenta oggi in condizioni non ottimali. Molto impoverita è la finitura pittorica che in origine completava l'opera, potendosi rintracciare solo tracce di una policromia antica sul corpo, sul perizoma e in particolare sulla barba e in corrispondenza della corona di spine, intagliata e solidale con il resto della scultura. Ulteriori problematiche si riscontrano nella parte bassa della figura, dove sono venute meno le dita dei piedi. Il Redentore, inchiodato ad una croce non originale, si caratterizza per una fisionomia smagrita. Un segno deciso delinea i pettorali, incide le costole e si sofferma sull'alta arcata epigastrica, concepita con un profilo a forma di ogiva. I fianchi strettissimi sono cinti da un pesante perizoma bianco smosso sulla parte frontale da una cascata di pieghe lunate, che sui lati si scioglie in due morbidi lembi di stoffa ripiegati. Il capo del Cristo è pateticamente reclinato sulla destra; due ciocche di capelli cadono simmetriche ai suoi lati e si dispongono ordinatamente sulle spalle. Il volto allungato e smunto è fermato in un'espressione severa, accentuata anche dalle rughe che si scorgono sulla sua fronte: gli occhi, che emergono al di sopra degli spigolosi zigomi, sono chiusi nel sonno della morte, e così la bocca, piccola e circondata da una rada peluria scolpita.

L'intaglio proviene dall'oratorio di San Giuseppe nel cimitero di Olivone. In quella sede lo vide Piero Bianconi (1944, pp. 143-144; Idem 1948, p. 141), che vi fece accenno considerandolo ipoteticamente del Trecento. Entrato a far parte delle collezioni del locale museo inaugurato nel 1969, figura nel catalogo delle sue raccolte come opera romanica, assegnato al Duecento (Cambin 1969, p. 35 n. 3.1, pp. 80-83; Idem 1991 fig. 17). Genericamente riferito al XIV secolo da Bernhard Anderes (1977, p. 86; Idem 1980, p. 84; Idem 1998, p. 84), e indicato come opera

gotica anche nella più recente guida del museo di Olivone (*Museo di Olivone* 1980, fig. 19), esso ha ricevuto una più precisa interpretazione da parte di Thea Tibiletti (T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. 9), che ha riconosciuto il legame tra l'opera ticinese e una serie di sculture che include il *Cristo* della basilica di Sant'Ambrogio a Milano [cat. VIII.7], quello già nella chiesa milanese di Sant'Eufemia e oggi al Museo Diocesano [cat. VIII.13], e gli esemplari rispettivamente nelle chiese dei Santi Nazaro e Celso di Arosio (Como) [cat. VIII.1] e di Sant'Eufemia a Oggiono (Lecco) [cat. VIII.15]. Si tratta di un importante raggruppamento che la Tibiletti metteva in relazione al cantiere internazionale del Duomo di Milano, prospettando un inquadramento cronologico tra la fine del XIV secolo e gli inizi del seguente. Simili indicazioni sono state in seguito accettate e riprese anche da Francesca Tasso (2005, p. 45, nota 1) e da Raffaele Casciaro (R. Casciaro, in *Museo Diocesano* 2011, pp. 121-122, cat. 120), che sembrano propendere per una datazione nel tardo Trecento.

Visto insieme agli altri numeri di questa serie – che si propone qui di scalare nel primo quarto del Quattrocento – l'intaglio di Olivone recupera un preciso contesto, e documenta la grande fortuna di una tipologia di Crocifissi diffusa ad ampio raggio nei territori della sconfinata diocesi ambrosiana. Sono ben noti, infatti, i rapporti stretti e di lunga data di Olivone – e in generale della Val di Blenio, che, insieme a Leventina e Riviera costituivano le così dette valli ambrosiane – con Milano, sotto il cui controllo politico ed ecclesiastico rimase fino al definitivo tramonto del Ducato.

Bibliografia: Bianconi 1944, pp. 143-144, fig. 71; Bianconi 1948, p. 141; Cambin 1969 p. 35, n. 3.1 pp. 80-83; Anderes 1977, p. 86; Anderes 1980, p. 84; *Museo di Olivone* 1980, fig. 19; Cambin 1991, fig. 17; Anderes 1998, p. 84; T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. 9; Lombardi 2005, p. 55, nota 28; Tasso 2005, p. 45, nota 1; R. Casciaro, in *Museo Diocesano* 2011, pp. 121-122, cat. 120; Siddi 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 44-45, cat. 6.



‘Maestro del Crocifisso di Sant’Ambrogio’: *Crocifisso*, 1400-1425. Olivone (Svizzera, Canton Ticino), Museo di San Martino, Cà da Rivöi



‘Maestro del Crocifisso di Sant’Ambrogio’: *Crocifisso*, 1400-1425. Olivone (Svizzera, Canton Ticino), Museo di San Martino, Cà da Rivöi (part.)

XI.6

OLIVONE, (Svizzera, Canton Ticino)

Museo di San Martino - Ca' da Rivöi (Fondazione Jacob Piazza)

Sculutore renano

Madonna col Bambino

Secondo quarto del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 65x31x14 cm

Provenienza: Olivone, Oratorio della Trinità; Scona, Oratorio di San Colombano

Le attuali condizioni dell'intaglio non possono dirsi ottimali. In più punti si notano sollevamenti e cadute del colore che lasciano a vista la tela dell'incamottatura sottostante. Su tutta la superficie è inoltre evidente il logorio dovuto all'azione dei tarli. Sono andati perduti l'avambraccio destro della Vergine e il braccio di destra del Bambino. La Madonna, che regge il figlio sul ginocchio sinistro, è seduta su di un semplicissimo trono senza schienale che si stacca dal piano del calpestio attraverso un basamento circolare, ornato con motivi vegetali dipinti. Il suo capo è coperto da corto un velo che ricade fin sopra le spalle, i cui bordi recavano una fascia decorativa stesa a pennello di colore scuro, oggi ridotta a pochi lacerti. La *Vergine* indossa un abito di colore verde, stretto appena sotto il seno da una cinta. Su di esso si posa un mantello rosso dai risvolti violacei, chiuso sul petto da quella che in origine doveva essere una spilla, oggi consunta. Secondo uno schema molto diffuso nella Svizzera occidentale, il Gesù Bambino è presentato in posizione stante, con indosso una lunga tunica verde, ed è sorretto frontalmente dalla madre. Il blocco ligneo, svuotato, è lavorato a rilievo solo nella parte anteriore. Questa circostanza, insieme alla scarsa profondità, spinge a credere che l'immagine mariana possa esser stata concepita come parte di un insieme più vasto, quale ad esempio un'edicola o un piccolo altare a sportelli, di cui poteva occupare il comparto centrale, con una soluzione analoga a quella della *Madonna col Bambino* del Bayerisches Nationalmuseum di Monaco (inv. L 81/57: *Bayerisches Nationalmuseum* 2000, pp. 40-41), anticamente al centro di un complesso i cui sportelli si trovano allo Städelsches Kunstinstitut di Francoforte (inv. SG 358-361, Brinkmann, Kemperdick 2002, pp. 3-32) o dell'altare, proveniente dal Canton Vallese, oggi nel Landesmuseum

di Zurigo (inv. LM 29820.1-2: *Die Holzskulpturen* 2007, II, pp. 30-32, cat. 165).

La scultura, già nel distrutto oratorio della Trinità di Olivone (abbattuto nel 1873 per far posto alla casa comunale: Bolla 1931, p. 115; Bianconi 1944, p. 143; Idem 1948, p. 147; Bernasconi Reusser 2010, p. 77), fu prima trasportata nella chiesetta di San Colombano di Scona, dove la ricorda Piero Bianconi (1944, pp. 143, 148-149, fig. 73; Idem 1948, pp. 146-148, figg. 69-70), e infine nel poco distante museo di San Martino. Censendola nel suo volume dedicato all'*Arte in Blenio*, Bianconi (1944, p. 149) la giudicava di origine nordica e la datava alla fine del Trecento, e così nell'*Inventario delle cose d'arte e di antichità ticinesi* (Bianconi 1948 p. 147), dove il riferimento non va oltre un laconico "arte nordica, sec. XIV/XV". Simili indicazioni si trovano nel catalogo del museo di Olivone, in cui Gastone Cambin (1969, p. 32, cat. I. 2; *Museo di Olivone* 1980, fig. 21; Cambin 1991, fig. 21) ribadiva la datazione alla fine del Trecento. Una menzione *en passant* dell'intaglio si deve anche a Bernhard Anderes (1977, p. 86; Idem 1980, p. 84; Idem 1998, p. 84) che lo ricorda, insieme al *Crocifisso* dello stesso museo [cat. XI.5], come opera trecentesca. Con i suoi occhi spalancati, la bocca dalle labbra carnose dischiusa in un sorrisetto abbozzato e il capo incorniciato da una chioma che ricade in ciocche serpentine, la *Madonna* del museo di San Martino palesa la sua appartenenza al mondo del gotico d'Oltralpe. Essa pare dialogare – a un'altezza cronologica che può fissarsi nel secondo quarto del Trecento – con modelli riferibili a maestranze di cultura renana e, come orientamento di massima e con gli opportuni distinguo, si potranno valutare le analogie con imprese decorative come i cicli scultorei dei portali della Kapellenkirche di Rottweil, nella Germania sud occidentale (per cui si veda Suckale 1993, pp. 121-123, 264-267, cat. 78). Sarà quindi da considerare un'attestazione della varietà di proposte artistiche riscontrabili in un'area come quella del Blenio, a lungo legata – tanto sul fronte politico quanto su quello religioso – a Milano, ma, allo stesso tempo, territorio di confine e di passaggio, trovandosi all'estremo nord dell'attuale Canton Ticino, in prossimità del passo del Lucomagno.

Bibliografia: Bianconi 1944, pp. 143, 148-149, fig. 73; Bianconi 1948, pp. 146-148, figg. 69-70; Cambin 1969 p. 32, n. I.2, 86-87; Anderes 1977, p. 86; Anderes 1980, p. 84; *Museo di Olivone* 1980, fig. 21; Cambin 1991, fig. 21; Anderes 1998, p. 84; Siddi 2016, p. 31; F. Siddi,

in *Legni preziosi* 2016, pp. 38-39 cat. 3.



Scultore renano: *Madonna col Bambino*, secondo quarto del Trecento. Olivone, (Svizzera, Canton Ticino), Museo di San Martino - Ca' da Rivöi (Fondazione Jacob Piazza);
Scultore renano: *Giudizio Universale*, 1340-1350. Rottweill, Kapellenkirche, timpano del portale occidentale (part.)



Scultore renano: *Madonna col Bambino*, secondo quarto del Trecento. Olivone, (Svizzera, Canton Ticino), Museo di San Martino - Ca' da Rivöi (Fondazione Jacob Piazza)

XI.7

ORIGLIO (Svizzera, Canton Ticino)

Chiesa dei Santi Giorgio e Maria Immacolata

Scultore svizzero

Madonna col Bambino

Ultimo quarto del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 132x38x37 cm

L'opera si presenta in una veste policroma lacunosa ed è logorata dall'azione dei tarli e dai rimaneggiamenti subiti nel corso del tempo. Nelle aree interessate da una maggiore consunzione si riesce ad intravedere la tela che, posta al di sopra del legno, doveva accogliere lo strato di preparazione alla pittura. Sono inoltre evidenti le tracce di un ridimensionamento dell'immagine: manca infatti una porzione della parte inferiore del corpo della Vergine, e sono frutto di un rifacimento l'area in corrispondenza dei piedi e il trono. Ugualmente malconcio è l'alto Bambinetto, con un uccellino in mano, ritto sul ginocchio sinistro della madre. Un intervento sulla scultura risale già al tardo Cinquecento, quando monsignor Bernardino Tarugi (1578) ordinava che le venisse rifatto il volto "decentemente" (Brentani 1937-1963, V, 1944, p. 151 n. 1055; Robertini 1976, p. 3; Agustoni 1990, p. 185). Un altro restauro risale agli anni settanta del secolo scorso. L'oggetto ridotto dell'intaglio conforterebbe l'ipotesi di una sua originaria collocazione contro un fondale, molto probabilmente al centro di un altare a tabernacolo corredato da ali dipinte o scolpite.

La *Madonna col Bambino* orna oggi l'altare maggiore della chiesa di San Giorgio, un elegante edificio, probabilmente già in uso nel Quattrocento, posto su una collinetta poco distante dal centro abitato di Origlio. È un'opera molto venerata in tutta la Capriasca, che la tradizione vuole ritrovata miracolosamente nei dintorni di Origlio, in un fiume o in una valle (Borrani 1896, pp. 297-300; Codaghengo 1941, I, pp. 478-481; Keller 1954, p. 8; Binda 1980, p. 134; Keller 1991, pp. 71-72). Ancora nell'Ottocento era oggetto di una forte devozione da parte della popolazione, che la invocava contro la siccità (Borrani 1896, pp. 297-300; Codaghengo 1941, I, pp. 478-481; Brentani 1937-1963, IV, 1941, p. 191, nota 53; Robertini 1976, p. 3; Agustoni 1990, pp. 183-184, nota 3).

A rassicurarci sulla sua antica presenza in chiesa sono le notizie che si possono ricavare dalle visite pastorali. Come si è già anticipato,

uno dei primi ricordi dell'opera risale al 1578, quando monsignor Tarugi descrive "una Madonna di legno, vestita di turchino, con un putino in braccio, con una corona di argento in capo, una invetriata davanti e fatiscente" e ordina che "all'immagine della Madonna, ch'è sopra l'altar, si facci rifar la faccia decentemente" (Brentani 1937-1963, V, 1944, p. 151 n. 1055; Robertini 1976, p. 3; Agustoni 1990, p. 185). Non mancano di citarla, sempre sull'altare maggiore, neppure San Carlo e Federico Borromeo (Brentani 1937-1963, V, 1944, pp. 151-152, n. 1056; Agustoni 1990, pp. 185-187). A partire dal Seicento la chiesa subì la serie di trasformazioni che contribuirono a darle l'aspetto attuale. La nostra scultura, evidentemente collocata temporaneamente su un altare laterale, nel 1639 fu trasferita su quello maggiore. L'artefice di questo spostamento, l'arcivescovo Cesare Monti, riservando parole lusinghiere all'edificio, ricorda anche la fama della miracolosa immagine della *Madonna* in tutta la valle (Brentani 1937-1963, IV, 1941, p. 181, n. 849; Robertini 1976, p. 3; Agustoni 1990, p. 188). A questi anni risale la commissione allo scultore Bartolomeo Tiberino dell'altare maggiore e della "nivola", ossia la teca in legno dorato che doveva custodire l'effigie mariana (Brentani 1937-1963, IV, 1941, pp. 167-169, docc. 841-844; Robertini 1976, p. 3; Agustoni 1990, pp. 188, 197, 202). Quest'ultima struttura, descritta anche dal Cardinale Pozzobonelli nel 1745 (Agustoni 1990, p. 189), è ancora visibile in chiesa, nella cappella di Santa Caterina. Ulteriori modifiche interessarono l'area del coro nel secondo Settecento: nel 1769, per far fronte alle forti infiltrazioni di umidità che mettevano in pericolo la statua, si decise di costruire un'abside semicircolare (Brentani 1937-1963, IV, 1941, pp. 175-176; Agustoni 1990, p. 190); nel 1775 fu invece portato a termine il complesso marmoreo che la ospita ancora ai nostri giorni (Brentani 1937-1963, IV, 1941, pp. 176-177; Agustoni 1990, pp. 190-191; 196-197).

A dispetto della grande fama sul fronte devozionale, la *Madonna* di Origlio non ha ottenuto grande considerazione negli studi, ricevendo solo segnalazioni didascaliche come opera del Trecento (Pescarmona 2008, p. 195, nota 5) o del primo Quattrocento (Anderes 1977, p. 264; Idem 1980, p. 286; Idem 1998, p. 286; *Guida d'Arte* 2007, p. 371), fatta eccezione per Edoardo Agustoni (1990), cui va il merito di un primo importante affondo sulla sua vicenda storica. Non è agevole, del resto, visto il suo stato di conservazione, esprimere un sereno giudizio stilistico sull'intaglio. Nel complesso, esso dichiara una sostanziale autonomia rispetto alla testimonianze note dei territori limitrofi, dello stesso

Cantone e italiani. Per meglio inquadrare le parti più giudicabili della scultura, ossia la gracile posa della figura della Vergine, quella del sorridente figlioletto o certi brani del panneggio bisognerà guardare a nord, in area svizzero-tedesca. Qualche assonanza, soprattutto nel sinuoso andamento degli orli delle stoffe, si potrà individuare in opere come la trecentesca *Pietà* un tempo a Mühlebach, nel Canton Vallese (per la quale si veda Ruppen 1979, pp. 128, 131, fig.118; Idem 1983, pp. 262-263), che pare condividere un linguaggio che trova un suo sviluppo nel gruppo ticinese, per il quale si potrà ipotizzare, con tutte le cautele del caso, una collocazione cronologica nel tardo XIV secolo.

Bibliografia: Borrani 1896, pp. 297-300; Codaghengo 1941, I, pp. 478-481; Brentani 1937-1963, IV (1941), pp. 167-169, docc. 841-844; pp. 175-177; p. 181, doc. 849; p. 191, nota 53; Brentani 1937-1963, V (1944), pp. 151-152 docc. 1055-1056; Keller 1954, p. 8; Robertini 1976, p. 3; Anderes 1977, p. 264; Anderes 1980, p. 286; Binda 1980, p. 134; Agustoni 1990; Keller 1991, pp. 71-72; Anderes 1998, p. 286; *Guida d'Arte* 2007, p. 371; Pescarmona 2008, p. 195, nota 5; Siddi 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 40-41 cat. 4.



Sculitore svizzero: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Trecento. Origlio (Svizzera, Canton Ticino), parrocchiale dei Santi Giorgio e Maria Immacolata;
Sculitore svizzero: *Pietà*, XIV secolo, già a Mühlebach (Svizzera, Canton Vallese)



Scultore svizzero: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Trecento. Origlio (Svizzera, Canton Ticino), parrocchiale dei Santi Giorgio e Maria Immacolata



Scultore svizzero: *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del Trecento. Origlio (Svizzera, Canton Ticino), parrocchiale dei Santi Giorgio e Maria Immacolata

XI.8

QUINTO (Svizzera, Canton Ticino)

Cappella “dei Sassi”

Scultore svizzero

Pietà

1420-1430 circa

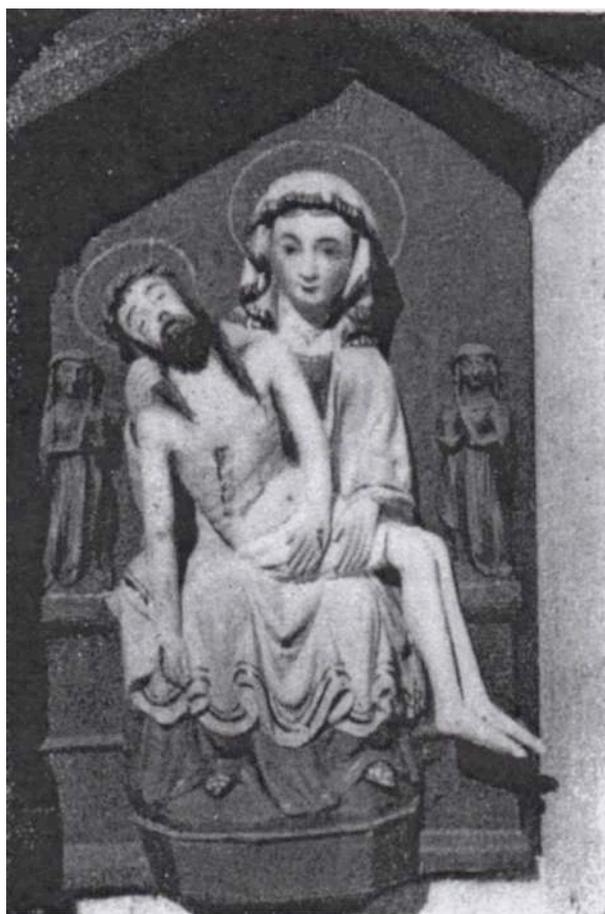
Legno intagliato e dipinto, 82x55 cm

La scultura, assai ridipinta, si trova nella cappella detta “dei Sassi” di Quinto, in Canton Ticino. La sua prima menzione si deve ad Arminio Janner (Bianconi, Janner 1939, pp. 72, 115 nota 49), che la ricorda insieme ad un analogo esemplare già nella cappella di “Solasegna” (località Ségna) sopra Lurengo, trafugato nel 1944 (Bianconi 1948, p. 185). Nel discuterne, Janner riteneva le due opere ricollegabili allo *weicher Stil* e probabilmente di origine sveva, e individuava correttamente delle tangenze con le *Madonne* di Tingen e di Santa Maria nei Grigioni (oggi al Klostermuseum di Disentis) e altre affini (per le quali si veda: Futterer 1930, pp. 27-28, 166, fig. 19-22). La *Pietà* di Quinto è stata poi esposta a Mendrisio, in occasione della mostra *Mater Dolorosa. Scultura e rilievi in Ticino dal XIV al XVIII secolo*, e in quell’occasione discussa, insieme all’esemplare disperso, da Anastasia Gilardi, che proponeva per esse una datazione al XV secolo (A. Gilardi, in *Mater Dolorosa* 1998, pp. 76-77, 141), accolta anche da Dominique Rigaux (2015, p. 486).

Nel riconsiderare i due intagli, non si può che confermare la prima intuizione di Janner: è effettivamente assai stretto il loro legame con una larga famiglia di sculture primoquattrocentesche ricollegabili a un ambito culturale svizzero-tedesco e di cui si conoscono testimoni in un’area assai ampia, dall’area del Reno fino all’Italia. Perfettamente sovrapponibile è, infatti, sia la traballante costruzione delle anatomiche e dei volti sia il trattamento calligrafico dei panneggi. Come ha avuto modo di puntualizzare Guido Gentile (2002a; Idem 2002b; Idem 2004, pp. 269-270; Idem 2008, pp. 53-57), questa particolare tipologia di *Vesperbild* si sviluppa in ideale simmetria con un folto gruppo di coeve effigi mariane lignee, con un’analogia diffusione e affini tra loro al punto da aver suggerito la possibilità di una derivazione da un prestigioso modello poi andato perduto.

Nella realtà artistica ticinese le due *Pietà* si inseriscono a pieno in quel filone di opere attestanti il rapporto con centri di produzione oltremontani, all'insegna di un dialogo costante e ben rappresentato per tutto il XIV e il XV secolo.

Bibliografia: Bianconi, Janner 1939, pp. 72, 115, nota 49; Bianconi 1948, p. 185; A. Gilardi, in *Mater Dolorosa* 1998, pp. 76-77, 141); Rigaux 2015, p. 486; Siddi 2016, pp. 31-32.



Scultore svizzero: *Pietà*, 1420-1430 circa. Ubicazione ignota, già a Lurengo (Svizzera, Canton Ticino), “Solasegna” (località Ségna), cappella della Madonna



Scultore svizzero: *Pietà*, 1420-1430 circa. Quinto (Svizzera, Canton Ticino), cappella "dei Sassi"

XII. Diocesi di Piacenza

XII.1

CASTELL'ARQUATO (Piacenza)

Collegiata di Santa Maria

Sculutore lombardo

Crocifisso

1370-1380 circa

Legno intagliato e dipinto, 240 cm

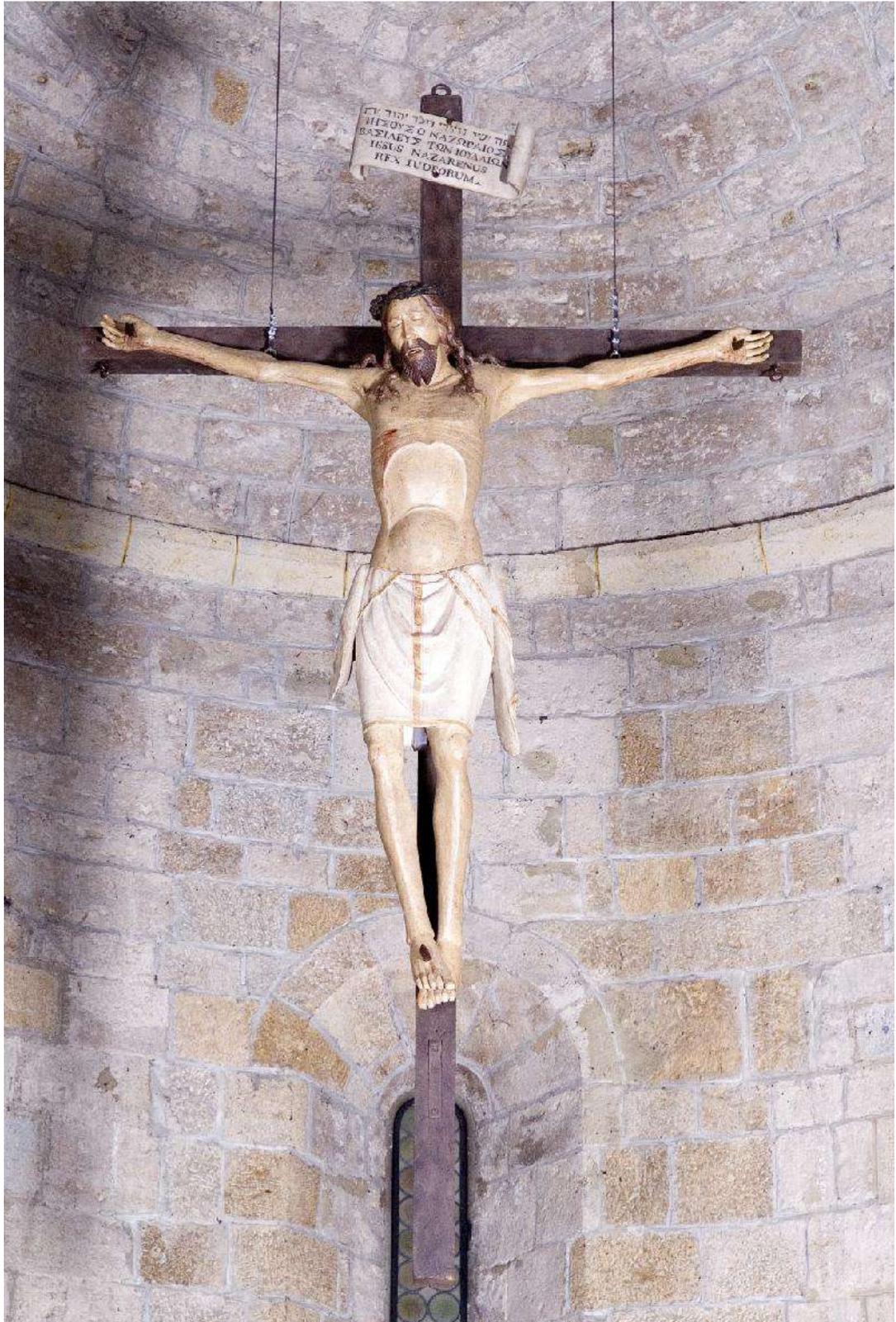
È uno stato conservativo discreto quello del maestoso *Crocifisso* della collegiata di Castell'Arquato, nel piacentino, meritevole di un restauro atto a eliminare gli strati di ridipintura che ne ricoprono visibilmente la superficie. Nel complesso, tuttavia, è buona la leggibilità di questo forzuto Cristo, di notevoli dimensioni, che i canonici tre chiodi fissano a una croce che si direbbe non pertinente, sovrastata da un cartiglio con la triplice iscrizione in ebraico, greco e latino (su questa peculiarità, attestata sin dalla fine del Duecento, si veda il recente *excursus* di Amato 2012, pp. 110-116, nota 48). Le braccia muscolose si innestano al tronco, definito con grande cura: sotto la pelle tesa del torso riaffiorano l'arcata epigastrica e la griglia delle costole, mentre la cavità dell'addome lascia emergere un ventre tondo e rigonfio. Il perizoma si ferma poco sopra le ginocchia; raccolta sui fianchi, sulla parte frontale la stoffa scolpita ricade verso il basso in un ordinato sistema di pieghe geometrizzanti. La quieta espressione del Redentore fa dell'intaglio una valente rappresentazione di un dolore profondo ma tutto sommato contenuto. Il capo è cinto da una calotta di capelli raccolti in solide ciocche ricciolute, ricadenti sulle spalle e sul petto del *Cristo*. La bocca è aperta e lascia intravedere i denti; tutt'intorno si dispone una fitta barba, che, sotto il mento, assume una conformazione biforcuta. Nella scultura si registra un certo interesse volumetrico, ben distinguibile ad esempio nella costruzione del volto, in cui il suo artefice pare procedere sbizzando porzioni ampie e riservando un più minuzioso lavoro d'intaglio solo per la definizione, o meglio l'arricchimento, di alcune parti, come la peluria del volto.

Il *Crocifisso*, visibile sopra l'altare maggiore della collegiata, è verosimilmente da riconoscere in quello descritto, a cavallo tra Otto e Novecento, nella cappella dedicata a Santa Caterina nella stessa chiesa (Guerrini 2002, pp. 19-25). A quelle date, infatti, stando alla testimonianza dell'erudito Giuseppe Fei che, a partire dal 1899,

promosse i lavori che avrebbero portato alla riscoperta degli affreschi quattrocenteschi che decorano le pareti dell'oratorio, "un baldacchino dipinto in celeste accoglieva un immane crocifisso in legno di carattere antico" (Maserati 1988, pp. 146-150; Guerrini 2002, pp. 19-25. Sulla cappella si veda inoltre: Le Canna 1994, pp. 171-189). Da lì fu quindi spostato in sagrestia, dove lo ricorda Carlo Zancani (1910, p. 145), fino al suo odierno allestimento. La cappella, di fondazione quattrocentesca, non si presta ad essere la sede originaria dell'opera, che potrebbe essere nata comunque per la stessa collegiata. È assai probabile, inoltre, che l'intaglio occupasse *ab origine* una posizione preminente, su un arco trionfale, come lasciano supporre le sue dimensioni considerevoli (Guerrini 2002, pp. 19-25; Montorsi 2004, pp. 32-33).

L'opera, rimasta a lungo fuori dagli studi storico-artistici, è stata resa nota da Giuliana Guerrini nel 2002, che indicava, quale ambito di pertinenza culturale, la Lombardia tardotrecentesca, anche in virtù degli stretti rapporti che legavano, nel corso del XIV secolo, Piacenza e i suoi territori allo stato visconteo. La studiosa proponeva una datazione indicativa agli anni settanta o ottanta del Trecento, individuando degli appigli sia nella particolare conformazione della barba "a forfecchino", rispondente ad una moda diffusa nei territori dei Visconti a partire dalla metà del Trecento, sia nella coeva pittura, e in particolare nella lunetta affrescata con una *Crocifissione* trasferita dalla chiesa piacentina di San Lorenzo ai Musei Civici, da leggere come esito parallelo. Nel ventaglio di possibili confronti, Giuliana Guerrini inseriva anche alcuni dei Crocifissi lombardi allora noti, e in particolare quello di San Carlo al Corso [cat. VIII.8], da lei ritenuto di secondo Trecento, il testimone del Battistero di Cremona [cat. V.2] e quello già in Sant'Eufemia e oggi al Museo Diocesano di Milano [cat. VIII.13]. Non credo tuttavia che le tre sculture sopra ricordate offrano degli effettivi elementi di raffronto per il *Cristo* di Castell'Arquato, il cui linguaggio pare indicare una sostanziale autonomia sia rispetto al primotrecentesco *Redentore* cremonese, sia rispetto ai due più tardi testimoni milanesi. Ripensare accanto a questi intagli quello di Castell'Arquato fa risaltare in maniera evidente le peculiarità di un'opera che si può definire "lombarda" per correttezza storica, ossia in virtù già evocati legami politici con Milano, ma che pare piuttosto una valevole testimonianza, attorno al terzo quarto del Trecento, di quella che dovette essere una bottega attiva nel territorio.

Bibliografia: Zancani 1910, p. 145; Maserati 1988, pp. 146-150; Le Canu 1994, p. 186; Bellingeri 1999, p. 88, nota 9; Micheli 2002, p. 16; D. Gentili, in *Castell'Arquato* 2002, p. 49; Guerrini 2002, pp. 19-25; *Castell'Arquato* 2004, p. 68; Montorsi 2004, pp. 32-33.



Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1370-1380 circa. Castell'Arquato (Piacenza), collegiata di Santa Maria (foto: Diocesi di Piacenza - Ufficio Beni Culturali)

XII.2

PIACENZA

Chiesa di Santa Brigida

Scultore lombardo

Crocifisso

Primo quarto del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 140x128 cm

La scultura, di dimensioni ridotte, si giudica oggi attraverso una policromia moderna, sulla quale è stesa uno strato di vernice che le conferisce un fastidioso colorito bruno. Laddove questa risulta abrasa si riescono a scorgere tracce di una più antica coloritura, forse quella originale. Non sono coevi invece l'aureola, la croce e il cartiglio.

Il *Crocifisso* occupa l'omonima cappella settecentesca della chiesa piacentina dedicata a Santa Brigida, nella seconda campata della navata destra, ed è affiancato da due più tarde statue dell'Immacolata e di San Raimondo Palmerio. L'edificio, di fondazione romanica, è da ritenere la sede *ab antiquo* dell'intaglio, oggetto di una forte devozione da parte della popolazione piacentina. Secondo la tradizione, infatti, esso sarebbe stato particolarmente venerato dal santo, vissuto nel XII secolo, Raimondo Palmerio (Campi 1618, pp. 27, 65-66; Pancotti 1924b, pp. 250-257). La fama dell'immagine sacra si tramandò nei secoli, crescendo via via, tanto che ci si rivolgeva all'immagine prima di trattare affari importanti o in caso di calamità naturali (Pancotti 1924b, pp. 250-257; Pancotti 1929, pp. 127-130, 145-146; Guerrini 2002, p. 6). Nel Settecento si decise di dare una sistemazione più degna al *Crocifisso* e fu dunque eretta una cappella apposita, poi rimaneggiata alla metà del Novecento da Giuseppe Sidoli (Pancotti 1924b, pp. 250-257; Guerrini 2002, p. 6).

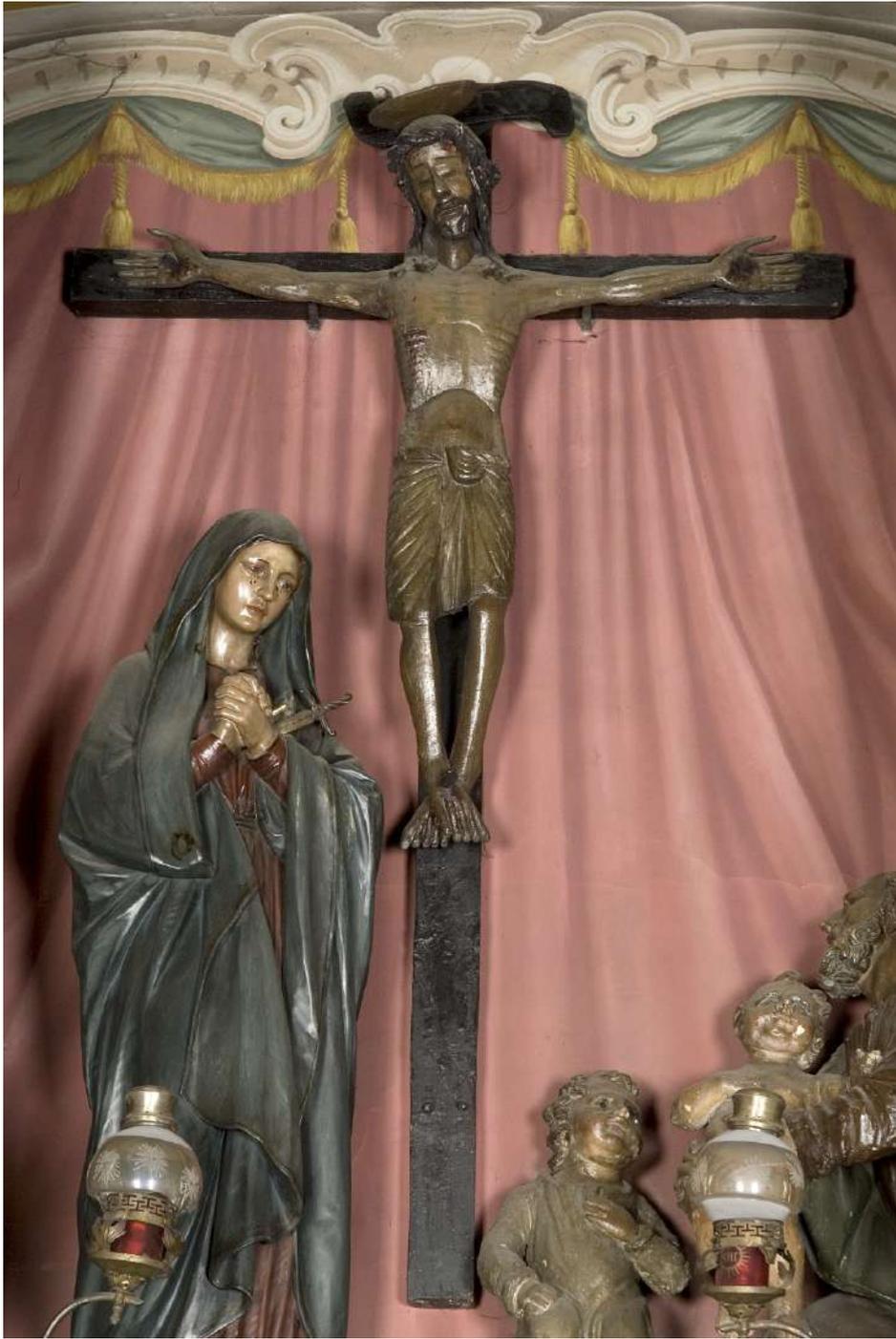
L'opera – ben nota nella letteratura periegetica locale che ne ha sempre riconosciuto la fattura antichissima e il presunto legame con San Raimondo Palmieri (Anguissola 1831, pp. 5-8; Scarabelli 1841, pp. 167-168; Buttafuoco 1842, p. 86; Cerri 1908, p. 130) – ha ricevuto le più svariate datazioni. A cimentarsi in una sua prima interpretazione è stato Vincenzo Pancotti, *in primis* in un articolo del 1924 dedicato ai *Crocifissi romanici esistenti a Piacenza*, e più precisamente a quello in esame e al *Cristo* della chiesa di San Savino (per il quale si veda ora: *Il Crocifisso* 1983; Peroni 1983; Mor 1999d; S. Babboni, in *Il Medioevo*

delle Cattedrali 2006, pp. 584-587, cat. 57). Prendendo in esame i due esemplari, Pancotti riconosceva la posteriorità dell'esemplare di Santa Brigida rispetto al *Cristo* effettivamente romanico di San Savino: assegnando a quest'ultimo una troppo precoce datazione al X o al XI secolo, tuttavia, finiva per datare l'intaglio di Santa Brigida nella seconda metà del XII secolo (Pancotti 1924a, pp. 297-301; Idem 1929, pp. 145-150).

Assegnato al XV secolo da Sandro Chierichetti (1961, p. 99; analoga la datazione riportata da Fiorentini 1985, p. 64), il *Cristo* è stato poi ricordato come opera del XIII secolo da Pietro Berzolla e Armando Siboni (Berzolla, Siboni 1966, p. 44). Una cronologia al tardo Duecento è stata proposta anche da Lorenza Cochetti Pratesi (1984, p. 664), cui si deve una poco condivisibile lettura dell'opera in relazione a testimonianze lignee dell'Italia centrale, tra cui la statua raffigurante *San Bovo* nel Museo della Basilica di Santo Stefano a Bologna. Più correttamente, Luca Mor (secondo quanto riportato da Guerrini 2002, pp. 6-7) ha fatto riferimento ad una maestranza locale attiva entro il primo trentennio del Trecento. Giuliana Guerrini (2002, pp. 5-10) ne ha poi ripercorso accuratamente la vicenda storica, proponendo per esso una datazione ancora sul finire del XIII secolo.

Come nel caso di altri due Crocifissi trecenteschi piacentini (l'esemplare di Castell'Arquato: cat. XII.1, e quello in Santa Chiara a Piacenza: cat. XII.3), anche per il *Cristo* di San Santa Brigida pare ragionevole pensare al prodotto di una bottega attiva sul territorio: i dati a disposizione sono pochi, e così gli elementi di confronto, ma non sarà lontano dal vero pensarlo come un'opera autoctona, intagliata ancora nel primo quarto del XIV secolo, in parallelo a opere come il *Crocifisso* di Garlasco [cat. X.1].

Bibliografia: Campi 1618, pp. 27, 65-66; Anguissola 1831, pp. 5-8; Scarabelli 1841, pp. 167-168; Buttafuoco 1842, p. 86; Cerri 1908, p. 130; Pancotti 1924a, pp. 297-301; Pancotti 1924b, pp. 250-257; Pancotti 1929, pp. 127-130; 145-150; Chierichetti 1961, p. 99; Berzolla, Siboni 1966, p. 44; Cochetti Pratesi 1984, p. 664; Fiorentini 1985, p. 64; Guerrini 2002, pp. 5-10.



Scultore lombardo: *Crocifisso*, primo quarto del XIV secolo. Piacenza, chiesa di Santa Brigida (foto: Diocesi di Piacenza – Ufficio Beni Culturali)

XII.3

PIACENZA

Chiesa di Santa Chiara

Scultore lombardo

Crocifisso

1330-1335 circa

Legno intagliato e dipinto, 170x165 cm

L'opera è stata restaurata da Anna e Francesco de Vita (Alef) in vista della mostra sul gotico piacentino del 1998 (Soffientini 1998, p. 8; G. Guerrini, in *Il Gotico* 1998, pp. 194-195, cat. 43). Nel corso dell'intervento, oltre a riemergere le tracce dei rimaneggiamenti subiti – consistiti nell'integrazione delle dita delle mani e nella giustapposizione di nuovi strati pittorici – si è proceduto con la rimozione delle ridipinture e col recupero della policromia originale, rivelatasi lacunosa nell'area del viso, delle braccia e dei piedi. Su questi ultimi, inoltre, sono riscontrabili delle bruciature, connesse all'uso di porre di fronte alla scultura delle candele votive, oltre che i chiari segni di consunzione ricollegabili alla forte venerazione che la popolazione piacentina ha riservato, per lungo tempo, all'intaglio. Il *Crocifisso*, infatti, rientra in quella particolare tipologia di immagini sacre ritenute miracolose: secondo la tradizione, esso sarebbe stato donato alle clarisse – titolari della chiesa in cui si trova ancora oggi – da due giovani giunti in città in una fredda mattina d'inverno (De Giovanni 1922, pp. 11-13; G. Guerrini, in *Il Gotico* 1998, pp. 194-195, cat. 43; Eadem 2002, pp. 11-19). È ben documentata, inoltre, fino alla metà del Novecento, la consuetudine di portarlo in processione fino alla Cattedrale (G. Guerrini, in *Il Gotico* 1998, pp. 194-195, cat. 43; Eadem 2002, pp. 11-19). Ulteriori problematiche conservative riguardano le braccia, che sono state rimaneggiate nel punto di innesto, e sono oggi leggermente discostate dal corpo. La croce, pur avendo subito delle modifiche nella parte inferiore e nel braccio verticale, si direbbe originale: è concepita simulando l'incrocio tra due tronchi d'albero ai quali sono stati recisi i rami laterali.

La scultura si affaccia dall'altare maggiore della chiesa di Santa Chiara a Piacenza, costruita a partire dagli esordi del XVII secolo su un preesistente edificio consacrato nel 1229 e sede prima dei francescani e poi, dal 1336, quando i frati si trasferirono in una nuova sede, delle clarisse (sulla chiesa: Fiorentini 1976, pp. 103-104).

Non si conoscono provenienza e collocazione originaria dell'intaglio, ma è assai probabile ch'esso sia nato proprio per i francescani o per le clarisse. Come ha notato Giuliana Guerrini (2002, pp. 11-19), ad avvalorare questa ipotesi concorrono le caratteristiche proprie della figura – un drammatico Cristo morente, con la bocca aperta che lascia a vista i denti e il corpo flagellato da gocce e rivoli di sangue resi attraverso sottili crini ricoperti di gesso e colla – in cui l'accentuazione espressiva pare perfettamente in linea con le istanze figurative predilette dai francescani, così come codificate da Bonaventura di Bagnoregio, generale dell'ordine dei minori dal 1257 al 1274. Oltre alla vivida presentazione della storia del Redentore al fedele mirata ad un suo profondo coinvolgimento, agli scritti di Bonaventura rimanda anche la particolare tipologia della croce, concepita come *lignum vitae*, secondo un'iconografia secondo la quale essa è albero vivo, fonte della redenzione dell'umanità (Tomasi 2000, pp. 57-76).

Fino a tempi recenti l'intaglio ha ricevuto solo citazioni sfuggenti, e se ai primi commentatori era ben chiaro il suo valore devozionale, più oscillanti si sono rivelati i pareri riguardo la cronologia da assegnargli. Nel 1922 Ettore De Giovanni (1922, pp. 11-13), ripercorrendone la vicenda storica, lo assegnava al XIV secolo, seguito poco dopo da Guglielmo Aurini (1924, p. 84). Una lettura diversa si deve a Giulio Dosi (1953) che ne anticipava la datazione al XIII secolo, ritenendolo coevo al *Cristo* della chiesa piacentina di Santa Brigida [cat. XII.2]. Come già quattrocentesco è invece ricordato nella *Guida* di Sandro Chierichetti (1961, p. 64) e nei volumi dedicati alle chiese piacentine di Erisilio Fausto Fiorentini (1976, p. 104; Idem 1985, pp. 157-158). Esposta nel 1998 alla rassegna *Il Gotico a Piacenza*, l'opera è stata studiata da Giuliana Guerrini, che ne ha discusso anche qualche tempo dopo, nel suo importante saggio dedicato ad alcuni Crocifissi in territorio piacentino (G. Guerrini, in *Il Gotico* 1998, pp. 194-195, cat. 43; Eadem 2002, pp. 11-19). Per il suo autore, la studiosa pensava ad uno scultore di cultura lombarda “aperto a influssi nordici, attivo presumibilmente intorno alla metà del Trecento”. Inoltre, riconoscendo la difficoltà di individuare delle analogie con altri pezzi noti in territorio piacentino, Guerrini metteva in relazione il *Crocifisso* piacentino con quello del Duomo di Crema [cat. IV.1], a suo avviso databile attorno al 1345 e quindi da ritenere coevo, riconoscendo nei due esemplari un'identità di modelli e un parallelismo da leggere nell'ambito della medesima cultura lombardo-padana. Un'analogia datazione è stata proposta anche da Luca Mor (il

parere è riportato in Guerrini 2002, p. 18), che vi riconosceva una matrice emiliana, mentre Lia Bellingeri (1999, p. 88 nota 9) ha accolto la lettura in chiave lombarda.

Come nel caso del *Cristo* di Castell'Arquato [cat. XII.1], anche l'assegnazione ad un maestro "lombardo" di quello piacentino è una questione di coerenza storica, considerata la pertinenza di Piacenza ad un'area di diretta influenza milanese. Credo tuttavia che l'intaglio di Santa Chiara, più che rapportarsi ai modelli elaborati a Milano (o in uno dei diversi centri di produzione di cui riusciamo ad avere un'idea, come, ad esempio, Cremona) sia da considerare un documento della produzione lignea trecentesca piacentina, nato forse in relazione all'avvento delle Clarisse (come del resto sembrerebbe rievocare anche la leggenda che lo ha come protagonista) e dunque nel quarto decennio del secolo. Tra le opere note e passate al vaglio nel corso di questa ricerca non sono emersi nuovi appigli per la sua interpretazione, e ritengo sia da accantonare l'accostamento all'altrettanto problematico *Crocifisso* del Duomo di Crema, che, nonostante la comune, accentuata espressività, si direbbe approntato su un modulo figurativo decisamente differente: basti solo la netta divaricazione tra la rigida scansione anatomica del *Redentore* cremasco e quella, già più morbida, o comunque più attenta alla rappresentazione del dato reale, di quello di Santa Chiara.

Bibliografia: De Giovanni 1922, pp. 11-13; Aurini 1924, p. 84; Dosi 1953; Chierichetti 1961, p. 62; Fiorentini 1976, p. 104; Fiorentini 1985, pp. 157-158; G. Guerrini, in *Il Gotico* 1998, pp. 194-195, cat. 43; Soffientini 1998, p. 8; Bellingeri 1999, p. 88; Guerrini 2002, pp. 4, 11-19; L. Siracusano, in *La Cattedrale* 2012, p. 69.



Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1330-1335. Piacenza, chiesa di Santa Chiara (foto: Diocesi di Piacenza - Ufficio Beni Culturali)



Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1330-1335. Piacenza, chiesa di Santa Chiara (foto: Diocesi di Piacenza - Ufficio Beni Culturali) (part.)

XII. 4

PIACENZA

Chiesa di Santa Maria di Campagna

Scultore lombardo

San Giovanni Battista, 1380-1390

Legno intagliato e dipinto, 163x50x41 cm

Madonna col Bambino, 1380-1390

Legno intagliato e dipinto, 165 cm

Santa Caterina d'Alessandria, 1380-1390

Legno intagliato e dipinto, 154x59x41 cm

Le tre sculture ornano l'altare maggiore della cinquecentesca chiesa di Santa Maria di Campagna a Piacenza. Esse facevano parte dell'arredo liturgico del piccolo santuario detto di Campagnola, ricostruito tra il 1522 e il 1528 su progetto dell'architetto Alessio Tramello. La statua della Madonna fu traslata nel nuovo edificio il 24 dicembre 1531 e disposta in una "Capella nova" appositamente costruita (Corna 1908, pp. 96-98). Sul finire del Settecento, smantellato tale allestimento, fu realizzata l'ancona che ancora oggi ospita le figure.

Se possono dirsi costanti nella letteratura i riferimenti alla *Madonna* di Campagna, lo stesso non può dirsi per i due intagli che l'affiancano, per lo più dimenticati dai commentatori dell'edificio. Una serie di testimonianze figurative rassicura tuttavia sulla loro presenza, almeno a partire dal Seicento, accanto all'immagine mariana (Arisi, Arisi 1984, p. 51, fig. 26, p. 53, fig. 27, p. 63, fig. 29). Quest'ultima, creduta antichissima e menzionata, secondo un *topos* assai diffuso, anche come opera di San Luca (Corna 1908, p. 27), nel 1757 fu oggetto di una perizia da parte dello scultore fiammingo Jan Geernaert. Chiamato dai frati a fornire un parere "intorno alla qualità del legno", l'artista non nascondeva il suo stupore di fronte alle condizioni ottimali di un'opera che i religiosi dicevano "fatta molto prima del millesimo" e vi leggeva, "specialmente nel panneggiamento", "tutto il fare degli antichi greci" (Corna 1908, pp. 25-27; Arisi, Arisi 1984, pp. 388-389). Il riferimento all'arte "dei greci" divenne una costante nella bibliografia tra Ottocento e buona parte del Novecento (Buttafuoco 1842, pp. 133-134; Cerri 1908, p. 114; Ambrogio 1958, p. 12). Ancora agli esordi del XX secolo, Andrea Corna (1908, pp. 25-26) rilevava elementi bizantini nella *Madonna*, che era a suo avviso da datare – con le statue poste ai suoi lati,

nelle quali riconosceva lo “stesso stile” – al X o all’XI secolo. Più tardi, Marco Grandi e Salvatore Benassi (1960, pp. 55, 59, fig. 29) indicarono la *Vergine* come opera trecentesca “ancora legata agli schemi Pisani”, mentre scarso interesse riservarono ai *Santi*, da loro semplicemente menzionati, senza alcun approfondimento critico, come quattrocenteschi (e così anche nella *Guida* di Sandro Chierichetti 1961, p. 94).

La collocazione culturale in ambito toscano della *Madonna* è stata vista di buon occhio da quanti – in realtà pochi – se ne sono occupati successivamente, e così anche la sua datazione nel Trecento, talvolta specificata entro la prima metà del secolo (Guerrini 1997, pp. 741-742), genericamente alla metà (Arisi, Arisi 1984, p. 142, cat. 1) o nei primi decenni della seconda metà (Ceschi Lavagetto 1995, pp. 41-44). Per la *Santa Caterina* e il *Battista* cominciò invece ad affermarsi l’idea che essi fossero da considerare separatamente rispetto alla *Vergine*. Secondo Raffaella Arisi (1984, p. 142, cat. 2) le due sculture, “opere di gusto provinciale, di fattura un po’ rozza ma sapida”, andavano ritenute di un maestro lombardo. Quanto alla cronologia, pensava già al Quattrocento, e così anche Giuliana Guerrini (1997, p. 745, nota 53). Le presunte differenze tra le opere di Santa Maria di Campagna furono oggetto di dibattito in occasione della mostra sul *Gotico a Piacenza* del 1998, dove la *Madonna* veniva esposta come il prodotto di uno “scultore toscano del secondo quarto del XIV secolo” (G. Guerrini, in *Il Gotico* 1998, pp. 192-193, cat. 40), mentre i due *Santi* venivano assegnati a un intagliatore piacentino del terzo quarto del Trecento. Nelle pagine del catalogo, infatti, Elisabetta Fadda (E. Fadda, in *Il Gotico* 1998, pp. 193-194, cat. 41-42) affermava la piena coerenza, tanto sul fronte della tecnica esecutiva che su quello dello stile, delle tre statue, e proponeva di leggerle come il frutto del lavoro di un unico artista, che, anche sulla scorta di confronti con opere pittoriche locali, a suo avviso era da ritenere trecentesco e piacentino. La Fadda, inoltre, avvicinava le sculture all’allora poco noto *San Cristoforo* dell’omonima chiesa milanese [cat. VIII.9], da lei giudicato di un differente artefice, ma ritenuto un valido riferimento culturale. Il rapporto tra le opere piacentine e quella di San Cristoforo sul Naviglio è stato in seguito ripreso da Laura Cavazzini (2004, pp. 116-117), che ha proposto di ricondurre i quattro intagli a uno stesso maestro, informato su quanto si produceva a Milano intorno al nono decennio del Trecento, che avrebbe prima realizzato il *Santo* milanese e poi il trittico di Santa Maria di Campagna.

Ed è ai margini del cantiere della Cattedrale di Milano, e in particolare nell'orbita di Giacomo da Campione, che le figure di Santa Maria di Campagna, dai volti pieni e i panneggi spigolosi e affilati come lame, trovano la loro più adeguata ragione culturale, qualificandosi quali attestazioni della produzione lignea di quella particolare congiuntura. Esse saranno dunque da leggere nel segno dello stretto e duraturo legame, sul fronte politico e su quello delle arti figurative, tra la capitale dello Stato visconteo e Piacenza: a quelle date, del resto, la ridotta distanza tra i due centri è provata anche dall'attività, nella città padana, di pittori nell'orbita di Giovannino de Grassi, così come, viceversa, dalla presenza di intagliatori piacentini nel cantiere del Duomo milanese (E. Fadda, in *Il Gotico* 1998, p. 194, cat. 41; Tasso 2005, pp. 37, 46, nota 19).

Bibliografia: Scarabelli 1841, p. 127; Buttafuoco 1842, pp. 133-134; Cerri 1908, p. 114; Corna 1908, pp. 25-27, 96-98; Ambrogio 1958, p. 12; Benassi, Grandi 1960, pp. 55,59, fig. 29; Chierichetti 1961, p. 94; Fiorentini 1976, p. 136; Arisi, Arisi 1984, pp. 51, fig. 26, 53, fig. 27, 63, fig. 29, 142, cat. 1-2, 388-389; Fiorentini 1985, p. 190; Ceschi Lavagetto 1995, pp. 41-44; Guerrini 1997, pp. 741-742, 745, nota 53; E. Fadda, in *Il Gotico* 1998, pp. 193-194, cat. 41-42; G. Guerrini, in *Il Gotico* 1998, pp. 192-193, cat. 40; Cavazzini 2004, pp. 116-117; Tasso 2005, pp. 37, 46, note 17, 19; F. Siddi, in *Arte Lombarda* 2015, p. 106, cat. I. 29.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1380-1390 circa. Piacenza, chiesa di Santa Maria in Campagna



Scultore lombardo: *San Giovanni Battista*, 1380-1390 circa. Piacenza, chiesa di Santa Maria in Campagna



Scultore lombardo: *Santa Caterina d'Alessandria*, 1380-1390 circa. Piacenza, chiesa di Santa Maria in Campagna

XIII. Altre ubicazioni

XIII.1

Città del Vaticano

Musei Vaticani

‘Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como’

Madonna col Bambino

Primo decennio del Trecento

Legno intagliato, 165 cm

Provenienza: Carate Brianza, Luigi Galli, 1966; Milano, Galleria Longari, 1971

La *Madonna*, restaurata di recente, è in buona parte priva della sua policromia originaria; mancano inoltre il trono su cui sedeva, l'attributo ch'essa stringeva in mano, il velo e la corona che ne cingevano il capo. Presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (foto n. 223568) esiste una fotografia dell'opera che la ricorda presso l'antiquario Luigi Galli di Carate Brianza nel 1966 (segnalata, su suggerimento di Francesca Tasso, da Pescarmona 1998, p. 25, nota 2). Tale immagine permette di appurare il suo *status* conservativo antecedente a un restauro di cui non abbiamo altre notizie: era ridipinta e recava ancora un lembo di stoffa scolpita che scendeva dietro le spalle, evidentemente asportato durante l'intervento, molto simile a quello ancora visibile nell'esemplare della Pinacoteca di Como [cat. III.3].

La scultura è comparsa con un riferimento alla scuola laziale del XIV secolo nel catalogo della mostra dello Studio Nella Longari tenutasi a Milano nel 1971 (*Tre secoli 1971*, cat. 27). Di lì a poco fu donata da papa Paolo VI ai Musei Vaticani (1978): collocata per un periodo nella chiesa di Santo Stefano degli Abissini, si trova oggi nei depositi, ed è attestato l'uso di esporla in San Pietro nel periodo natalizio (Pescarmona 1995, pp. n. n.). È stato Daniele Pescarmona (1995, pp. n. n.; Idem 1998, pp. 25-30; Idem 2009b, pp. 91-98) a riconoscere in essa le affinità con l'intaglio della Pinacoteca di Como [cat. III.3], facendone uno dei numeri principali dell'importante raggruppamento di sculture ch'egli riuniva sotto il nome del 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca Como'. La condivisibile proposta è stata largamente accolta negli studi seguenti, e trova piena conferma dall'analisi delle caratteristiche dell'opera. Rigidamente assisa, la Vergine volge lo sguardo in avanti, fisso verso l'osservatore, con un'espressione gioviale rimarcata da un grazioso sorriso. L'ovale del volto, ben definito e col mento sporgente, è

affiancato da due consistenti ciocche di capelli intrecciate, e doveva essere sovrastato da una corona di cui s'intravede solo la fascia inferiore. Balzano subito all'occhio le assonanze con la *Madonna* del capoluogo lariano: analoga è la foggia dell'abito – una tunica stretta sotto il seno da una cinta e ricoperta da un mantello fluente – e così la posizione delle braccia e delle mani, adagiate sulle ginocchia e spinte in avanti, incapaci di una credibile presa; fa eccezione il Bambino, qui presentato in piedi, con indosso una veste larga che gli ricopre interamente il corpo lasciando scoperti i piedi e le mani: l'una alzata in segno di benedizione, l'altra a sorreggere un libro. Le analogie riscontrabili confortano l'ipotesi di una stretta prossimità dei due intagli, a un'altezza cronologica che si potrà fissare già nei primi anni del Trecento.

Bibliografia: *Tre secoli* 1971, cat. 27; Pescarmona 1995, pp.n.n.; Pescarmona 1998, pp. 25-30; Marelli 2004, p. 84, nota 5; *La sezione medievale* 2005, p. 40; Viotto 2006-2007, p. 58; Casati 2007, p. 140, nota 24; Pescarmona 2009b, pp. 91-98; Riccardi 2013, p. 104.



‘Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como’: *Madonna col Bambino*, 1300-1310.
Roma, Musei Vaticani (part.)



‘Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como’: *Madonna col Bambino*, 1300-1310
circa. Città del Vaticano, Musei Vaticani

XIII.2

CHIAVARI (Genova)

Museo Diocesano

Scultore lombardo (seguace di Jacopino da Tradate)

Sant'Antonio Abate

1415-1420 circa

Legno intagliato e dipinto, 192x84x56 cm

Provenienza: Chiavari, Oratorio di Sant'Antonio Abate; Chiavari, chiesa della Madonna dell'Orto

Il *Sant'Antonio Abate* del Museo Diocesano di Chiavari ornava un tempo l'omonimo oratorio cittadino attestato già negli anni sessanta del Trecento (sull'oratorio: Sanguineti 1938, pp. 37-44). Seguendo un'ipotesi di Giuliana Algeri avallata anche dalla lavorazione su tutti i lati dell'opera, esso si potrebbe considerare la più antica immagine processionale dell'oratorio (Algeri 1985, p. 347; Eadem 1986, pp. 30-32, cat. 9; D. Sanguineti, in Algeri 2010, pp. 119-120 cat.4), sostituita nel Settecento dal gruppo con le *Tentazioni di Sant'Antonio* dello scultore Anton Maria Maragliano (per il quale si faccia riferimento a Sanguineti 2012, pp. 300-301, cat. I.61) Sicuramente, le due opere ebbero sorte comune: quando fu soppresso l'oratorio (1798) furono entrambe trasferite nel Santuario di Nostra Signora dell'Orto della stessa città. In quella sede la nostra statua rimase, sul terzo altare della navata destra, fino al 1921, quando fu rimpiazzata da un *San Sebastiano* di Pietro Repetti (Garibaldi 1853, ed. 1974, p. 212; Remondini 1888, p. 26; Sanguineti 1938, pp. 43-44; Spiazzi 1995, pp. 103-106). L'opera trovò quindi riparo in un deposito della Cattedrale, e da lì fu poi trasportata nel Museo Diocesano inaugurato nel 1984 (Algeri 1985, p. 347; Eadem 1986, pp. 30-32, cat. 9; D. Sanguineti, in Algeri 2010, pp. 119-120, cat. 4).

Per giudicare l'intaglio ligure bisognerà sforzarsi di andare oltre la stucchevole coloritura e i numerosi inserti moderni che ne hanno alterato l'aspetto. La loro entità, già di per se ben evidente, è stata ulteriormente precisata da una perizia condotta da Carla Oberto in vista della mostra sulla scultura lignea in Liguria, in cui fu esposto (e di cui dà conto Laura Cavazzini, in *La Sacra Selva* 2004, pp. 170-171, cat. 31): oltre a un completo rifacimento della policromia, il *Santo* è stato infatti dotato di nuovi occhi, in vetro, la cui introduzione ha reso necessaria una

rimodellazione in gesso; non sono originali neppure le mani, connesse al più antico massello ligneo, né tantomeno il pastorale, l'ingombrante aureola e, in corrispondenza della base, il libro sovrastato da una mitria e il ciuffo di floride fiamme, risalenti ad un tentativo di aggiornamento dell'immagine collocabile tra la fine del Seicento e i primi del Settecento (a proposito del quale si vedano: Cavazzini 2004, p. 118; Eadem, in *La Sacra Selva* pp. 170-171 cat. 31 e D. Sanguineti, in Algeri 2010, pp. 119-120 cat. 4).

Ricordata anche come opera di Anton Maria Maraglio (Remondini 1888, p. 26; Bono 1975, ed. in Spiazzi 1995, pp. 275-276), della scultura si è in più occasioni occupata Giuliana Algeri, che, nonostante vi riconoscesse dei caratteri arcaici, riconducibili a modelli quattrocenteschi, vi ha letto gli esiti di “uno scultore attivo localmente” nella prima metà del Cinquecento (Algeri 1985, p. 347; Eadem 1986, pp. 30-32, cat. 9; Eadem 2003, pp. 53-54, cat. 22). In seguito, una nuova e condivisibile interpretazione è stata proposta da Laura Cavazzini (2004, p. 118 e nota 47, fig. 145; Eadem, in *La Sacra Selva* 2004-2005, pp. 170-171 cat. 31), che ha messo in evidenza la pertinenza della statua alla cultura figurativa milanese, e più precisamente in relazione all'attività di Jacopino da Tradate, figura di primo piano nel panorama artistico lombardo e a capo della Fabbrica del Duomo nel primo quarto del Quattrocento. Come notava la studiosa, le proporzioni slanciate della figura e l'efficace equilibrio tra il naturalismo nella resa dei particolari fisionomici e l'astratto disporsi della cedevoli stoffe del mantello confortano l'ipotesi di assegnare l'accigliato *Santo* ligure ad un artista dell'*entourage* del grande scultore lombardo, con una datazione nel secondo decennio del secolo. Concorde nel ritenere la statua primoquattrocentesca, Daniele Sanguineti ha invece respinto la lettura “lombarda”, proponendo piuttosto una sua genesi locale, da leggere dunque come il prodotto di artista ligure. A sostegno della sua tesi, Sanguineti chiamava a confronto un'opera come il *Sant'Antonio Abate* dell'Oratorio “Mortis et Orationis” di Monterosso (per il quale si veda: P. Donati, in *La Sacra Selva* 2004, pp. 168-169, cat. 30). Una visione congiunta delle due sculture, tuttavia, se è utile a cogliere le precise risposdenze iconografiche, finisce per far risaltare soprattutto le differenze: pare netta, infatti, la divaricazione tra la morbida concezione, perfettamente in linea con la cultura lombarda di primo Quattrocento, del *Santo* di Chiavari e il più debole linguaggio dell'esemplare di

Monterosso, che non sarà difficile assegnare ad un maestro locale ormai del pieno Quattrocento.

Bibliografia: Garibaldi 1853, ed. 1974, p. 212; Remondini 1888, p. 26; Sanguineti 1938, pp. 43-44; Bono 1975, ed. in Spiazzi 1995, pp. 275-276; Algeri 1985, pp. 347-348 fig. 5; Algeri 1986, pp. 30-32, cat. 9; Spiazzi 1995, pp. 104, 106; Algeri 2003, pp. 53-54, cat. 22; Cavazzini 2004, p. 118 e nota 47, fig. 145; L. Cavazzini, in *La Sacra Selva* 2004, pp. 170-171, cat. 31; Algeri 2010, pp. 64; 89-90; D. Sanguineti, in Algeri 2010, pp. 119-120, cat. 4.



Scultore lombardo: *Sant'Antonio Abate*, 1415-1420 circa. Chiavari (Genova), Museo Diocesano

XIII.3

MONTEBRUNO (Genova)

Chiesa di Santa Maria Assunta (Santuario di Nostra Signora di Montebruno)

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

1310-1315 circa

Legno intagliato e dipinto, misure non rilevate

La *Madonna* occupa l'altare principale del Santuario di Montebruno, in Valle Trebbia, nell'entroterra genovese. La costruzione del tardoquattrocentesco edificio e dell'annesso convento, sede degli agostiniani, si ricollega a un evento miracoloso che conosciamo in diverse varianti: secondo una tradizione, infatti, nel 1478 la Vergine sarebbe apparsa ad giovane pastore indicandogli di inoltrarsi in un bosco: lì, su un faggio, avrebbe visto la statua lignea che oggi è il fulcro culturale del tempio (Meriana 1987, p. 88; Idem 1993, pp. 148-149; Bruzzone 2009, pp. 500-501). Un seconda versione della storia è registrata nell'*Atlante Mariano* di Wilhelm Gumpfenberg (1672, pp. 368-369, 900-901; Idem, ed. 1839-1847, V, 1842, pp. 259-264): pur riconducendo i fatti allo stesso 1478, il padre gesuita si sofferma sul momento del rinvenimento della statua, su un albero, a grande altezza, da parte di un pastore. Questi avrebbe deciso di appropriarsene e di portarla nella sua dimora, ma, durante il tragitto, sarebbe stato intercettato da alcuni abitanti della vicina Terriglia, che, accortisi del bottino, gli sottrassero la scultura con l'intenzione di disporla nella chiesa cittadina. A quel punto tuttavia intervenne la Madonna rendendo gli autori del furto ciechi, costringendoli a lasciare il simulacro nel luogo in cui era stato trovato e a costruire lì un santuario.

Abbandonando i sentieri della leggenda e tornando sulla via principale della storia, è utile ricordare che sin dal 1291 è attestata la presenza di una cappella dedicata alla Vergine, e questa potrebbe essere verosimilmente additata come la primitiva sede delle statua in esame (Algeri 1996-1997, pp. 217-128; Bruzzone 2009, p. 500).

Citata per lo più per la sua valenza religiosa, ritenuta di origine orientale (Meriana 1987, p. 88) e catalogata dalla Soprintendenza genovese (scheda OA: 07-00049954) come opera tardoquattrocentesca, la scultura è stata più opportunamente riconsiderata da Fulvio Cervini

(2005a, p. 114) e da Piero Donati (2007, p. 34, nota 31), che l'hanno messa in relazione all'esemplare dell'oratorio di Nostra Signora Assunta in Cielo di Riomaggiore (La Spezia) [cat. XIII.4]. Andando oltre le ridipinture legate alla volontà di rimodernare, nel tempo, quella che è un'immagine ancora ai nostri giorni molto venerata, la *Vergine* di Montebruno si presenta in condizioni discrete. Stante e intenta a trattenere con entrambe le mani il figlio benedicente, indossa una veste solcata da profondissime pieghe verticali e un mantello agitato da un inquieto andamento degli orli, sfoggiando una *mise* molto simile a quella della "compagna" di Riomaggiore. Assai prossimi, nei due esemplari, sono anche le fisionomia e i dettagli della capigliatura, leggermente più abbondante in quella di Montebruno. Come notavano puntualmente Cervini e Donati, il linguaggio di queste sculture dichiara un forte debito nei confronti dell'operato dei maestri lombardi attivi a Genova nei principali cantieri cittadini (la Cattedrale di San Lorenzo e San Francesco di Castelletto, per cui si veda: Di Fabio 1998a; Idem 1998b) agli esordi Trecento, confortando una loro lettura *a latere* di quelle importanti imprese decorative.

Bibliografia: Gumpfenberg 1672, pp. 368-369, 900-901; Gumpfenberg. 1839-1847, V, 1842, pp. 259-264; Meriana 1987, p. 88; Meriana 1993, pp. 148-149; Algeri 1996-1997, pp. 218, 221; Cervini 2005a, p. 113; Donati 2007, p. 34, nota 31; Bruzzone 2009, pp. 500-501; Travi 2011, p. 261.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1310-1315 circa. Montebruno (Genova) (foto: Diocesi di Tortona – Ufficio Beni Culturali)

XIII.4

RIOMAGGIORE (La Spezia)

Oratorio di Nostra Signora Assunta in Cielo

Sculitore lombardo

Madonna col Bambino

1310-1315 circa

Legno intagliato e dipinto, 125x35x37,5 cm

La scultura, restaurata tra il 1991 e il 1992 presso il Laboratorio di San Donato (Genova), reca lacerti delle della policromia originale. È ricavata da un massello ligneo svuotato sul retro e privo, oggi, della tamponatura. Una generalizzata consunzione dovuta all'azione dei tarli è riscontrabile su tutta la superficie dell'opera; perduti sono il braccio destro della Vergine e quello sinistro del Bambino. Nonostante queste perdite, tuttavia, si riescono a leggere abbastanza bene i caratteri di questa *Madonna* dall'aria sofisticata, rigidamente stante e avviluppata nella sua aderente veste rossa fermata da un cintura e scandita da turgide increspature che solcano il legno in verticale; il mantello sovrastante, di colore blu, ricopre le spalle lasciando scoperto il busto per poi riaccostarsi e ricadere nella parte frontale della statua; più che l'effetto di stoffe scolpite, l'artefice dà alle pieghe del manto l'aspetto di lamine metalliche accartocciate, dal profilo zigzagante. Seduto sul braccio sinistro della madre, il Redentore benedicente è posto leggermente di tre quarti.

L'opera, nota come 'Madonna delle Catene', orna l'oratorio di Nostra Signora Assunta in Cielo di Riomaggiore, in provincia di La Spezia. Mancano tuttavia antichi riscontri sulla sua presenza nell'edificio sacro e ne è stato ipotizzato l'arrivo nelle Cinque Terre a seguito del rinnovamento di qualche chiesa genovese (Donati 2004, p. 27; Idem 2007, p. 34, nota 31). Le prime notizie sull'intaglio risalgono solo al 1933, quando è effettivamente ricordato nell'*Inventario della Confraternita di N. S. Assunta in Cielo* stilato in occasione della visita pastorale di Monsignor Costantini: in quel momento la statua, di cui sono segnalate le cattive condizioni di conservazione, era già nell'attuale posizione, ossia "nel muro a tergo dell'altare" (la testimonianza è riportata da P. Donati, in *La Sacra Selva* 2004, pp. 116-117, cat. 5).

La scoperta critica della *Madonna* di Riomaggiore risale al 2004, quando fu esposta a Genova, nella chiesa di Sant'Agostino, in occasione

della mostra sulla scultura lignea in Liguria. Piero Donati (2004, pp. 27, 43, nota 11; Idem, in *La Sacra Selva* 2004, pp. 116-117, cat. 5) la presentò come testimonianza “dell’egemonia raggiunta a Genova, attorno al 1310, dalle maestranze campionesi attive sia nella Cattedrale di San Lorenzo sia nel complesso conventuale di San Francesco di Castelletto”. Ponendola poi in rapporto ad alcune delle *Madonne* lignee di ambito lombardo note – e in particolare l’intaglio pubblicato da Giovanni Previtali [cat. XIV.5], il gruppo messo insieme da Pescarmona a partire dall’intaglio della Pinacoteca di Como [cat. III.3] e la scultura di Petroio Vinci [cat. XIII.9] – ne ipotizzava una cronologia più antica.

La chiave di lettura proposta da Donati trova piena conferma ripensando l’intaglio accanto a opere, in marmo, dell’anonimo scultore noto come ‘Maestro di Giano’, come il capitello con la *Madonna tra i profeti* in Cattedrale (1307), la *Madonna col Bambino tra i santi Nicola di Bari e Pietro* proveniente da San Francesco di Castelletto e ora al Museo di Sant’Agostino a Genova (1307-1312), o, ancora, la *Madonna col Bambino* anch’essa già in San Francesco di Castelletto e ora al Museo di Sant’Agostino a Genova, assegnata al ‘Maestro degli Angeli del Duomo’ (1307-1312) (per queste opere si veda: Di Fabio 1998a; Idem 1998b). Si può scorgere, infatti, tanto nella generale conformazione dell’opera che in particolari come la capigliatura concepita in ciocche ondulate, una prossimità tale da rassicurarci sulla pertinenza della *Vergine* a quello specifico *milieu* culturale. La matrice lombarda della scultura, tuttavia, si può valutare anche attraverso un confronto – che va inteso in termini di una parallela declinazione di un’analoga cultura figurativa – con alcune delle testimonianze in legno, ma non solo, padane: più che con la problematica *Madonna* oggetto dello studio di Previtali [cat. XIV.5], infatti, credo che nella tipologia facciale della *Vergine* o nella misurata eleganza dell’insieme si possa riscontrare una certa area di famiglia con esemplari come quello già Pavesi [cat. XIV.6] o quello di Treviglio [cat. VIII.17], fino ad arrivare alle più tarde statue di Petroio di Vinci [cat. XIII.9] e del Sacro Monte di Varese [cat. VIII.18], sia pure con le necessarie distinzioni che caratterizzano prodotti usciti da botteghe diverse e in tempi diversi. Nel ventaglio dei confronti utili a definire la cultura dell’opera, credo, infine, siano da aggiungere anche le tre figure che ornano la lunetta del portale maggiore del duomo di Crema, che mi sembra offrano un ulteriore appiglio soprattutto per la struttura dei panneggi (sul gruppo cremasco: Buganza 2011, pp. 113-127; F. Siddi, in *La Cattedrale* 2016, pp. 38-39).

Bibliografia: Cervini 2004, p. 52; Donati 2004, pp. 24, 43, nota 11; P. Donati, in *La Sacra Selva* 2004, pp. 116-117, cat. 5; Cervini 2005a, p. 113; Viotto 2006-2007, p. 58; Donati 2007, pp. 28, 34, nota 31; Travi 2011, p. 261; Riccardi 2013, p. 112, nota 15.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1310-1315 circa. Riomaggiore (La Spezia),
oratorio di Nostra Signora Assunta in Cielo

XIII.5

ALBA (Cuneo)

Chiesa di Santa Maria Maddalena

Scultore lombardo

Crocifisso

1430-1440 circa

Legno intagliato e dipinto, 188x153x20 cm

L'opera, a grandezza naturale, è priva dell'originaria policromia, e in più punti si riescono a intravedere solo le tracce della preparazione che doveva accogliere gli strati pittorici utili a completare visivamente l'intaglio. Ad aggravare le sue già non ottimali condizioni conservative è la frammentarietà e la consunzione degli arti superiori e inferiori. Ciò nonostante, la figura del Cristo morente mantiene una pronunciata carica espressiva, accentuata dalla patetica conformazione del volto, in cui il profilo è delineato in maniera netta, esitando nella definizione delle pronunciate orbite e di dettagli naturalistici come le rughe, ben distinguibili sulla fronte. Assai peculiare è la spigolosa anatomia della figura, dalle possenti braccia innestate su un tronco in cui affiorano l'arcata epigastrica e le costole, e così il morbido perizoma fatto di fluenti stoffe che si sovrappongono, agitate sulla fronte, arricciandosi nervosamente sui lati.

La storia della scultura – ritrovata negli anni sessanta del Novecento nei sotterranei della chiesa della Maddalena di Alba – è, in assenza di precise notizie, ancora avvolta nel mistero, ed è solo ipotetico il riconoscimento con il Crocifisso davanti al quale pregava la beata piemontese Margherita di Savoia, morta del 1464, il cui nome si lega strettamente alle sorti della chiesa e del convento albese (F. Cervini, in *Macrino d'Alba* 2001, p. 84, cat. 26).

Il *Cristo* ha fatto il suo ingresso negli studi storico-artistici nel 1979, grazie a una segnalazione di Mirella Maritano e Ivana Scaranari (Maritano, Scaranari, in *Giacomo Jaquerio* 1979, p. 265), che lo ricordavano tra i Crocifissi piemontesi in cui si poteva leggere un certo debito nei confronti dei modelli proposti dai da Surso di cui, com'è noto, Alba custodisce un'importantissima prova nel coro eseguito da Urbanino nel 1429 per la chiesa di San Francesco (sul complesso, i cui frammenti si trovano oggi in San Giovanni: Damiano 2002; Piretta 2002b). In seguito sull'intaglio si è soffermato Raffaele Casciaro (2000b, p. 16, 246,

cat. 4), che lo ha letto in relazione alla cultura primoquattrocentesca lombarda, e, individuando delle tangenze col *Compianto* di Lodi [cat. VI.2], fissava la sua cronologia intorno al 1440. Con analoghe coordinate stilistiche e temporali, il *Crocifisso* di Alba è stato poi preso in esame da Fulvio Cervini (F. Cervini, in *Macrino d'Alba* 2001, pp. 84-85, cat. 26) e da Laura Cavazzini (2004, pp. 117-118), che riscontrava i riflessi dello stile di Jacopino da Tradate. I rapporti col gruppo di Lodi sono stati poi ridiscussi da Francesca Tasso (F. Tasso, in *Maestri della scultura* 2005, p. 59), che li ha letti in virtù della condivisa appartenenza all'ambiente artistico milanese. Più che alla tipologia ben codificata dei Crocifissi messi a punto da Urbanino e Baldino da Surso – per cui un richiamo, come notava Cervini, non va oltre la comune matrice linguistica lombarda – è nella temperie culturale messa a punto a Milano nei primi decenni del XV secolo che l'imponente opera di Alba trova la sua collocazione più adeguata. Ragionando sull'esistente e cercando di scalare nel tempo le opere fin qui note, il *Cristo* piemontese può trovare il suo posto subito dopo i più arcaici *Crocifissi* del raggruppamento posto in essere da Thea Tibiletti [cat. VIII.1, cat. VIII.7, cat. VIII.13, cat. VIII.15, cat. VIII.16, cat. XIII.7, cat. XI.5], e il *Compianto* di Lodi, e in anticipo sull'esemplare milanese di San Carlo al Corso [cat. VIII.8].

Bibliografia: Maritano, Scaranari, in *Giacomo Jaquierio* 1979, p. 265; Galante Garrone 1979, pp. 41-42; Casciaro 2000b, pp. 16, 246 cat. 4; Cervini 2001, p. 79; F. Cervini, in *Macrino d'Alba* 2001, pp. 84-85, cat. 26; Marino, Quasimodo 2002, p. 322, nota 139; Cavazzini 2004, pp. 117-118; F. Tasso, in *Maestri della scultura* 2005, pp. 58-61 cat. 1.5.



Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1430-1440 circa. Alba (Cuneo), chiesa di Santa Maria Maddalena



Scultore lombardo: *Crocifisso*, 1430-1440 circa. Alba (Cuneo), chiesa di Santa Maria Maddalena (part.)

XIII.6

BOLZANO NOVARESE (Novara)

Chiesa di San Giovanni Battista

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

1320-1330 circa

Legno intagliato e dipinto, 96,5 cm

Provenienza: Bolzano Novarese (Novara), chiesa di San Martino

È senz'altro meritevole di un restauro la scultura della chiesa di Bolzano Novarese (Novara): moderna è la coloritura attualmente visibile, e si direbbero frutto di un rifacimento il braccio destro della Madonna (il sinistro è andato perduto) e del Bambino. Solo più approfondite indagini potranno tuttavia rivelare l'effettiva entità dei rimaneggiamenti (estesi, a giudizio di Pescarmona 2009a, pp. 110-112 a tutto il torso della Madre di Dio). Sicuramente coevo è invece il trono su cui si siede, appoggiata su un cuscino, la nostra Vergine: tale struttura, concepita senza schienale, poggia su un basamento in cui è intagliato un goffo leone, interpretabile come un richiamo alla tradizione biblica del trono di Salomone (Pescarmona 2009a, pp. 110-112) o alla figura di Cristo, come emblema della Sapienza o della sua futura Resurrezione (Riccardi 2013, p. 103).

L'opera si trovava, fino a poco tempo fa, nella chiesa di San Martino di Bolzano Novarese e da lì è stata poi trasferita nella parrocchiale dedicata a San Giovanni Battista: è assai probabile, tuttavia, che sia proprio quest'ultima la sua sede originaria. Grazie alle ricerche archivistiche di Simone Riccardi (2013, p. 103), infatti, è possibile ipotizzare che l'opera, mai citata negli atti delle visite pastorali e ricordata in San Martino a partire dagli inizi dell'Ottocento, sia molto verosimilmente da riconoscere nell'immagine lignea della Vergine effettivamente ricordata, nel Seicento, sull'omonimo altare della chiesa di San Giovanni. Giudicata "indecent" nel 1626, di lì a qualche anno fu assai probabilmente rimpiazzata da una più moderna scultura del prolifico intagliatore milanese Bartolomeo Tiberino.

Si deve a Daniele Pescarmona (2009a, pp. 110-112) la segnalazione della scultura: nell'approntarne una prima lettura, lo studioso la accostava alle *Madonna* gotiche lombarde raccolte attorno alla produzione di quello ch'egli stesso aveva battezzato il 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como', individuando, quali

esemplari più prossimi, la *Madonna* della chiesa di Santa Maria in Castello a Oggiona (Varese) [cat. VIII.14] e quella, a suo avviso ancor più pertinente, passata dalla Galleria Pozzallo di Oulx e studiata da Luca Mor [cat. XIV.8]. Quanto alla cronologia, Pescarmona proponeva “una data attorno al 1330”. In seguito, Simone Riccardi (2013, pp. 103-104), oltre ad aggiungere importanti tasselli alla conoscenza della vicenda storica dell’intaglio, ha riproposto la lettura “lombarda” della *Madonna* di Bolzano Novarese, notando assonanze in particolare con la statua dei Musei Vaticani [cat. XIII.1] e con quella di Oggiona [cat. VIII.14], e prospettando un riferimento cronologico al primo Trecento. L’accostamento alla produzione lignea lombarda pare effettivamente verosimile, senza tuttavia che i rapporti con gli esemplari attualmente noti possano essere ulteriormente stretti.

In mancanza di dati certi e in attesa di un restauro, la nervosa modulazione dei panneggi, così come i dati offerti dal costume – e in particolare l’adozione di una scollatura di lieve profondità – spingono a riconoscere in essa uno sviluppo leggermente posteriore rispetto al prototipo della *Madonna* della Pinacoteca di Como, da collocare cronologicamente forse già nel terzo decennio del XIV secolo.

Bibliografia: Pescarmona 2009a, pp. 110-112; Riccardi 2013, pp. 103-104.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1320-1330 circa. Bolzano Novarese (Novara)
chiesa di San Giovanni Battista

XIII.7

CERANO (Novara)

Chiesa della Natività di Maria Vergine

Bottega del ‘Maestro del Crocifisso di Sant’Ambrogio’

Crocifisso

Primo quarto del Quattrocento

Legno intagliato e dipinto, misure non rilevate

Provenienza: chiesa di San Pietro al cimitero

L’opera si trova oggi nella chiesa della Natività della Vergine di Cerano, nel novarese. Prima di essere trasferita per motivi di sicurezza nella chiesa parrocchiale cittadina, essa si trovava nella chiesa di San Pietro al cimitero. Fonti locali, tuttavia, ritengono l’attuale sede quella originaria (secondo quanto riporta Guglielmetti 2000, p. 27, nota 6).

A rendere nota la scultura è stata Angela Guglielmetti (2000, p. 18), che, in apertura del suo volume dedicato alla scultura lignea della Diocesi di Novara del XV e del XVI secolo, richiamava alcuni poco noti Crocifissi – tra cui il nostro – indicativi della produzione lignea di quell’area a cavallo tra il Tre e il Quattrocento.

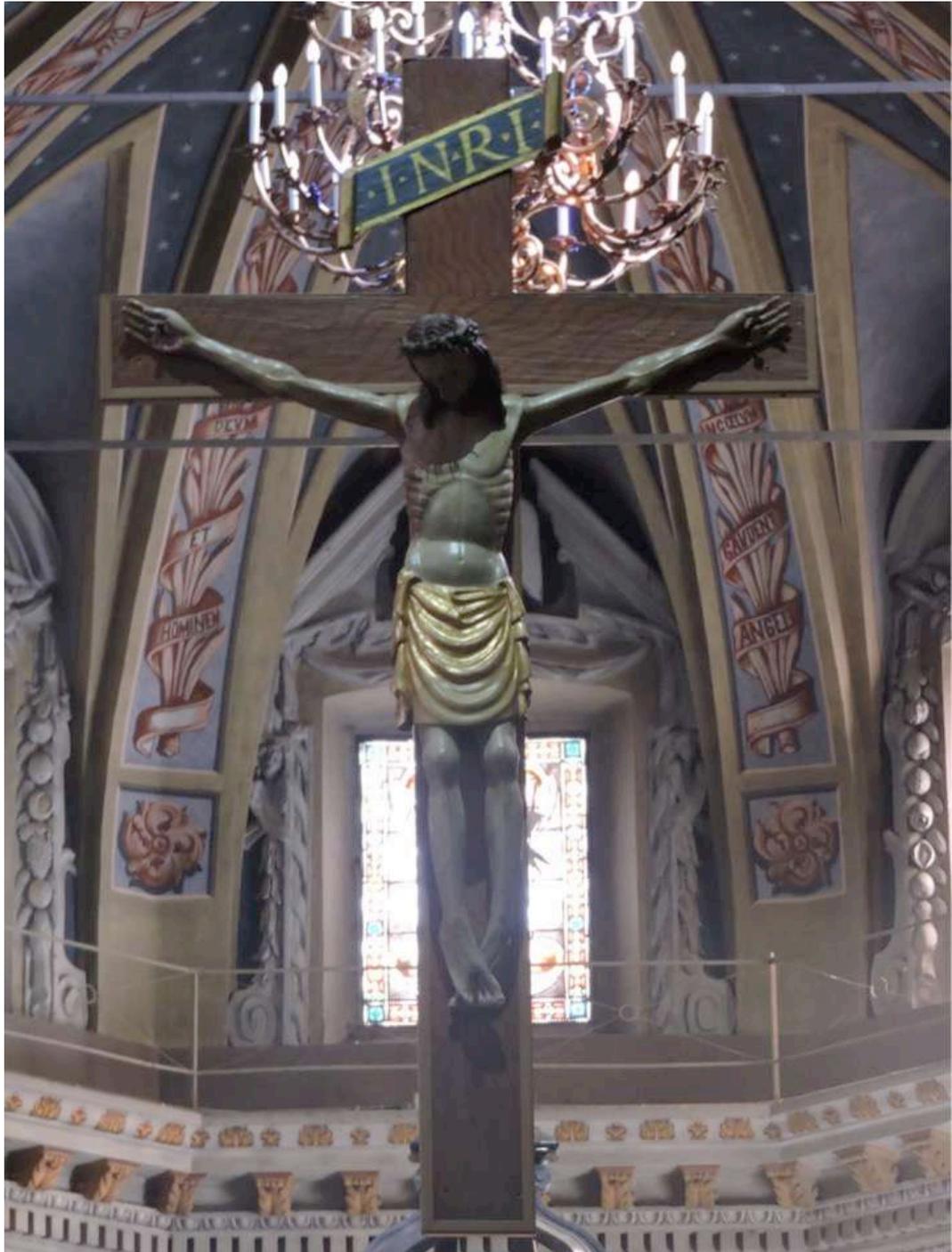
La generale impostazione della figura di Cerano, la smunta fisionomia, la quasi forzata inclinazione del capo, così come la modulazione del perizoma, trovano delle forti risposdenze nel considerevole gruppo di Crocifissi lignei dislocati tra Lombardia e Canton Ticino [cat. VIII.1, cat. VIII.7, cat. VIII.13, cat. VIII.15, cat. VIII.16, cat. XI. 5], isolato per la prima volta da Thea Tibiletti (T. Tibiletti, in *Splendori al Museo* 2000, pp. 50-51, cat. 9) e poi ulteriormente accresciuto da Isabella Marelli (2014, pp. 85-86). Si tratta di una famiglia di intagli da leggere in relazione alle istanze elaborate nel cantiere del Duomo di Milano già nel primo Quattrocento, riconducibile alla bottega di un artista che, a partire da uno dei più arcaici esemplari, in questa sede si è scelto di denominare ‘Maestro del Crocifisso di Sant’Ambrogio’.

La scultura piemontese sarà dunque da leggere accanto a quelle preziose testimonianze di età viscontea, rappresentando un esempio della diffusione del linguaggio elaborato a Milano nei territori occidentali del Ducato.

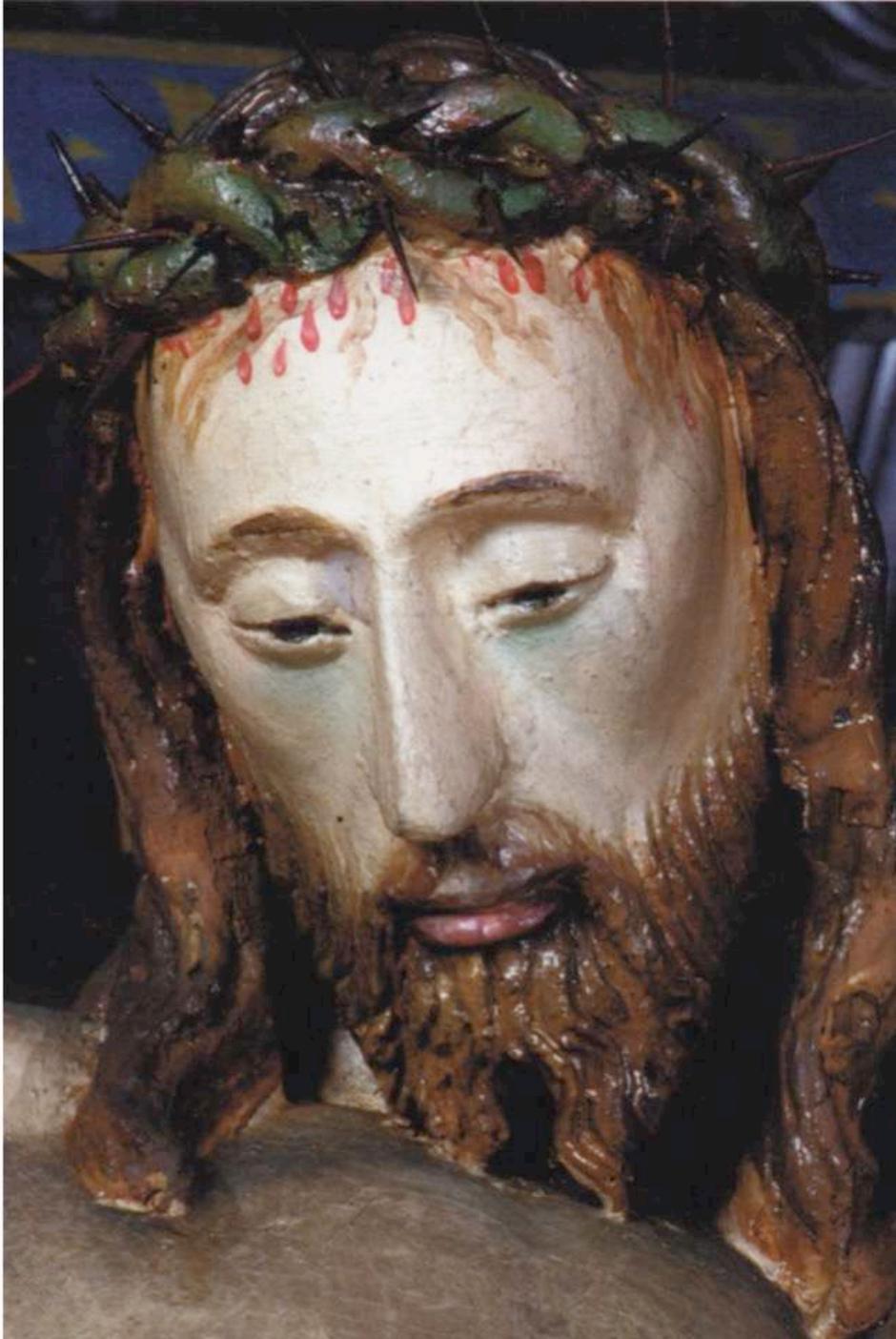
Bibliografia: Guglielmetti 2000, pp. 18, 27, nota 6; Siddi 2016, p. 31; F. Siddi, in *Legni preziosi* 2016, pp. 44-45, cat. 6.



Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa.
Cerano (Novara), chiesa dalla Natività di Maria Vergine



Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa.
Cerano (Novara), chiesa dalla Natività di Maria Vergine



Bottega del 'Maestro del Crocifisso di Sant' Ambrogio': *Crocifisso*, 1400-1425 circa.
Cerano (Novara), chiesa dalla Natività di Maria Vergine (part.)

XIII.8

GALLICO (Asciano, Siena)

Collezione Salini

Scultore cremonese

Crocifisso

1310-1320

Legno intagliato e dipinto, 205 cm

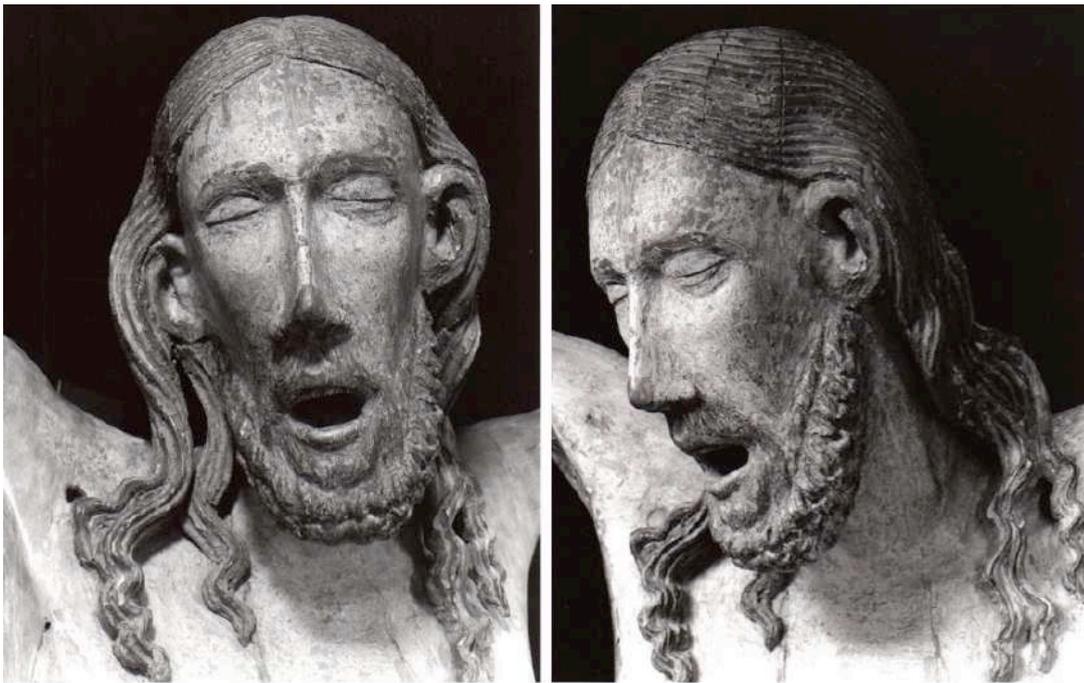
Sono buone le condizioni della scultura Salini, che si giudica in una policromia antica in alcuni punti frammentaria. Sono inoltre visibili alcune spaccature verticali sul tronco e sulla parte frontale del perizoma; accanto ad una generale consunzione, andrà segnalata anche la perdita di alcune dita delle mano sinistra, reintegrate nel corso di un intervento seguito all'ingresso nella collezione senese.

Stando alle informazioni riportate nel catalogo della collezione Salini, la scultura è entrata a far parte della famosa raccolta negli anni novanta del secolo scorso, acquistata sul mercato antiquario toscano (Bellingeri 2007, p. 431; L. Bellingeri, in *La collezione Salini* 2009, pp. 34-37, cat. 5). Oggi, tuttavia, si possono aggiungere ulteriori notizie riguardo i passaggi collezionistici dell'intaglio precedenti all'approdo a Gallico. Nel 1982 esso compariva a Venezia, alla quinta mostra mercato internazionale dell'antiquariato, nello stand di Pietro Casellati, assegnato a un "artista tedesco attivo in Toscana nella prima metà del secolo XIV" (*Tesori d'arte* 1982, p. 136). Con la stessa indicazione, nel 1993 fece il suo ingresso nella collezione dell'architetto trevigiano Giuseppe Alessandra (per cui si veda il contributo di Massimiliano Capella del 2007, p. 26, che tuttavia non specifica l'ubicazione dell'opera, che, a quella data, era già di Salini). Da lì, dunque, prese infine la via per la Toscana.

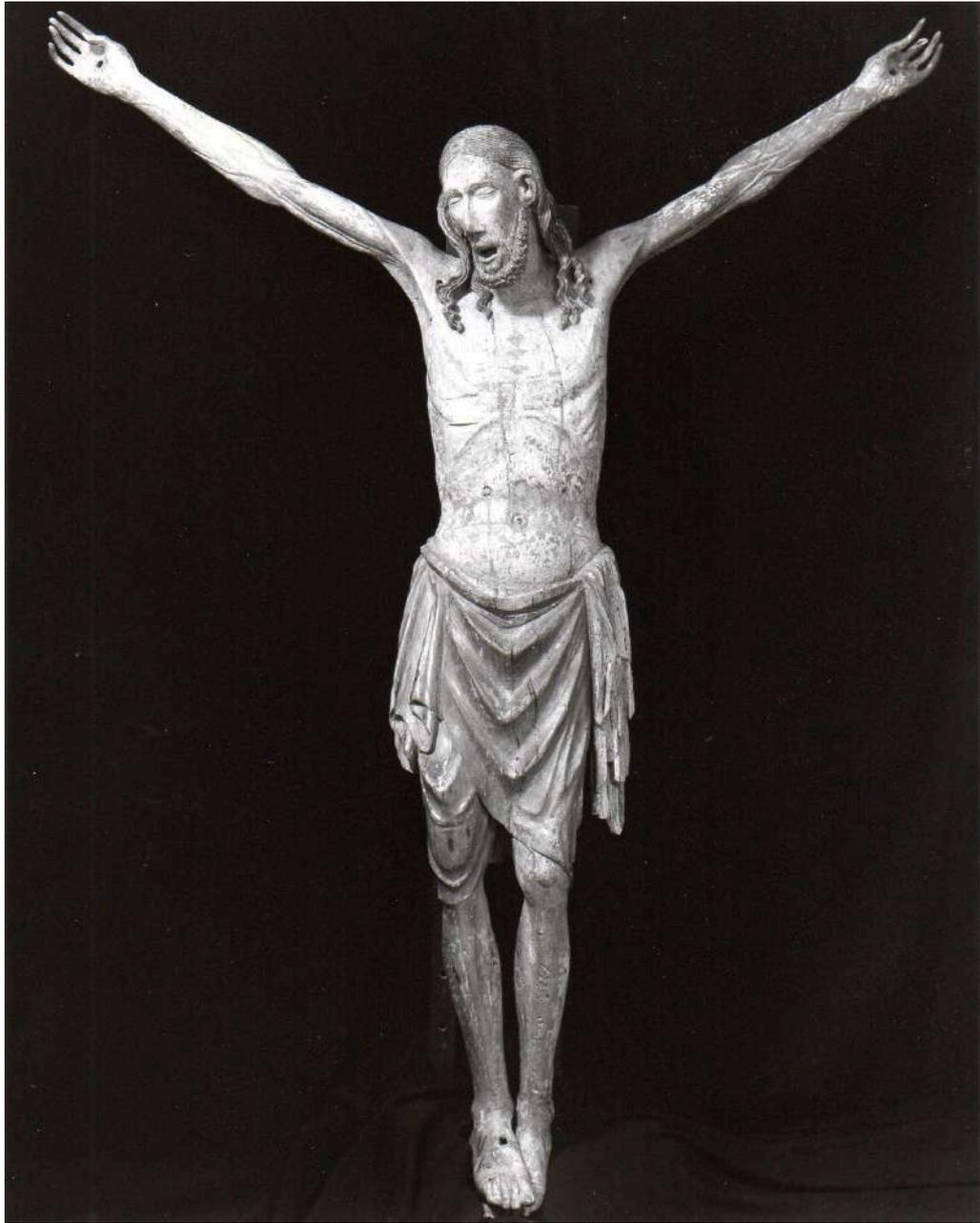
Il *Crocifisso* è stato avvicinato alla produzione cremonese da Lia Bellingeri (2007, pp. 431-432; L. Bellingeri, in *La collezione Salini* 2009, pp. 34-37, cat. 5) accogliendo un suggerimento di Aldo Galli. La studiosa, in particolare, lo poneva in relazione al grande *Cristo* un tempo in Duomo e oggi nel Battistero [cat. V.2] e, scorgendovi una "medesima paternità e cifra qualitativa", ipotizzava una datazione leggermente posteriore dell'esemplare oggi nel castello di Gallico. Tuttavia, l'impressione è che il rapporto tra le due sculture vada rivisto: se le assonanze riscontrabili si mostrano utili a confermare a pieno la

pertinenza cremonese dell'opera, non sembrano tali da ricollegarle ad un unico maestro. Le opere si potranno pensare elaborate nello stesso contesto figurativo in anni non troppo distanti, in una successione che vede in prima posizione l'esemplare, più appuntito, di Gallico e subito a seguire il maestoso esemplare del Battistero.

Bibliografia: *Tesori d'arte* 1982, p. 136; Bellingeri 2007, pp. 431-432; Capella 2007, p. 26; L. Bellingeri, in *La collezione Salini* 2009, pp. 34-37, cat. 5; L. Siracusano, in *La Cattedrale* 2012, p. 69.



Scultore cremonese: *Crocifisso*, 1310-1320. Gallico (Asciano, Siena), collezione Salini (part.) (foto: Gianna Nunziati)



Scultore cremonese: *Crocifisso*, 1310-1320. Gallico (Asciano, Siena), collezione Salini
(foto: Gianna Nunziati)

XIII.9

PETROIO DI VINCI (Firenze)

Chiesa di Santa Maria

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

1320-1325 circa

Legno intagliato e dipinto, 105x50 cm

Sono buone le condizioni conservative della scultura, restaurata nel 1995 e restituitaci in una veste cromatica non originale ma comunque antica (R. Caterina Proto Pisani, in *L'arte a Firenze* 2004, pp. 148-149, cat. 40). L'accostante *Madonna*, col capo coperto da un velo e incorniciato da una raffinata capigliatura intrecciata, è seduta su un trono senza schienale su cui s'intravede una ricca decorazione posticcia. In posa frontale, regge con entrambe le mani il figlioletto benedicente. Il mantello, chiuso sul petto da una spilla, lascia scoperta la parte frontale del tronco e ricade morbido sulle gambe, articolandosi in pieghe che si dispongono sui lati e in corrispondenza delle gambe con grande libertà. La figura poggia il suo piede sinistro su una figura mostruosa, di cui si intravede la coda: si tratta di un piccolo drago, secondo un motivo ampiamente documentato Oltralpe e variamente attestato anche nella Lombardia viscontea, come provano la *Vergine* di Oggiona (Varese) [cat. VIII.14], quella del Sacro Monte di Varese [cat. VIII.18] e l'esemplare attualmente di ubicazione, ma già a Firenze nel 1929, per il quale si propone in questa sede una lettura in chiave lombarda [cat. XIV.3].

La *Madonna col Bambino* è collocata in una nicchia nell'abside di Santa Maria di Petroio di Vinci, in provincia di Firenze, che è un edificio di fondazione medievale attestato già nel 1192, quando risulta tra le chiese suffraganee di Empoli, andato completamente distrutto nel 1326 e quindi riedificato (Paci 1877, p. 8, nota 1; Calzolari 1970, p. 318). Il simulacro, noto anche come 'Madonna del Refugio', è sempre stato oggetto di una straordinaria venerazione da parte della popolazione locale: il 10 aprile 1496 fu solennemente portata in processione fino alla Collegiata di Sant'Andrea a Empoli – alla quale la chiesa di Petroio fu sempre legata – dove fu esposta e festeggiata (Paci 1877, pp. 21-24; Pogni 1928, p. 148, nota 1; Siemoni 1997, p. 139; R. Caterina Proto Pisani, in *L'arte a Firenze* 2004, pp. 148-149, cat. 40). Circa un secolo dopo è ancora ricordata a ornamento dell'unico altare presente in Santa

Maria (Siemoni 1997, p. 139), mentre al 1605 risale la costituzione della Compagnia intitolata della Madonna del Refugio, che provvide, nel 1691, a far innalzare un altare per ospitare l'intaglio (Paci 1877, pp. 16, 23; Pogni 1910, pp. 249-254).

Come molte delle opere prese in considerazione in questo lavoro, anche alla *Vergine* di Petroio è tradizionalmente ricollegato un avvenimento miracoloso. Essa, infatti, sarebbe stata ritrovata da un contadino che arava la terra, nel luogo in cui i buoi iniziarono ad inginocchiarsi, secondo una sequenza narrativa assai ricorrente nei racconti attinenti alle immagini sacre, ma che ai commentatori locali rievocava i fatti che avevano come protagonista l'antica icona del Santuario di Santa Maria dell'Impruneta, nei pressi di Firenze (Paci 1877, pp. 21-24; Pogni 1910, p. 254; Siemoni 1997, p. 139).

Per lungo tempo l'interesse per la statua – talora ritenuta di “terracotta verniciata” – si è limitato esclusivamente al suo valore culturale, mentre circa la sua interpretazione non si era andati oltre generiche constatazioni della sua antichità (Paci 1877, pp. 8, 21-24; Pogni 1910, p. 254; Idem 1928, p. 148; Calzolari 1970, p. 318). Ritenuta di tardo Trecento da Walfredo Siemoni (1997, p. 139) o genericamente riferita al XIV secolo (*Empoli* 1999, p. 107), l'opera è stata avvicinata al gruppo d'intagli gravitanti attorno alla *Madonna* della Pinacoteca di Como [cat. III. 3] da Guido Tigler, accogliendo un suggerimento di Luca Mor (G. Tigler, in *Visibile pregare* 2001, pp. 222, 245 nota 88).

L'accostamento a quella serie d'immagini mariane lombarde è stato in seguito ripreso da Paolo Benassai (2003, p. 142) che, prospettando una datazione dell'opera a cavallo tra Due e Trecento, individuava nel simulacro del Sacro Monte di Varese [cat. VIII.18] – da lui ritenuto un prodotto della stessa bottega dell'autore della *Madonna* comasca – l'esemplare più prossimo a quello toscano. Tanto sulla cronologia che sul richiamo alla scultura di Varese si è poi mostrata concorde Rosanna Caterina Proto Pisani (R. Caterina Proto Pisani, in *L'arte a Firenze* 2004, pp. 148-149, cat. 40), che fissava per la scultura una cronologia tra il 1290 e il 1310 accettata anche da Isabella Marelli (2010, pp. 40-41) che tuttavia, pur notando delle assonanze compositive con l'opera varesina, riteneva quest'ultima più tarda, datandola intorno al quarto-quinto decennio del Trecento.

Tornando sull'argomento, Tigler (2010, pp. 97-98, nota 168) ha respinto la datazione proposta dalla Proto Pisani, a suo avviso troppo precoce, e ha avanzato la possibilità che nell'arrivo della scultura possa

aver giocato un ruolo importante il condottiero milanese Marco Visconti, che sappiamo in Toscana proprio negli anni venti del Trecento.

L'ipotesi, assai suggestiva ma che non può, al momento, che restare tale, collima con la datazione che si ritiene di poter assegnare all'intaglio. Riconsiderando il problema delle *Madonne* lignee lombarde di primo Trecento, infatti, appare evidente come, rispetto agli esemplari più fedelmente ricollegabili alla statua della Pinacoteca di Como, la *Vergine* di Petroio di Vinci rappresenti un successivo sviluppo. Seppur contraddistinta da un'analogia severità iconica, nell'articolarsi più fluido delle pieghe del manto così come nella resa più naturale delle due figure sacre, essa presuppone la conoscenza delle opere del 'Maestro della Loggia degli Osii' e si potrà ipotizzare una sua realizzazione nel corso del terzo decennio del Trecento, tenendo anche a mente come, nel 1326, ossia nell'anno in cui la chiesetta di Petroio fu ricostruita, essa poteva già essere già al suo posto, sul principale altare dell'edificio. Ripensandola accanto alle altre testimonianze note, si potrà dunque collocare in una fase posteriore al testimone di Treviglio [cat. VIII.17] e a quello di ubicazione ignota, ma segnalato a Firenze nel 1929 [cat. XIV.3], e in anticipo di qualche tempo rispetto all'intaglio del Sacro Monte di Varese, in cui l'ancora più sciolto pannello suggerisce una cronologia di poco successiva.

Bibliografia: Paci 1877, pp. 8, 21-24; Pogni 1910, pp. 249-254; Pogni 1928, p. 148, nota 1; Calzolari 1970, p. 318; Siemoni 1997, p. 139; *Empoli* 1999, p. 107; G. Tigler, in *Visibile pregare* 2001, pp. 222, 245, nota 88; Benassai 2003, p. 142; R. Caterina Proto Pisani, in *L'arte a Firenze* 2004, pp. 148-149, cat. 40; Donati 2004, p. 43, nota 11; Pescarmona 2009b, p. 97, nota 7; Marelli 2010, pp. 40-41; Tigler 2010, pp. 97-98, nota 168; Travi 2011, p. 261; Riccardi 2013, p. 104; Marelli 2014, p. 84.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1320-1325 circa. Petroio di Vinci (Firenze), chiesa di Santa Maria

XIV. Opere di ubicazione ignota

XIV.1

COLLEZIONE PRIVATA

Alberto di Nicola da Campione (documentato a Bologna e Milano dal 1393 al 1404)

Madonna col Bambino

1395-1400

Legno intagliato, 72 cm

Provenienza: collezione privata; Firenze, Carlo de Carlo

Il gruppo – un'imponente *Madonna col Bambino* in trono – va giudicato oggi in uno stato di conservazione assai lacunoso. La si osserva, infatti, priva di quello che doveva essere il suo originario rivestimento pittorico e con gli evidenti segni del logorio dovuto all'azione dei tarli. Una profonda fessurazione interessa l'area inferiore della scultura, partendo dal ginocchio sinistro della Vergine e andando a intaccare anche il basamento poligonale su cui poggiano le due figure. Nella valutazione dell'opera, inoltre, andrà tenuto presente che la testa del bambino è evidente frutto di un rifacimento antiquariale.

Ricordata in collezione privata negli anni sessanta del secolo scorso (Ragghianti 1960, pp. 75-76, fig. 78), l'opera passò poi presso l'antiquario fiorentino Carlo de Carlo, tornando sul mercato all'indomani della sua morte (Firenze, Semenzato, 11 giugno 2003). A introdurre il pezzo nel dibattito storico-artistico è stato Carlo Ludovico Ragghianti (1960, pp. 75-76, fig. 78), che lo menzionò come prodotto di un "maestro affine a Francesco di Valdambrino". Il riferimento della scultura all'ambito di quello che fu uno dei principali protagonisti della produzione scultorea toscana di primo Quattrocento è stato decisamente rivisto da Laura Cavazzini (2000; Eadem 2004, pp. 17-38; L. Cavazzini, in *Da Jacopo* 2010, pp. 30-31, cat. A. 2), che ne ha proposto una lettura in chiave padana, e in relazione al cantiere della basilica di San Petronio di Bologna. Le stringenti affinità che legano l'intaglio ai protagonisti degli otto rilievi che decorano il parapetto esterno dei finestroni sui fianchi della basilica bolognese, infatti, scongiurano ogni dubbio sulla loro appartenenza ad un unico artefice. A questo grandioso e a lungo anonimo maestro la critica aveva già assegnato un piccolo *corpus* di opere: la tomba di Pietro Canetoli nella chiesa di San Francesco a Bologna e quello che oggi si presenta come un paliotto d'altare nel

Duomo di Como (Venturi 1905, pp. 40-42; Toesca 1912, p. 431). Grazie alle ricerche di Laura Cavazzini è stato possibile individuare la sua mano anche nel cantiere del Duomo di Milano e, dalle carte d'archivio, è riaffiorato il nome di Alberto di Nicola da Campione. Questi, pagato dai fabbricieri del Duomo nel 1403 per la realizzazione di un *Profeta*, è evidentemente lo stesso maestro che, qualche anno prima, nel 1396, è documentato anche a Bologna (Cavazzini 2000; Eadem 2004, pp. 17-38).

L'attribuzione della *Madonna col Bambino* in legno ad Alberto da Campione ha trovato ampio seguito (M. Campigli, in *Maestri della scultura* 2005, pp. 54-55, cat. 1.3; Tasso 2005, p. 37; Fattorini 2005, pp. 17, 51; R. Casciaro, in *Jacopo della Quercia* 2008, pp. 50-53, cat. 2), con l'eccezione di Graziano Manni (2006, pp. 42-43, nota 51), che ha preferito assegnarla, assai poco convincentemente, all'intagliatore modenese Tommasino di Baiso.

L'opera, dunque, pur ricollegandosi ad un maestro attivo in Lombardia, andrà intesa come un importante documento elaborato a Bologna tra la fine del Tre e gli inizi del Quattrocento, in un contesto artistico vivace a cui – come ha riconosciuto la critica a partire da Luciano Bellosi (1983) – non rimase indifferente neppure il giovane Jacopo della Quercia, presente nella città felsinea nello stesso torno d'anni. L'immagine lignea costituisce infatti un precedente diretto per la corposa *Madonna della melagrana* di Ferrara, in cui il senese pare effettivamente riflettere a caldo sulle soluzioni del collega campionesse, secondo una proposta avanzata da Laura Cavazzini che ha trovato piena conferma nel 2010, quando è stato possibile vedere, una accanto all'altra, le due statue a Siena, alla grande mostra dedicata a Jacopo della Quercia (Cavazzini 2000, pp. 16-18; Eadem 2004, p. 35; L. Cavazzini, in *Da Jacopo della Quercia* 2010, pp. 30-34, cat A.2; A.3).

Bibliografia: Ragghianti 1960, pp. 75-76, fig. 78; Cavazzini 2000, pp. 16-18; Cavazzini 2004, pp. 35-38; M. Campigli, in *Maestri della scultura* 2005, pp. 54-55, cat. 1.3; Tasso 2005, p. 37; Fattorini 2005, pp. 17, 51; Manni 2006, pp. 42-43, nota 51; R. Casciaro, in *Jacopo della Quercia* 2008, pp. 50-53, cat. 2; L. Cavazzini, in *Da Jacopo della Quercia* 2010, pp. 30-34, cat A.2; A.3.



Alberto di Nicola da Campione: *Madonna col Bambino*, 1395-1400. Collezione privata

XIV.2

UBICAZIONE IGNOTA

Già a Cortina d'Ampezzo, Galleria "il Tarlo"(1967)

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

1330-1340

Legno intagliato e dipinto, misure non rilevate

L'opera, oggi di ubicazione ignota, nel 1967 si trovava presso la Galleria "Il Tarlo" a Cortina d'Ampezzo. È giudicabile dunque solo attraverso le vecchie fotografie (edite da ultimo in Pescarmona 2009b, p. 99, fig 13-14), in cui si direbbe interessata da un rifacimento cromatico. È stato Daniele Pescarmona (1995, pp. n. n. ; Idem 1998, p. 25; Idem 2009b, pp. 91-92), a partire dal suo primo intervento dedicato a quello ch'egli battezzò il 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como' ad avvicinare la *Vergine col Bambino* stante all'importante raggruppamento di sculture lombarde primotrecentesche che conosce uno dei suoi testimoni più alti proprio nell'immagine mariana oggi nella Pinacoteca del capoluogo lariano [cat. III.3]. Tuttavia, mentre la generale impostazione della figura, la salda volumetria che la contraddistingue, la conformazione del volto dei due personaggi sacri, così come dettagli del costume e della capigliatura – ancora una volta organizzata in spesse trecce – fanno sì ch'essa possa effettivamente essere ricondotta ad un ambito figurativo lombardo e trecentesco, meno diretta si direbbe la connessione all'intaglio di Como, rispetto al quale – anche in virtù della più pronunciata articolazione delle stoffe scolpite – parrebbe di qualche tempo più tarda.

Bibliografia: *Vetrina* 1967, tav. XXI; Pescarmona 1995 pp. n. n. ; Pescarmona 1998, p. 25; Pescarmona 2009b, pp. 91-92; Riccardi 2013, p. 104.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1330-1340 circa. Ubicazione ignota (già a Cortina d'Ampezzo, Galleria "Il Tarlo", 1967)

XIV.3

UBICAZIONE IGNOTA

Già a Firenze, Impresa di vendite “Auctio” (1929)

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

1320 circa

Legno intagliato e dipinto, 115 cm

L'intaglio, attualmente di ubicazione ignota, figura nel catalogo della vendita delle collezioni del marchese Ridolfo Peruzzi de' Medici tenutasi a Firenze nel 1929. In quell'occasione, veniva presentato come “Arte Umbra, Sec. XV” (*Catalogo delle collezioni 1929*, p. 11, n. 48, tav. V). Come opera di un anonimo umbro del Quattrocento è catalogata anche nella Fototeca Zeri di Bologna. La scheda che accompagna la fotografia (inv. 80008), dalla quale veniamo a conoscenza delle sue misure, poco ci aiuta a far luce sulla sua vicenda: neppure Zeri sapeva dove essa si trovasse, mentre l'indicazione dell'autore della fotografia che compare in calce all'immagine, Filippo Barsotti, rimanda alla sua permanenza a Firenze. La statua, che è stata portata alla mia attenzione da Aldo Galli, è rimasta – da quanto mi risulta – fuori dagli studi storico-artistici, ed è in questa sede che si propone la sua pertinenza all'ambito figurativo lombardo degli esordi del XIV secolo.

Col figlioletto adagiato sul ginocchio sinistro, la Vergine è seduta in trono. Il suo corpo, avvitato in una tunica aderente stretta da una cinta, è ricoperto da un manto che si articola in floride pieghe, ben distinguibili sul lato destro della figura e in corrispondenza delle gambe. Queste sono in posizione sfalsata: la destra saldamente fissata al basamento ligneo, la sinistra leggermente rialzata per assecondare la presenza, sotto il corrispondente piede, di un piccolo drago, che viene trionfalmente schiacciato dalla Madre di Dio. Tale elemento, allusivo della vittoria sul peccato, è particolarmente diffuso almeno dalla metà del XIII secolo oltralpe, nella regione del Reno e della Mosa, e conta diverse testimonianze anche in Lombardia, come provano la *Madonna* della chiesa di Santo Stefano a Oggiona (Varese) [cat. VIII.14], quella del Sacro Monte di Varese [cat. VIII.18] e l'esemplare, dichiaratamente lombardo, giunto verosimilmente *ab antiquo* nella chiesa di Santa Maria Petroio di Vinci (Firenze) [cat. XIII.9].

L'espressione bonaria – certo appesantita dalle visibili ridipinture – che caratterizza il volto della Madonna, la chioma intrecciata, l'intaglio che assume forme squadrate e potenti, accomunano la scultura in esame alla sempre più consistente serie di immagini mariane lignee lombarde di primo Trecento. Tra gli esemplari noti, l'erratica statua si esprime in un linguaggio sicuramente più maturo rispetto alle più appuntite e arcaiche *Vergini* della Pinacoteca di Como [cat.III.3], dei Musei Vaticani [cat. XIII.1] e di Moltrasio (Como) [cat. III.4], mostrandosi più vicina –nella scansione dei volumi, ma anche nei dati di costume, come indica l'ampiezza dello scollo dell'abito della Madre di Dio – alla *Madonna* di Treviglio [cat. VIII.17], e in leggero anticipo sui gruppi di Petroio di Vinci [cat. XIII.9] e del Sacro Monte di Varese [cat VIII.18].

Bibliografia: Catalogo delle collezioni 1929, p. 11, n. 48, tav. V



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, 1320 circa. Ubicazione ignota (già Firenze, Casa d'Asta Auctio, 1929) (foto: Fototeca Zeri- Bologna, inv. 80008)

XIV.4

UBICAZIONE IGNOTA

Già a Milano, Cascina Gandina

Scultore del cantiere del Duomo di Milano

Madonna col Bambino

1390-1400

Legno intagliato e dipinto, 170x38 cm

Una fotografia della scultura si conserva presso l'archivio dei beni della Diocesi di Milano, nella cartella delle opere afferenti alla parrocchia di Santa Maria Liberatrice. Nella stringata scheda di catalogo che l'accompagna (risalente agli anni Ottanta del Novecento), oltre alle misure e ad una datazione al Sei o al Settecento, si fa riferimento alla condizione giuridica dell'intaglio, che risulta di proprietà privata, e alla sua ubicazione presso la Cascina Gandina, un edificio situato in via Campazzino 48, nel Parco Agricolo di Milano Sud. Citata già sulla *Carta dei dintorni di Milano* redatta da Giovanni Battista Claricio nel 1600, la cascina è oggi appartenente a privati; sappiamo inoltre che l'edificio è stato abitato fino al 2001. Nel 2007 l'ultimo proprietario aveva richiesto alla Provincia di Milano il permesso per realizzare delle unità abitative, ma il progetto dev'essere naufragato, dal momento che oggi è ridotta in uno stato di completo abbandono. La struttura è composta da una corte a tre lati, su uno dei quali si trova la nicchia atta a contenere la nostra statua (Tammaro 2014, pp. 67-68). Nel corso di una recente ricognizione, tuttavia, non è stato possibile rintracciare la scultura, né tantomeno reperire informazioni su dove essa si trovi oggi. Sappiamo però che la *Madonna* si trovava nella sua nicchia almeno fino al 1993, quando sono state scattate le foto a colori che presento (cortesemente fornitemi da Michele Addavide)

L'immagine lignea appare malamente ridipinta e frammentaria in più punti. La *Vergine*, stante, regge un vivacissimo bambinetto nudo che sembra volersi arrampicare sul corpo della madre, quasi aggrappandosi a quella corona che, invece, dovrebbe porre sul suo capo, secondo un'iconografia abbastanza rara (e per cui potranno richiamare, a titolo di confronto, gli esemplari riprodotti in: *Les Fastes du Gothique* 1981, p. 96, cat. 41 e in Kunz 2014, pp. 327-331, cat. 81). Tutto, nella figura – la posa, la definizione stilizzata delle chiome, le spigolosissime pieghe del pannello, il complicato moto delle stoffe che si dispongono lungo i

fianchi della Madre di Dio – dichiara decisamente il suo temperamento gotico, palesando forti debiti nei confronti dell’arte d’Oltralpe. Con tutta la cautela necessaria a valutare un’opera così rimaneggiata e in mancanza di un riscontro diretto, la *Madonna col Bambino* della Cascina Gandina potrebbe trovare ragionevolmente il suo posto nella Milano di Giangaleazzo Visconti, opera, forse, di un maestro legato al cosmopolita cantiere della Cattedrale, e in particolare alla prima fase della decorazione scultorea, e dunque ancora tra la fine del Trecento e i primissimi anni del Quattrocento. Non sappiamo dove la statua si trovi oggi e voler ragionare anche sulla sua originaria ubicazione pare forse fin troppo ambizioso. È da tenere a mente, tuttavia, che nei dintorni della Cascina si trovava il “Castellazzo”, ossia la fortezza che Giangaleazzo Visconti donò nel 1401 alla congregazione di San Gerolamo, divenendo il monastero dei Gerolamini, consacrato l’anno dopo e poi soppresso nel 1798 (Spiriti 2012, pp. 17-18; Tammaro 2014, pp. 67-68). Gli abitanti della zona ricordano la nostra *Madonna* posta all’imbocco di un camminamento sotterraneo che iniziava nei pressi dal convento, forse quello la tradizione vuole collegasse la chiesa di Santa Maria Assunta a quella dei Gerolamini, distanti circa tre chilometri (*Arte e storia di Milano* 2010, p. 43). Sempre secondo le testimonianze orali, il suo spostamento nella Cascina risalirebbe alla metà del Novecento.

A confortare ulteriormente una connessione con quell’importante centro religioso, è – seppur indirettamente – anche l’afferenza dell’opera alla parrocchia di Santa Maria Liberatrice (tra i cui beni, come si diceva, è censita). Santa Maria Liberatrice, infatti, è stata eretta a parrocchia solo nel 1956, separandosi da quella di Santa Maria Assunta in Vigentino: una chiesa, quest’ultima, attestata già nel XIII secolo e che, nei secoli seguenti, era legata proprio al monastero dei Gerolamini (Colombo 1989, p. 1819; Sannazzaro 1989, pp. 1917-1919; Colombo 1990, pp. 2032-3033; *Arte e Storia* 2010, pp. 41-44: nel 1970 Santa Maria Assunta divenne santuario mariano e il titolo di parrocchia venne trasferito alla chiesa della Madonna di Fatima, nei cui territori è ricordata anche la Cascina Gandina).

Inedita



Scultore del cantiere del Duomo di Milano: *Madonna col Bambino*, 1390-1400.
Ubicazione ignota (già a Milano, Cascina Gandina) (foto: Michele Addavide)

XIV.5

UBICAZIONE IGNOTA

Già a Milano, Galleria Longari (1997)

Scultore lombardo

Madonna col Bambino

Seconda metà del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 80 cm

Intagliata in un unico massello, l'opera reca i chiari segni della profonde alterazioni subite nel tempo. Nel corso di un antico intervento è stata in buona parte privata della sua originale finitura pittorica; è stato inoltre asportato il trono su cui doveva sedere la *Vergine*. Il legno, oggi a vista, è interessato da una diffusa consunzione dovuta all'azione dei tarli e presenta in più punti delle fenditure verticali.

La poderosa immagine mariana, attualmente in collezione privata (ma sappiamo che nel 1997 era a Milano, presso la Galleria Longari: L. Cavazzini, in *Dalla Bibbia di Corradino 1997*, pp. 34-37, cat. 8), è stata resa nota nel 1975 da Giovanni Previtali, in un impegnato articolo con cui lo studioso dava ufficialmente avvio agli studi sulla scultura lignea lombarda del Trecento. Come ricorda Previtali, l'intaglio gli era stato presentato con un riferimento alla cerchia di Jacopino da Tradate. Escluso l'insostenibile riferimento a quell'importante protagonista della stagione tardogotica padana, lo studioso, approntando una serrata disamina del pezzo, lo ancorò alla bottega scultorea cui spetta la decorazione della Loggia degli Osii di Milano. In quel cantiere, come ebbe modo di precisare, si poteva distinguere un primo maestro, più anziano, dal linguaggio più arcaico e fedele alla tradizione del romanico padano, e un secondo, verosimilmente più giovane, capace di introdurre invece una sensibilità più gotica e moderna nell'indagine delle fisionomie. Il repertorio figurativo dell'artefice della *Madonna* lignea, a suo avviso, trovava delle efficaci corrispondenze non solo in alcune delle figure scolpite dal maestro più anziano della Loggia, ma anche, e forse soprattutto, con quell'umanità robusta e un po' strampalata che popola la tomba del cardinale Guglielmo Longhi di Averaria († 1319) eseguita per la chiesa di San Francesco a Bergamo, e oggi in Santa Maria Maggiore.

Recuperando quindi un'ipotesi già formulata nella letteratura precedente (Bellone 1940, p. 186, nota 1), Previtali discusse, con ampiezza di argomenti, le strette connessioni tra i due monumenti

marmorei, ipotizzandovi il coinvolgimento di un'unica bottega attiva prima a Bergamo, alla tomba Longhi, e poi, qualche anno dopo, a Milano. A supporto del suo ragionamento, Previtali forniva inoltre due date: la prima, il 1316, che è quella che si trova su di una lapide commemorativa dell'opera milanese, e che, a suo avviso, andava ritenuta un termine *post quem* per l'intero complesso decorativo; la seconda, il 1319, ossia anno di morte del cardinal Longhi, che andava considerata un *ante quem* per la realizzazione del suo monumento funebre. Accogliendo infatti un'informazione riportata nella storiografia locale secondo la quale il sepolcro sarebbe stato realizzato quando il prelado era ancora in vita, lo studioso arrivava a ipotizzare una datazione al 1315.

La chiave di lettura proposta da Previtali per la *Madonna lignea* ha trovato una buona accoglienza tra quanti se ne sono occupati in seguito (Fiorio 1988, p. 4; L. Cavazzini, in *Dalla Bibbia di Corradino* 1997, pp. 34-37, cat. 8; Casciaro 2000b, p. 15; A. Franci, in *Sculture lignee* 2006, pp. 12-13), ma non senza eccezioni (Travi 1995, p. 11, nota 11; Bandera 1999, pp. 239-240; P. Strada, in *Maestri Campionesi* 2000; Travi 2011, p. 261), e così l'impostazione generale del suo saggio, che si è consolidata come un punto di riferimento negli studi successivi.

Tuttavia, se le considerazioni dello studioso sui rapporti tra le due importanti imprese restano ancora validi, la loro cronologia è da rivedere alla luce dei nuovi dati emersi a proposito del sepolcro di Bergamo. Oggi sappiamo, infatti, che la realizzazione di quest'ultimo avvenne solo dopo la morte del cardinale, e quindi dopo il 1319, e ciò comporta anche una diversa datazione del complesso milanese, la cui decorazione slitta quindi in avanti, nel pieno degli anni venti del Trecento (Capurso, Napione 2004, pp. 103-138; Cavazzini 2008, pp. 621-630). In virtù delle recenti acquisizioni, dunque, accettando il collegamento della *Madonna lignea* con l'attività del 'Maestro della Loggia degli Osii', la sua datazione dovrebbe cadere già nel terzo decennio. Tuttavia, nel riconsiderarla oggi, a seguito delle diverse acquisizioni che hanno permesso di puntualizzare meglio i caratteri della scultura lombarda di primo Trecento sia in legno che in marmo, tale interpretazione dell'opera non manca di destare perplessità. Se un richiamo alla tradizione campionesa si può effettivamente riscontrare nella salda concezione della figura, più difficile è scorgere in essa consueti stilemi tipici del 'Maestro' primotrecentesco; allo stesso tempo, essa mal si rapporta con le sculture in legno sicuramente riferibili a quel preciso momento storico.

Rispetto al ‘Maestro della Loggia degli Osii’, a guidare la mano dell’anonimo intagliatore è un *ductus* sostanzialmente diverso, più attento agli aspetti di superficie, per cui le forme si appiattiscono fino ad assumere un aspetto quasi esclusivamente decorativo, come si può riscontrare nel disporsi delle stoffe o nella capigliatura del *Gesù Bambino*. Anche nei dettagli di costume la *Vergine* lignea si distanzia dalle testimonianze di inizio secolo, dichiarando accenti più moderni, come suggerisce l’ampia scollatura della veste, anomalo per una datazione precoce. Sulla base di questi elementi, si potrà dunque considerare l’opera più come un ripensamento *a posteriori* sull’attività della bottega del ‘Maestro della Loggia degli Osii’ che come prodotto elaborato direttamente da quelle maestranze, e suggerire per essa una datazione più avanzata nel tempo, forse già oltre la metà del Trecento, dando credito a un’ipotesi che ha iniziato a farsi strada negli studi più recenti (Travi 1995, p. 11, nota 11; P. Strada, in *Maestri Campionesi* 2000; Travi 2011, p. 261).

Bibliografia: Previtali 1975, pp. 18-24; Fiorio 1988, p. 4; Travi 1995, p. 11, nota 11; L. Cavazzini, in *Dalla Bibbia di Corradino* 1997, pp. 34-37, cat. 8; Bandera 1999, pp. 239-240; Casciaro 2000b, p. 15, P. Strada, in *Maestri Campionesi* 2000; Donati 2004, p. 43, nota 11; A. Franci, in *Sculture lignee* 2006, pp. 12-13; Pescarmona 2009b, p. 94; Travi 2011, p. 261; Galansino 2013, pp. 37, 102.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, seconda metà del Trecento.
Ubicazione ignota

XIV.6

UBICAZIONE IGNOTA*

Già a Milano, Galleria Pavesi (1984)

Ambito del ‘Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como’

Madonna col Bambino

Primo decennio del Trecento

Legno intagliato, 117 cm

La scultura appare drammaticamente privata della sua policromia e notevolmente consunta dall'azione dei tarli. La Vergine siede su di un trono ligneo molto frammentario, così come lo è la sua mano destra, chiusa a stringere un attributo oggi perduto. Indossa un abito che risponde perfettamente ai canoni della moda di primo Trecento: stretto sotto il seno da quella che doveva essere una cintura, lascia vedere pochissimo del suo corpo, arrivando a coprire anche il collo tramite una fettuccia di tessuto. Sopra la tunica si dispone un mantello costruito attraverso un segno incisivo, che scava il massello in profondità, generando un sistema di pieghe corpose che, tra le gambe e sui lati, si organizzano in spigolose ricadute triangolari. Dal punto di vista compositivo, sono notevoli le assonanze con l'intaglio della Pinacoteca Civica di Como [cat. III.3]: anche in questo caso un manto, fermato dalla base di quella che doveva essere una corona, cade sulla schiena della Madre di Dio, e molto simile è anche la capigliatura ritorta, oggi solo in parte apprezzabile a causa delle pessime condizioni conservative. Sulla gamba sinistra della Madonna – sollevata su di un basamento – siede il coprotagonista del gruppo: Gesù è presentato in posizione assisa, col braccio destro sollevato nel consueto gesto di benedizione, mentre nella destra pare di scorgere un libro.

L'intaglio, esposto nel 1984 alla *Settima Mostra Internazionale dell'Antiquariato* dalla Galleria d'Antichità Aldo Pavesi e riferito a un "Maestro toscano del sec. XIV", è stato poi preso in considerazione da Daniele Pescarmona (1998, pp. 25-30; Idem 2009b, pp. 91-98) in relazione all'importante raggruppamento di statue lignee primotrecentesche da lui riunito sotto il nome del 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como', trovando ampio seguito negli studi seguenti. Sono del resto indubbie le concordanze dell'opera con i numeri costituenti quello che, piuttosto che il catalogo di un unico maestro, andrà inteso come il *corpus* ricollegabile ad un'importante bottega d'intaglio attiva in Lombardia settentrionale agli esordi del Trecento.

Concordemente col parere espresso da Pescarmona (2009b, pp. 92-98) nel suo ultimo contributo sull'argomento, nell'esemplare Pavese, rispetto a quelli che possono essere concordemente ritenuti gli esemplari più antichi della serie – ossia i testimoni di Como [cat. III.3], Moltrasio [cat. III.4] e dei Musei Vaticani [cat. XIII.1] – paiono più pronunciati sia il senso del volume che la definizione delle forme, indice forse di un leggera progressione cronologica.

Bibliografia: *Settima Mostra* 1984 pp. n. n., Pescarmona 1998, pp. 25-30; Pescarmona 2009b, pp. 91-98.

* A lavoro ultimato ho avuto notizia dell'odierna ubicazione dell'opera, attualmente presso la Galleria Longari di Milano.



Ambito del 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como': *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Ubicazione ignota (già a Milano, Galleria Pavesi, 1984) (foto: Galleria Longari)

XIV.7

UBICAZIONE IGNOTA

già a Oulx (Torino), Galleria Pozzallo (2006)

Scultore lombardo (?)

Madonna col Bambino

1350 circa

Legno intagliato e dipinto, 72,5 cm

Possono dirsi buone le condizioni della scultura segnalata presso la Galleria Pozzallo di Oulx (Torino) nel 2006. L'opera è scolpita in un unico massello ligneo e ha mantenuto tracce della sua antica policromia, riportata alla luce grazie al restauro condotto dal laboratorio d'Antonio di Torino (e di cui da notizia Andrea Franci, in *Sculture lignee* 2006, pp. 11-13 cat.1).

La *Vergine* è presentata seduta, col corpo avvolto in un'aderente tunica rossa ampiamente scollata sulla quale si dispone un mantello di colore blu che ricade in grosse pieghe scavate in profondità. Nella mano destra reggeva un oggetto che è andato perduto, ma poteva forse essere un globo, mentre con la sinistra accosta a sé un grassoccio Gesù Bambino: col braccio destro alzato, quest'ultimo era forse intento a giocare con quell'attributo oggi mancante. Il *Redentore* è contraddistinto da una pronunciata calvizie – esito della perdita della policromia che doveva essere stesa a completare e integrare visivamente l'intaglio in quell'area – ed è abbigliato con una veste verdastra troppo stretta per contenere la muscolosa corporatura di una figurina che non brilla certo per avvenenza.

Il poderoso gruppo scultoreo è stato reso noto da Andrea Franci nel 2006 (A. Franci, in *Sculture lignee* 2006, pp. 11-13 cat.1). Riscontrando delle affinità con le sculture del pulpito di Matteo da Campione a Monza e con prodotti dell'ambito di Bonino da Campione, lo studioso proponeva un riferimento dell'intaglio a un maestro lombardo, fissandone la cronologia nella seconda metà del Trecento. Senza entrare nel merito, la lettura in chiave padana e più precisamente "campionese" è stata in seguito condivisa anche da Luca Mor (L. Mor, in *Scultura lignea* 2008, p. 15, nota 15; L. Mor, in *Scultura lignea* 2010, p. 25, nota 9).

Dei due colleghi attivi nella Lombardia del secondo Trecento chiamati in causa da Franci, tuttavia, al maestro della scultura Pozzallo manca decisamente l'eleganza: scarso è il dialogo tra la sua *Madonna* e i personaggi un po' strampalati, ma sempre raffinati, che il campionese Matteo realizza a Monza; e ancor minore è il rapporto con le aggraziate

figure scolpite nel marmo da Bonino da Campione, vero e proprio punto di riferimento nel campo della produzione scultorea del XIV secolo avanzato. Difficile è trovare un posto alla *Vergine* Pozzallo tra le testimonianze lignee prese in considerazione in questo lavoro: la netta scansione dei volumi e la concezione massiccia e un po' brutale dei sacri protagonisti può richiamare la plastica campionesa, ma è col beneficio del dubbio che si può accettare di ritenerla un prodotto effettivamente lombardo. Con la stessa prudenza sarà da considerare anche una lieve anticipazione cronologica: la concezione dei panneggi è ancora priva di quei sottili calligrafismi così in voga nella Lombardia dei decenni finali del Trecento, e sembra suggerire una collocazione della scultura in una fase antecedente, *grosso modo* attorno alla metà del secolo.

Bibliografia: A. Franci, in *Sculture lignee* 2006, pp. 11-13 cat.1; L. Mor, in *Scultura lignea* 2008, p. 15, nota 15; L. Mor, in *Scultura lignea* 2010, p. 25, nota 9.



Scultore lombardo (?): *Madonna col Bambino*, 1350 circa. Ubicazione ignota (già a Oulux, Torino, Galleria Pozzallo, 2006) (foto: Andrea Franci)



Scultore lombardo (?): *Madonna col Bambino*, 1350 circa. Ubicazione ignota (già a Oulux, Torino, Galleria Pozzallo, 2006) (part.) (foto: Andrea Franci)

XIV.8

UBICAZIONE IGNOTA

già a Oulx (Torino), Galleria Pozzallo (2008)

Sculutore lombardo

Madonna col Bambino

Primo quarto del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 85x35x20 cm

L'opera, transitata dalla galleria antiquaria di Flavio Pozzallo a Oulx (Torino) e oggi di ubicazione ignota, è stata restaurata nel 2008 presso il laboratorio torinese di Vincenzo d'Antonio. L'intervento ha permesso di rivelare la policromia originale e le sue condizioni – fatta eccezione per la perdita di entrambe le braccia del Bambino e di quello destro della Vergine, il cui torso è interessato anche da alcune fratturazioni – sono discrete (le notizie dell'intervento sono riportate da Luca Mor, in *Scultura lignea* 2008, pp. 8-15, cat. 1). La *Vergine*, in trono, reca sul capo la base di quella che doveva essere la sua corona. Sul ginocchio sinistro sostiene un vivace bambinetto posto di sbieco, secondo una posa che Luca Mor, rendendo nota la scultura (L. Mor, in *Scultura lignea* 2008, pp. 8-15, cat. 1), correttamente ricollegava a modelli nordeuropei di ampia diffusione, citando a confronto opere come l'aulica *Vergine* della chiesa abbaziale di Saint Denis (ma proveniente dal priorato di Saint-Martin-des-Champs a Parigi: Forsyth 1972, pp. 200-201, cat. 105) o la duecentesca *Sedes Sapientiae* del Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles (C. Dumortier, in *La salle aux Trésors* 1999, pp. 118-119, cat. 46).

Quanto all'interpretazione stilistica dell'intaglio, Mor individuava delle attinenze con la produzione delle botteghe campionesi attive a Genova sullo scorcio del Duecento, nei principali cantieri cittadini della Cattedrale e di San Francesco di Castelletto. In particolare, Mor guardava al 'Maestro degli Angeli del Duomo', il cui operato, insieme a quello del 'Maestro di Giano' si ricollega al rinnovamento della chiesa maggiore genovese resosi necessario all'indomani del catastrofico incendio nel 1296, e concluso entro il 1317 (per tali argomenti: Di Fabio 1998a; Idem 1998b). Su queste basi, per l'artefice del nostro intaglio lo studioso pensava ad un maestro di cultura lombarda attivo tra la fine del XIII secolo e il primo decennio del Trecento.

Allontanata dalla sua sede originaria e dispersa sul mercato antiquario, la scultura è oggi priva di una vera e propria storia. Su questo

fronte, mentre richiede qualche cautela l'ipotesi di seguire, per la sua interpretazione, una pista ligure, trovo condivisibile il riferimento dell'opera ad un ambito culturale lombardo: nella scansione dei volumi così come nelle stessa conformazione delle figure, con i personaggi sacri caratterizzati da volti seriosi e pieni, essa ha infatti tutte le carte in regola per costituire una testimonianza dei tempi dei primi Visconti, ad un altezza cronologica fissabile nel primo quarto del Trecento. Un prodotto, dunque, che si potrà pensare maturato in parallelo, e dunque in maniera indipendente, rispetto agli esiti elaborati in seno alla bottega del 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como'.

Bibliografia: L. Mor, in *Scultura lignea* 2008, pp. 8-15, cat. 1; Pescarmona 2009a, pp. 110-112.



Scultore lombardo: *Madonna col Bambino*, primo quarto del Trecento. Ubicazione ignota, (già a Oulx, Torino, Galleria Pozzallo, 2008)

XIV.9

UBICAZIONE IGNOTA

Già a Roma, Galleria S.A. Arte Antica (1951)

**Ambito del ‘Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como’
*Madonna col Bambino***

Primo decennio del Trecento

Legno intagliato e dipinto, 90 cm

Provenienza: 1951: Roma; Galleria S.A. Arte Antica; Roma, Raccolta Bastianelli; 1961-1962: Roma, Galleria Sestieri.

L'intaglio, di cui devo la conoscenza ad Aldo Galli, è passato a un'asta romana nel 1951 tenutasi presso la Galleria S.A. Arte Antica (*Raccolta privata* 1951, p. 25, n. 498, tav. VIII) ed è oggi di ubicazione ignota. Una fotografia dell'opera è custodita presso la Fototeca Zeri di Bologna (inv. 201999) e, grazie alla scheda che l'accompagna, riusciamo a ricostruire alcuni dei suoi passaggi collezionistici: sempre a Roma fu prima nella raccolta Bastianelli e poi presso la Galleria Sestieri (forse nel 1961-62).

La Madonna, che riecheggia la tipologia della *Sedes Sapientiae*, è seduta su di un alto trono, con la gamba sinistra sollevata e appoggiata su un gradino; sorregge il Redentore benedicente, posto di tre quarti, che stringe un libro nella mano sinistra. La Vergine doveva, un tempo, recare sul capo una corona, di cui si scorgono le tracce: con una soluzione assai diffusa, era proprio la corona a fermare il velo che scende sulla testa e sulle spalle della figura. L'abito della Madre di Dio – elegantemente ornato con una decorazione a pastiglia – è legato in vita da un cordone, stretto sul collo e chiuso da vistosi bottoni circolari.

Nel catalogo della vendita del 1951 l'intaglio figura come opera “probabilmente lombarda” del XV secolo (*Raccolta privata* 1951, p. 25, n. 498, tav. VIII) e non sono a conoscenza di ulteriori sue citazioni in bibliografia. Si tratta, a ben vedere, di una scultura che palesa stringenti assonanze col sempre più nutrito gruppo di *Madonne* in legno di cultura lombarda di primo Trecento. Tra le opere oggi note, l'intaglio già a Roma si inserisce nella scia del gruppo di Como [cat. III.3] e probabilmente in anticipo rispetto all'affabile *Madonna* di Treviglio [cat. VIII.17], i cui dati di costume e il timido interesse palesato dal suo artefice nei confronti di una più pronunciata volumetria farebbero pensare ad una sua realizzazione tra la metà del secondo e gli inizi del terzo decennio del Trecento, in parallelo agli esiti della bottega del ‘Maestro della Loggia degli

Osii'. La *Vergine homeless* sembrerebbe invece concepita in una fase antecedente ai risultati del 'Maestro' che tanto piaceva a Giovanni Previtali e, prima di lui, a Roberto Longhi, in anni non troppo distanti da quelli in cui fu avviata la decorazione della lunette del portale principale della Cattedrale di Crema, per la quali pare ragionevole una cronologia al primissimo Trecento (sul gruppo con la *Madonna tra i santi Battista e Pantaleone* si veda, da ultimo: Buganza 2011, pp. 113-127; F. Siddi, in *La Cattedrale* 2016, pp. 38-39), come parrebbe indicare anche la resa della capigliatura di boccoli ritorti e scalfiti in superficie da sottili incisioni, che ricorda quella del *Battista* cremasco.

Bibliografia: Raccolta privata 1951, p. 25, n. 498, tav. VIII.



Ambito del 'Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como': *Madonna col Bambino*, 1300-1310 circa. Ubicazione ignota (già Roma, Galleria S.A. Arte Antica, 1951)
(foto: Fototeca Zeri, Bologna, inv. 201999)

XIV.10

UBICAZIONE IGNOTA

Bonino da Campione (?)

1370-1380

Madonna col Bambino

Legno intagliato, 64x21x19 cm

Non possono dirsi ottimali le condizioni della *Madonna col Bambino* in esame, che reca il segno di un maldestro restauro che l'ha privata della sua originale policromia, lasciando il legno a vista. Consistenti sono le lacune dovute all'azione dei tarli, particolarmente evidenti nella parte inferiore dell'opera e sul corpo – privo della testa – del Bambino.

L'opera è stata esposta nel 2010 alla mostra milanese *Sacre presenze. Sculture lignee ed opere dal XIII al XVI secolo*, quando era di proprietà del mercante d'arte Emo Antinori Petrini (che ringrazio, insieme Marcello Fedeli, per avermi fornito le riproduzioni fotografiche che qui presento). In quell'occasione, Anna Tüskés propose un riferimento alla cerchia dello scultore toscano Andrea Pisano, datandola al 1330-1340 (A. Tüskés, in *Sacre presenze* 2010 pp.n.n). L'intaglio, oggi di ubicazione ignota, è stato in seguito oggetto di uno studio di Carla Travi (2011, pp. 261-270), che ha prospettato una lettura in chiave lombarda, individuando quale punto di riferimento l'attività del celebre maestro, tanto richiesto ai tempi dei Visconti e sino a quel momento noto solo per la sua attività in qualità di scultore in marmo, Bonino da Campione. Ad un suo collaboratore, secondo la Travi, spetterebbe dunque la nostra *Madonna*, per la quale proponeva una datazione all'ottavo decennio del XIV secolo, chiamando a confronto opere come la cosiddetta *Madonna Litta* oggi in deposito Castello Sforzesco (per una recente sintesi sulla scultura si potrà fare affidamento su: E. Eccher, in *Arte lombarda* 2015, pp. 104-105 cat. I. 25), la *Madonna col Bambino* del Museo di Detroit (P. Barnet, in *Catalogue* 2002, pp. 68-69, cat. 39) o il *Battista* in marmo di Vimercate (Vergani 2008, pp. 215-216).

A supportare il riferimento allo stretto circolo di Bonino sono i caratteri propri dell'immagine lignea, capace di dialogare serenamente con l'umanità messa a punto dallo scultore campionesese nei sui marmi, rientrando a pieno in quel repertorio di personaggi dai volti pieni e sereni cui la scultura si ricollega anche nel morbido sciogliersi dei panneggi. Pienamente calzante è, inoltre, il collegamento proposto da Carla Travi tra l'intaglio in esame e la *Madonna col Bambino* un tempo posta a

coronamento dell'acquasantiera della chiesa abbaziale di Morimondo. Quest'ultima, trafugata nel 1974, ha ricevuto menzioni in relazione all'ancora problematico nodo costituito dal *corpus* del così detto 'Maestro della lunetta di Viboldone' (per cui si veda: Baroni 1944, pp. 101, 118, nota 22; Cavazzini 2014), ma è assai più verosimile – come lasciava intendere la stessa Travi (2011) – che vada letta come un'opera dello stesso Bonino. Nell'impossibilità di effettuare una verifica di persona sui due pezzi, valutandoli dunque solo attraverso le fotografie, emerge effettivamente una sostanziale affinità morfologica e stilistica, che non può mancare di destare qualche sospetto (come ha notato Cavazzini 2013, p. 47, nota 25), ulteriormente confermato anche da certe incertezze esecutive – e in particolar modo la fattura delle mani o della corona – e da soluzioni che potrebbero interpretarsi come elementi derivativi da un prototipo in marmo.

Bibliografia: A. Tüskés, in *Sacre presenze* 2010, pp. n.n.; Travi 2011, pp. 261-270; Cavazzini 2013, p. 47 nota 25.



Bonino da Campione (?): *Madonna col Bambino*, 1370-1380. Ubicazione ignota
(foto: Marcello Fedeli)

7. Bibliografia generale

Fonti manoscritte

1666

G. BRESCIANI, *Immagini miracolose che sono nelle chiese della città di Cremona* (1666), in *Miscellanee di Giuseppe Bresciani Istoriografo di Cremona*, Ms. Biblioteca Statale di Cremona, Bresciani 17

Opere a stampa

1550 e 1568

G. 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, 6 voll., Firenze, 1966-1997

1554

B. CORIO, *Historia di Milano*, Venezia 1554 (edizione a cura di A. Morisi Guerra, 2 voll., Torino 1978)

1557

P. Terni, *Historia di Crema* [1557], ed. a cura di M. Verga e C. Verga ("Quaderni di storia e d'arte cremasca raccolti da Corrado Verga", 3), Crema 1964

1596

F. FERRARI, *Relazione d'un voto solenne di due corone d'oro, offerte dall'illustre città di Cremona a le immagini de la Beata Vergine e del Signor nostro. Con l'aggiunta d'alcuni componimenti, letanie, & orationi vocali, & mentali*, Cremona 1596

1614

C. TETTAMANZI, *Historia del Sacro Monte sopra Varese, diocesi di Milano*, Milano 1614

1618

P. M. CAMPI, *Vita di San Raimondo Palmerio*, Piacenza 1618

1627

P. MERULA, *Santuario di Cremona*, Cremona 1627

1661-1671

D. CALVI, *Delle chiese della Diocesi di Bergamo (1661-1671)*, ed. a cura di G. Bonetti e M. Rabaglio, Cinisello Balsano (Milano) 2008

1669

C. S. BRAMBILLA, *La chiesa di Vigevano*, Milano 1669

1672

W. GUMPPENBERG, *Atlas Marianus. Quo Sanctae Dei Genitricis Mariae Imaginum Miraculosarum Origines Duodecim Historiarum Centurijs explicantur*, Monachii 1672

1682

G. M. FERRARIA, *Vita del venerabile servo di Dio Monsignor Pietro Giorgio Odescalchi*, Vigevano 1682

1699

D. BIZZOZZERO, *Le glorie della gran Vergine al Sagro monte sopra Varese diocesi di Milano. Origine, e progresso della divozione, monistero, e fabrica delle sante capelle...*, Milano 1699
R. GHISONI, *Flavia Papia Sacra*, Pavia 1699

1732

A. CISERI, *Giardino Istorico Lodigiano*, Milano 1732

1737-1738

S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli*, 5 voll., Milano 1737-1738

1761

F. CORNARO, *Notizie storiche delle Apparizioni e delle Immagini più celebri di Maria SS. ma nella città e dominio di Venezia*, Venezia 1761

1794

T. MARCHI, *Panegirico in onore del Santissimo Crocifisso detto dal fu Ch. P.D. Teodoro Marchi cherico regolare di S. Paolo nella Cattedrale di Crema*, Crema 1794

1818

G. GRASSELLI, *Guida storico sacra della R. città e sobborghi di Cremona*, Cremona 1818

1823

Guida al Santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese, Milano 1823

1831

G. B. ANGUISSOLA, *Il Crocifisso della chiesa di Santa Brigida in Piacenza*, in "Ephemerides Sacrae", 1831, pp. 5-8

1837-1859

A. PEZZANA, *Storia della città di Parma*, 5 voll., Parma 1837-1859

1839-1847

W. GUMPPENBERG, *Atlante Mariano, ossia origine delle immagini miracolose della B.V. Maria, venerate in tutte le parti del mondo redatto dal padre gesuita Guglielmo Gumpfenberg, pubblicato per cura dell'editore Giambattista Maggia, recato in italiano ed aggiuntevi le ultime immagini prodigiose fino al secolo XIX da Agostino Zanella sacerdote veronese*, 17 voll., Verona 1839-1847

1841

L. SCARABELLI, *Guida ai monumenti storici ed artistici della città di Piacenza*, Lodi 1841

1842

G. BUTTAFUOCO, *Nuovissima guida della città di Piacenza*, Piacenza 1842

1844

A. FINO, *Storia di Crema raccolta per Alemanio Fino dagli Annali di M. Pietro Terni, ristampata con annotazioni di Giuseppe Racchetti per cura di Giovanni Solera*, I, Crema 1844

M. GIANOLIO, *De Viglevano et omnibus episcopis qui usque ad MDCCCI sanctam et regiam Viglevanensem Ecclesiam rexere commentaria historica*, Novariae 1844

1849

L. CANOBIO, *Proseguimento della Storia di Crema, facente seguito a quella di Pietro Terni, Alemanio Fino ed altri [1586-1663]*, Crema 1849

1853

C. GARIBALDI, *Della storia di Chiavari*, Genova 1853 (ristampa anastatica, Bologna 1974)

1854

A. NAVA, *Memorie e documenti storici intorno all'origine, alle vicende ed ai riti del Duomo di Milano*, Milano 1854

1865

P. MAISEN, *Cremona illustrata e suoi dintorni*, Milano 1865

1868

F. CORNARO, *Notizie storiche delle Apparizioni e delle Immagini più celebri di Maria SS. ma nella città e provincia di Bergamo*, Bergamo 1868

1872

F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona 1872

1876

B. MARTANI, *Lodi nelle sue antichità e cose d'arte*, Lodi 1876

1877

G. PACI, *Notizie istoriche e religiose di Santa Maria a Petrojo*, Empoli 1877

1877-1885

Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati per cura della sua amministrazione, 9 voll., Milano 1877-1885

1880

F. NOVATI, *L'Obituariò della Cattedrale di Cremona*, Milano 1881 (estratto da "Archivio Storico Lombardo", VII, 2, 1880, pp. 245-276; VII, 3, 1880, pp. 567-589; VIII, 2, 1881, pp. 246-266; VIII, 3, 1881, pp. 484-506)

1883

J. R. RAHN, *Kunst-und Wanderstudien aus der Schweiz*, Wien 1883

1884

G. MONGERI, *Il castello di Cusago*, in “Archivio storico lombardo”, XI, 4, 1884, pp. 623-643

1885

E. MOTTA, *Ippolita Sforza alla Madonna del Monte sopra Varese*, in “Periodico della Società Storica Comense”, V, 4, 1885, pp. 335-346

1888

A. e M. REMONDINI, *Parrocchie dell'Archidiocesi di Genova. Notizie storico-ecclesiastiche. Regione quinta. Rada di Chiavari*, Genova 1888

1889

C. BOITO, *Il Duomo di Milano e i disegni per la sua facciata*, Milano 1889

1891-1892

C. FUMAGALLI, D. SANT'AMBROGIO, L. BELTRAMI, *Reminiscenze di storia ed arte nel suburbio e nella città di Milano*, 3 voll., Milano 1891-1892

1894

J. R. RAHN, *I Monumenti artistici del Medio Evo nel Cantone Ticino*, Bellinzona 1894

1895

L. BELTRAMI, *La Certosa di Pavia. Storia (1396-1895) e descrizione*, Milano 1895

V. FORCELLA^a, *La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia*, Milano 1895

V. FORCELLA^b, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori in legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765*, Milano 1895 (ristampa anastatica Bologna 1974)

1896

S. BORRANI, *Il Ticino sacro. Memorie religiose della Svizzera italiana*, Lugano 1896

1897

F. MALAGUZZI VALERI^a, recensione a L. Beltrami, *L'arte negli arredi sacri della Lombardia con note storiche e descrittive*, Milano 1897, in “Repertorium für Kunstwissenschaft”, XX, 1897, pp. 387-395.

F. MALAGUZZI VALERI^b, recensione a V. Forcella, *La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia*, Milano, 1896 in “Repertorium für Kunstwissenschaft”, XX, 1897, pp. 385-387

1899

A. TARAMELLI, *Sculture in legno della chiesa dei Sette Dolori a Vigevano*, in “L'Arte”, II, 1899, pp. 400-402

1900

Guida Sommaria del Museo Archeologico ed Artistico del Castello Sforzesco di Milano, Milano 1900

1901-1939

A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, 11 voll., Milano 1901-1939

1902

S. MONTI, *Storia ed arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como*, Como 1902

1902-1906

G. BUETTI, *Note storiche religiose delle chiese e parrocchie della Pieve di Locarno (1902) e della Verzasca, Gambarogno, Valle Maggia e Ascona (1906)*, Locarno 1969

1903

D. GIUDICI, *Il trionfo della morte e la danza macabra*, Clusone 1903

Guida di Cremona illustrata, Cremona 1903

S. MONTI, *Atti della Visita pastorale di Feliciano Ninguarda Vescovo di Como (1589-93) ordinati ed annotati dal sac. Dott. Santo Monti e pubblicati per cura dalla Società Storica Comense negli anni 1892-1898. Ristampa corredata dell'indice pubblicata per cura della Società Storica Comense nell'anno 1903*, [prima edizione 1892-1898, ristampa corredata dell'indice 1903], 2 voll., Como 1992

1904

G. BISCARO, *Note e documenti santambrosiani*, in "Archivio Storico Lombardo", XXXI, 4, 1904, pp. 302-359

Guida di Cremona. Illustrazione storico artistica sacra di Cremona, Cremona 1904

1905

BARADELLO, *Clusone nei nomi delle sue vie*, Clusone 1905

F. MALAGUZZI VALERI, *Le tombe dell'Arte? (Sperperi d'oggetti d'arte in Valtellina)*, in "Il Marzocco", 37, 10 settembre 1905, pp. 2-3

A. VENTURI, *La scultura veneta a Bologna*, in "L'Arte", VIII, 1905, pp. 33-42

1906

A. FROVA, *Guida sommaria del museo archeologico ed artistico del Castello Sforzesco di Milano*, Milano 1906

F. MALAGUZZI VALERI, *Note d'arte valtellinese (per l'inventario artistico della regione)*, in "Rassegna d'Arte", VI, 1906, pp. 124-128, 137-140

1907

G. DE VECCHI, *Brevi cenni storici sulle chiese di Cremona che furono e che sono con aggiunta della successione dei m. rr. rettori che governarono tanto le parrocchie di città che della diocesi dal 1420 a noi*, Cremona 1907

1908

L. CERRI, *Piacenza ne' suoi monumenti*, Piacenza 1908

A. CORNA, *Storia ed Arte in S. Maria di Campagna*, Bergamo 1908

U. NEBBIA, *La scultura del duomo di Milano*, Milano 1908

1910

O. POGNI, *Le iscrizioni di Empoli*, Firenze 1910

C. ZANCANI, *La cappella quattrocentesca di S. Caterina in Castellarquato*, in "Bollettino storico piacentino", V, 24, 1910, pp. 145-151

1912

P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai piú antichi monumenti alla metà dal Quattrocento*, Milano 1912

1913-1923

F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, 4 voll., Milano 1917-1923

1913

A. CAMBIÈ, *Il Duomo di Crema*, Crema 1913.

1916

K. MEYER, *Die Capitanei von Locarno im Mittelalter*, Zürich 1916

1917

G. AGNELLI, *Lodi e il suo territorio nella storia, nella geografia e nell'arte*, Lodi 1917

A. DEL FRATE, *Il Santuario del Sacro Monte sopra Varese. Cenni e spiegazioni popolari*, Varese 1917

R. LONGHI, recensione a F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro, III, Gli artisti lombardi, Milano 1917*, in "L'Arte", 1917, pp. 297-299 (ora in Idem, *Scritti Giovanili*, Edizione delle opere complete di R. Longhi, I, Firenze 1956, pp. 377-382)

1918

E. A. STÜCKELBERG, *Cicerone im Tessin*, Basel 1918

1919

L. BARNI, *La Cattedrale e le primitive chiese di Vigevano*, Vigevano, 1919

G. BISCARO, *Le Relazioni dei Visconti di Milano con la Chiesa. Giovannino XXII e Azzone*, in "Archivio Storico Lombardo", XLVI, 1-2, 1919, pp. 84-229

1922

E. DE GIOVANNI, *Santa Chiara. I cimiteri delle Teresiane e di S. Raimondo*, Piacenza 1922

1923

F. KIESINGER, *Mittelalterliche Bildwerke 1200-1400*, in "Belvedere. Illustrierte Zeitschrift für Kunstsammler", IV, 1923, pp. 93-109.

A. TAMBORINI, *La Chiesa di S. Cristoforo sul Naviglio*, Milano 1923

1924

G. AURINI, *Piacenza e Provincia. Guida storica, artistica, amministrativa, commerciale e agricola*, Torino 1924

V. PANCOTTI^a, *Crocifissi romanici esistenti a Piacenza*, in "Ars Nova", III, 7, 1924, pp. 297-301

V. PANCOTTI^b, *La Cappella del Crocifisso in Santa Brigida*, in "Ars Nova", III, 6, 1924, pp. 250-257

1926

Seconda esposizione d'arte sacra di Piacenza, catalogo della mostra (Piacenza 1926), a cura di V. Pancotti, Piacenza 1926

1927

R. HAMANN, *Die Salzwedeier Madonna*, in "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 3, 1927, pp. 77-144

W. HUGELSHOFER, *Die deutschen Schnitzaltäre im Kanton Tessin (und die lombardischen von Madonna del Sasso und Ascona)*, tradotto in italiano da E. Telamona col titolo *Altari a intaglio d'origine tedesca nel cantone Ticino e altari della Madonna del Sasso e di Ascona*, in *Monumenti storici e artistici del Canton Ticino*, Serie VI, *Il Legno*, fasc. 3, Milano 1927

G. ROTA, *Clusone*, Bergamo 1927, pp. 3-11 (estratto da "La rivista di Bergamo", VI, 10, 1927)

1928

O. POGNI, *Il Card. Francesco Nerli, Arcivescovo di Firenze, e le chiese di Empoli e Castelfiorentino*, in "Miscellanea Storica della Valdelsa", XXXVI, I, 1928, pp. 139-152

S. VIGEZZI, *La scultura lombarda. Dall'Antelami all'Amadeo (sec. XIII-XV)*, Milano 1928

1929

Catalogo delle collezioni d'Arte e Mobilio antico già raccolte nella Villa "I Busini" dal marchese Ridolfo Peruzzi de' Medici, 'Auctio', Firenze, 10-14 dicembre 1929

V. PANCOTTI, *La chiesa di Santa Brigida. Memorie storiche e note artistiche*, Piacenza 1929

1930

Clusone. Guida illustrata, Clusone 1930

I. FUTTERER, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220-1440*, Augsburg 1930

F. PIANZOLA, *Vigevano. Memorie religiose*, Vigevano 1930

C. PONZONI, *Le chiese di Milano*, Milano 1930

1931

G. BOLLA, *La storia di Olivone*, Bellinzona 1931

P. BONDOLI, *Una descrizione inedita del castello di Cusago al tempo di Ludovico il Moro*, in "Archivio storico lombardo", LVIII, 3, 1931, pp. 336-347

F. MINOLA CATTANEO, *Santa Maria del Monte sopra Varese*, Varese 1931

A. PINETTI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, I, *Provincia di Bergamo*, Roma 1931

1932

H. BALDUCCI, *L'Oratorio di S. Giacomo della Cerreta presso Belgioioso di Pavia*, Pavia 1932

1933

C. DEL FRATE, *S. Maria del Monte sopra Varese*, Chiavari 1933

V. MOSCHINI, *Un Crocifisso veneziano del Quattrocento*, in "L'Arte", XXXVI, 4, 1933, pp. 278-283

1934

H. JENNY, *Kunstführer der Schweiz*, Bern 1934

F. TESSAROLI, *Memorie di Canneto sull'Oglio*, Canneto sull'Oglio 1934 (ristampa anastatica con appendice bibliografica e fotografica, Canneto sull'Oglio 1990)

S. VIGEZZI, *La scultura in Milano*, 2 voll. Milano 1934

1935

C. BONETTI, *Cronachette settecentesche cremonesi*, in "Bollettino Storico Cremonese", V, 1, 1935, pp. 49-80

Catalogo della collezione de Clemente. Palazzo Ricasoli Firidolfi. Oggetti di sola arte antica, quadri, sculture, bronzi, mobili, maioliche italiane ecc. ecc., Galleria Ciardiello, Firenze, 29 aprile-3 maggio 1935

G. MATTHIAE, *Inventario degli oggetti d'arte in Italia. VI, Provincia di Mantova*, Roma 1935

1936

G. DE FRANCOVICH, *Crocifissi lignei del XII secolo in Italia*, in "Bollettino d'Arte", XXIX, 1936, pp. 492-505.

1936-1957

A. G. RONCALLI, *Gli atti della visita apostolica di S. Carlo Borromeo a Bergamo (1575)*, 5 voll., Firenze 1936-1957

1937-1963

L. BRENTANI, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi*, 7 voll., Como-Lugano 1937-1963

1937-1949

R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1300 all'anno 1550*, 2 voll., Pavia 1937-1949

1938

G. DE FRANCOVICH^a, *Holzkrufixen des 13. Jahrhunderts in Italien*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", V, 1938, pp. 152-172

G. DE FRANCOVICH^b, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", II, 1938, pp. 143-261

N. GHILARDI, *L'oratorio di Salzana (Valle Taleggio)*, Bergamo 1938

M. GNOLI LENZI, *Inventario degli oggetti d'arte in Italia, IX, Provincia di Sondrio*, Roma 1938

L. SANGUINETI, *Il SS. Crocifisso nero e la chiesa di S. Giovanni Battista in Chiavari*, Rapallo 1938

1939

P. BIANCONI, A. JANNER, *Arte in Leventina*, Bellinzona 1939

A. MORASSI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, XI, Brescia*, Roma 1939

G. VERGA, *I monumenti architettonici di Crema e dei dintorni*, Crema 1939

1940

L. BELLONE, *La scultura del '300 a Milano: Giovanni di Balduccio da Pisa e Bonino da Campione*, in "Rivista d'Arte", XXII, 1940, pp. 178-201

1941

J. BAUM, *Inventar der Kirchlichen Bildwerke des Bernischen Historischen Museums in Bern*, Bern 1941

A. CODAGHENGO, *Storia religiosa del Canton Ticino*, 2 voll. Lugano 1941

F. ZANONI, *Il Duomo di Cremona*, Cremona 1941

1942

R. BAGNOLI, *Le Chiese di Milano nella storia e nell'arte. Porta Ticinese e Porta Genova*, Milano 1942

P. BIANCONI, *Di alcune sculture romaniche nel Ticino*, in "Svizzera Italiana", II, 12-13, dicembre 1942, pp. 535-539

G. MARIACHER^a, *Bernardo e Niccolò da Venezia*, in "Rivista d'Arte", XXIV, 1942, pp. 12-25

G. MARIACHER^b, *Scultori veneziani in Lombardia nei secoli XIV-XV*, in "Ateneo Veneto", CXXXIII, 129, 1942, pp. 237-243

1942-1945

C. BOSELLI, *Appunti al "Catalogo delle opere d'arte nelle chiese di Brescia" a cura di A. Morassi*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 1942-1945 (1945), pp. 75-96

1943

G. DE FRANCOVICH, *Scultura medievale in legno*, Roma 1943

1944

C. BARONI, *Scultura Gotica Lombarda*, Milano 1944

P. BIANCONI, *Arte in Blenio. Guida della valle*, Bellinzona 1944

A. VOLONTERIO, *Leggenda Mariana. Santa Maria*, in "Messaggero Serafico. Madonna del Sasso", XXXIV, 1944, pp. 347-351

1945

Arte del Ticino antica e moderna, catalogo della mostra (Zurigo 1945), Zürich 1945,

A. CRIVELLI, *Presentazione della mostra "Arte del Ticino" al Kunsthaus di Zurigo*, in "Rivista storica ticinese", VIII, 4, 1945, pp. 1085-1104

1948

P. BIANCONI, *Inventario delle cose d'arte e di antichità, I, Le tre valli superiori. Leventina, Blenio, Riviera*, Bellinzona 1948

Kunstschätze der Lombardei 500 vor Christus-1800 nach Christus, catalogo della mostra (Zurigo, 1948-1949), Zürich 1948

P. MEZZANOTTE, G. C. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1948

1949

E. ARSLAN, *Commento a un affresco pavese*, in "Critica d'arte", VIII, 30, 1949, pp. 276-286

A. PESENTI, *Gerosa e il suo Santuario*, Bergamo 1949

C. L. RAGGHIANI, *Studi sulla pittura lombarda del Quattrocento 2*, in "Critica d'Arte", VIII, 30, 1949, pp. 288-300

F. WITTEGENS, *Vincenzo Foppa*, Milano 1949

1950

Sculture lignee nella Campania, catalogo della mostra (Napoli 1950), a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli 1950

E. TEA, *Arti minori nelle chiese di Milano*, Milano 1950

F. ZANONI, *Il Duomo di Cremona*, Cremona 1950²

1951

P. F. MAGGI, *San Celso e la sua Madonna*, Milano 1951

Raccolta privata di oggetti di scavo, Medio Evo, Rinascimento, S.A. Arte Antica, Roma, 19-24 novembre 1951

Scultura lignea senese, catalogo della mostra (Siena 1949), a cura di E. Carli, Milano-Firenze 1951

E. TEA, *Pitture e sculture nelle chiese di Milano*, Milano 1951

P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951

1952

Antica arte lignea in Liguria, catalogo della mostra (Savona 1952), a cura di P. Rotondi, Savona 1952

C. BARONI, S. SAMEK LUDOVICI, *La pittura lombarda del Quattrocento*, Messina 1952

G. DE FRANCOVICH, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, 2 voll., Milano 1952

La Madonna nell'arte in Liguria. Dipinti e sculture dal sec. XIII al XVIII, catalogo della mostra (Genova 1952), a cura di P. Rotondi, Bergamo 1952

1953

A. BOMBELLI, *Crema bella. Guida artistica di Crema e dintorni*, Cremona 1953

G. DOSI, *Il Culto di S. Chiara a Piacenza*, in "Libertà", 11 agosto 1953

1954

P. ARRIGONI, *Doni ed acquisti dei Civici Musei di Milano nel dopoguerra*, in "Bollettino d'Arte", XXXIX, 1, 1954, pp. 79-81

W. KELLER, *Racconti popolari ticinesi*, Lugano 1954

G. MARTINOLA, *Due statue della Vergine a Mendrisio*, in "Bollettino Storico della Svizzera Italiana", XXIX, 4, 1954, p. 181

R. H. RANDALL, *A Spanish Virgin and Child*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", XIII, 4, 1954, pp. 137-143.

1955

C. BARONI^a, *La scultura del primo Quattrocento*, in *Storia di Milano*, VI, *Il ducato visconteo e la repubblica ambrosiana (1392-1450)*, Milano 1955, pp. 685-764

C. BARONI^b, *La scultura gotica*, in *Storia di Milano*, V, *La signoria dei Visconti (1310-1392)*, Milano 1955, pp. 729-812

M. EDALLO LABADINI, *Il Duomo di Crema dalla metà del XIV alla metà del XVIII secolo*, in in A. Edallo, C. Gallini, M. Edallo Labadini, et al., *Il Duomo di Crema alla luce dei nuovi restauri*, Crema 1955, pp. 31-45.

R. LEVI PISETZKY, *Nuove mode della Milano viscontea nello scorcio del '300*, in *Storia di Milano*, V, *La signoria dei Visconti (1310-1392)*, Milano 1955, pp. 883-884

G. PANAZZA, *recensione a Niccolò Rasmo, La scultura romanica dell'Alto Adige. Note e revisioni*, Bolzano 1954, in "Commentari", VI, 1955, pp. 137-142

W. TERNI DE GREGORY, *Crema monumentale e artistica*, Crema 1955

U. VAGLIA, *Vicende storiche della Val Sabbia dal 1580 al 1915*, Brescia 1955

M. VERGA BANDIRALI, *Rifacimenti e restauri dal 1776 al 1945*, in A. Edallo, C. Gallini, M. Edallo Labadini, *et al.*, *Il Duomo di Crema alla luce dei nuovi restauri*, Crema 1955, pp. 47-66

1956

E. ARSLAN^a, *Affreschi romanici pavese e una scultura lignea*, in *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, III, a cura di A. Calderini, Milano 1956, pp. 833-849.

E. ARSLAN^b, *Appunti sulla scultura lombarda del Quattrocento (Francesco Solario; Luca d'Alemagna; Urbanino de Surso)*, in *Atti del Convegno di Studi per i rapporti scientifico culturali italo svizzeri (4-6 maggio 1956)*, Milano 1956, pp. 323-327

U. BICCHI, *Il Museo del Duomo di Milano*, Milano 1956.

G. MARCHETTI, G. NICOLETTI, *La scultura lignea del Friuli*, Milano 1956

[F. Q], *Una mostra di antiche sculture lignee*, in "Emporium", CXXIV, 1956, pp. 264-266

A. REINLE, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, IV, *Das Amt Sursee*, Basel 1956

1957

G. DE FRANCOVICH, *Prefazione*, in *Mostra di sculture lignee medioevali*, catalogo della mostra (Milano 1957), a cura di F. De Maffei, Milano 1957, pp. 15-24

Mostra di sculture lignee medioevali, catalogo della mostra (Milano 1957), a cura di F. De Maffei, Milano 1957

1958

A. AMBROGIO, *Santuario della Madonna di Campagna in Piacenza*, Piacenza 1958

Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, catalogo della mostra (Milano 1958), a cura di R. Longhi, Milano 1958

A. CICERI, *Il Museo del Duomo di Milano*, Milano 1958

R. LONGHI, *Aspetti dell'antica arte lombarda*, prefazione al catalogo della mostra *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1958 (ora in *Idem, Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento*, Edizione delle opere complete di R. Longhi, VI, Firenze 1973, pp. 229-248)

Mostra di Crocifissi e Pietà medioevali del Friuli, catalogo della mostra (Udine 1958), Udine 1958

Mostra di sculture antiche dal XXV secolo avanti Cristo al XV secolo dopo Cristo, catalogo della mostra (Bergamo 1958), a cura di B. M. Alfieri, F. De' Maffei, E. Paribeni, Arezzo 1958

1959

Clusone. Cenni storici, artistici, turistici, Clusone 1959

P. THOBY, *Le Crucifix, des origines au Concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes 1959

1960

F. ARISI, *Il Museo civico di Piacenza*, Piacenza 1960

S. BENASSI, M. GRANDI, *Piccola guida*, in G. Fiocco, *Santa Maria di Campagna*, Bologna 1960, pp. 49-63

E. CARLI, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960

G. L. MELE, *Maestri del Duomo. Appunti per un catalogo*, in "Quaderni della Città di Milano", 7, 1960, pp. 106-195

C. L. RAGGHIANI, *Arte a Lucca, spicilegio*, in "Critica d'Arte", VII, 37, 1960, pp. 57-84

1961

C. BARRACCIU, *San Cristoforo sul Naviglio*, Cesano Boscone 1961

P. M. CAMBIAGHI, *Storia religiosa*, in *Il Duomo di Crema*, Milano 1961, pp. 195-232

N. CECINI, *Storia, arte, e civiltà nel territorio di Sondalo*, Milano 1961

S. CHIERICHETTI, *Piacenza. Guida artistica e illustrata*, Piacenza 1961

G. RE, *Garlasco. Profilo storico, religioso, geografico*, Garlasco 1961

1962

W. KRÖNIG, *Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis*, in "Wallraf Richartz Jahrbuch", XXIV, 1962, pp. 97-192

A. PERONI, *Vincenzo Civerchio e la scultura lignea lombarda*, in "Arte Lombarda", VII, 2, 1962, pp. 60-70

Ticinensia. Notizie e documenti inediti per la storia, la storia dell'arte e la storia delle antiche "civiltà locali" delle terre ticinesi e delle Lombardia prealpina, serie I, a cura di V. Gilardoni, *Locarno*, in "Archivio Storico Ticinese", III, 1962, 12, pp. 607-620

F. ZANONI, *Il Duomo di Cremona*, Cremona 1962³

1963

S. MATALON, *S. Maria Rossa di Monzoro, già S. Maria della Misericordia di Cusago*, in "Bollettino d'Arte", XLVIII, 1963, pp. 182-185

G. PANAZZA, *La scultura e l'oreficeria del secolo XIV*, in *Storia di Brescia, I, Dalle origini alla caduta della Signoria viscontea (1426)*, Brescia 1963, pp. 916-928

A. PERONI, *La scultura bresciana prima della decorazione di S. Maria dei Miracoli e della Loggia*, in *Storia di Brescia, II, La dominazione veneta (1426-1575)*, Brescia 1963, pp. 720-745

1964

A. M. ROMANINI, *L'Architettura Gotica in Lombardia*, 2 voll., Milano 1964

1965

G. C. BASCAPÈ, P. MEZZANOTTE, *Il Duomo di Milano*, Milano 1965.

J. BAUM, *Die Luzerner Skulpturen bis zum Jahre 1600*, Luzern 1965

F. MAZZINI, *Affreschi Lombardi del Quattrocento*, Milano 1965

A. PERONI, *Schede per la scultura lignea lombarda*, in "Arte Lombarda", X, 2, 1965, pp. 45-52

T. SANTAGIULIANA, I. SANTAGIULIANA, *Storia di Treviglio*, Bergamo 1965

1966

P. BERZOLLA, A. SIBONI, *Guida all'architettura romanica nel Piacentino*, Piacenza 1966

A. CARETTA, A. DEGANI, A. NOVASCONI, *La cattedrale di Lodi*, Lodi 1966

E. CASTELNUOVO, *Nota Introduttiva, scritti di Pietro Toesca e nota bibliografica*, in P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino 1966, pp. 237-267 (riedito, col titolo *Pietro Toesca e l'antica arte lombarda*, in Idem, *La cattedrale tascabile. Scritti di Storia dell'arte*, Livorno 2000, pp. 224-247)

G. MARIACHER, *Scultura lignea nel mondo latino*, Milano 1966

G. B. REALI, *La mia chiesa*, Brescia 1966

1967

E. CASTELNUOVO, *Les Alpes carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques a XV^e siecle*, in "Etudes de Lettres", serie II, X, 1967, 1, pp. 13-26 (riedito ora, tradotto in italiano col titolo *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo*, in Idem, *La cattedrale tascabile. Scritti di Storia dell'arte*, Livorno 2000, pp. 35-45)

V. GILARDONI, *Il Romanico. Catalogo dei monumenti nella Repubblica e Cantone del Ticino*, Bellinzona 1967

G. MARIACHER, *ad vocem Bernardo da Venezia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma 1967, pp. 300-301

A. MELI, *Pitture e pittori in Santa Maria Maggiore a Bergamo nella seconda metà del Trecento*, in "Bergomum", LXI, 3-4, 1967, pp. 53-86

Sculture antiche dal III al XV secolo, catalogo della mostra (Chiaravalle, Abbazia di Santa Maria, 1967), a cura di F. De Maffei, Venezia 1967

Vetrina di cose d'arte, Editrice Italiana Annuari, Torino 1967

1968

L. LOMBARDI, *Lettere al direttore*, in "La Muggiasca", 10 luglio 1968, p. 7

F. REGGIORI, *Il santuario di Santa Maria presso San Celso e i suoi tesori*, Milano 1968

1969

G. CAMBIN, *Ca' da Rivöi. Catalogo del Museo di San Martino, Olivone*, Olivone 1969

A. FRANDI, G. CAGNONI, *Tempo e arte in Valcamonica*, Brescia 1969

La chiesa di S. Maria Assunta in Bianzano, a cura di M. Verga e C. Verga, Monza 1969

Sculture antiche dal II a. C al XV secolo, catalogo della mostra (Chiaravalle, Abbazia di Santa Maria, 1969), a cura di F. De Maffei, Firenze 1969

1970

C. C. CALZOLAI, *La chiesa fiorentina*, Firenze 1970

M. LISNER, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970

G. B. MADERNA, *Per un censimento dei monumenti lombardi*, in "Arte Lombarda", XV, 1, 1970, pp. 71-82

C. PEROGALLI, *Nota sul restauro del complesso monumentale di S. Maria della Pace a Milano*, in "Arte Lombarda", XV, 2, 1970, pp. 117-118

U. VAGLIA, *Storia della Valle Sabbia*, 2 voll., Brescia 1970

1971

R. GIAMBONINI, A. ROBERTINI, S. TOPPI, *Il Comune. Ristampe della pagina "Il Comune" del Giornale del Popolo con aggiunte di nuovi testi e fotografie inedite*, Lugano 1971

G. L. MELLINI, *Scultori veronesi del Trecento*, Milano 1971

Tre secoli di sculture lignee, 1200-1400, catalogo della mostra (Milano 1971), con prefazione di E. Carli, Milano 1971

1972

P. BIANCONI, *La collegiata di Sant'Antonio Abate a Locarno*, Locarno 1972

J. BOCCADOR, E. BRESSET, *Statuaire médiévale de collection*, 2 voll., Paris 1972

I. H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972

V. GILARDONI, *I Monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino, I, Locarno e il suo circolo (Locarno, Solduno, Muralto e Orselina)*, Basilea 1972

Ticinensia. Notizie e documenti inediti per la storia, la storia dell'arte e la storia delle antiche "civiltà locali" delle terre ticinesi e delle Lombardia prealpina, serie IV, a cura di V. Gilardoni, *Fonti per la storia dei monumenti di Locarno, Muralto, Orselina, Solduno*, in "Archivio storico ticinese", XIII, 1972, 49-52, pp. 1-440

1972-1973

L. CHIAPPA MAURI, *La diocesi pavese nel primo ventennio del secolo XIV, con la trascrizione in Appendice del Registro delle Rationes Decimarum (Archivio Segreto Vaticano, Collectoriae. n 173)*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", LXXII-LXXIII, 22-23, 1972-1973, pp. 61-124

1973

R. BOSSAGLIA, *Scultura*, in *Il Duomo di Milano*, Milano 1973, II, pp. 65-176

G. GALLIZIA, *Regesto delle visite pastorali nel Ticino del Vescovo Giovan Ambrogio Torriani 1669-1672 e dell'arcivescovo cardinale Federico Visconti 1682*, Lugano 1973

1974

G. BONANDRINI, *Guida di Clusone*, Clusone 1974

L. PAGNONI, *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bergamo. Appunti di storia e di arte*, 2 voll., Bergamo 1974

Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga, catalogo della mostra (Mantova 1974), Milano 1974

1975

Ad vocem Castrezzone, in *Enciclopedia Bresciana*, a cura di A. Fappani, II, Brescia 1975, p. 146

Ad vocem Cemmo, in *Enciclopedia Bresciana*, a cura di A. Fappani, II, Brescia 1975, pp. 168-170

Arte e storia nel Ticino, a cura di A. Calderari, Locarno 1975

J. BALOGH, *Katalog der Ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest, IV.-XVIII. Jahrhundert*, 2 voll., Budapest 1975

E. BONO, *Valori d'arte del Duomo di Chiavari*, in "Rivista della cattedrale", VII, 1975, 1-2 (riedito ora in R. Spiazzi, *Nostra Signora dell'Orto in Chiavari. Memorie e testimonianze raccolte*, Rapallo 1995, pp. 263-310)

E. CAZZANI, *Storia di Vimercate*, Vimercate 1975

M. G. GRASSI, *Gli arredi lignei e l'intaglio negli edifici religiosi di Mantova e del Mantovano*, in "Arte Lombarda", 42-43, 1975, pp. 97-112

G. LUCCHI, F. VOLTINI, *Itinerari d'arte in provincia di Cremona*, Cremona 1975

G. MARTINOLA, *Inventario delle cose d'arte e di antichità del Distretto di Mendrisio*, 2 voll., Bellinzona 1975

M. MEDICI, *La Chiesa dei SS. Cosma e Damiano di Mendrisio. Storia, fede, arte*, Lugano 1975

N. MORALI, T. TERZI, *Clusone*, Clusone 1975

A. PERONI, *Pavia. Musei civici del castello visconteo* (Collana "Musei d'Italia-Meraviglie d'Italia"), Bologna 1975

G. PREVITALI, *Una scultura lignea in Lombardia e la Loggia degli Osii*, in "Prospettiva", 1, 1975, pp. 18-24 (riedito ora in Idem, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991, pp. 85-92)

1976

M. von ALEMANN SCHWARTZ, *Crucifixus dolorosus: Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1976

A. CADEI, *Belbello miniatore lombardo. Artisti del libro alla Corte dei Visconti*, Roma 1976

O. CAPRARA, M. CAPRARA, *Cristo morto, seconda metà del sec. XIII. Arte renana (?)*, in "Rassegna di Studi e Notizie", III, 4, 1976, pp. 137-145

E. F. FIORENTINI, *Le chiese di Piacenza*, Piacenza 1976

Mostra del restauro di opere artistiche valtellinesi, catalogo della mostra (Sondrio 1976), a cura degli Assessorati alla Cultura del Comune e della Provincia di Sondrio, Sondrio 1976

A. ROBERTINI, *L'Immacolata di Origlio*, in "Giornale del Popolo" del 7 dicembre 1976, p. 3

P. VENTUROLI, *Restauro in Valtellina nel 1975-1976*, in "Bollettino della Società Storica Valtellinese", 29, 1976, pp. 79-122

O. ZASTROW, *Repertorio di arte medievale in Alta Valsassina. Aggiornamenti critici e testimonianze inedite*, in "Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como", 158, 1976, pp. 177-255

1977

B. ANDERES, *Kunstführer Kanton Tessin*, Zürich 1977

Arte in Ostaggio. Bollettino delle opere d'arte trafugate, 7, 1977

F. GIANANI, *La chiesa di S. Maria «in Betlem» e il Borgo Ticino di Pavia*, Pavia 1977

K. MEYER, *Blenio e Leventina da Barbarossa a Enrico VII. Un contributo alla storia del Ticino nel Medioevo*, Bellinzona 1977

1978

R. BOSSAGLIA, M. CINOTTI, *Tesoro e Museo del Duomo. Le collezioni del museo*, 2 voll., Milano 1978

C. BOZZI, *Immagini della Madonna a S. Antonio Morignone*, Sondrio 1978

L. PAGNONI, *Museo diocesano di Bergamo. Catalogo*, Bergamo 1978

1979

E. CASTELNUOVO, *Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au moyen âge*, in "Schweizerische Zeitschrift für Geschichte", XXIX, 1979, 1, pp. 265-286 (riedito ora col titolo *Per una storia dinamica delle arti nella regione alpina nel Medioevo*, in Idem, *La cattedrale tascabile. Scritti di Storia dell'arte*, Livorno 2000, pp. 46-66)

G. GALANTE GARRONE, M. LEONE, *Cuneo*, in *Guida breve al patrimonio delle province piemontesi* ("Strumenti per la didattica e per la ricerca, 1"), Torino 1979, pp. 39-55

Giacomo Jaquero e il gotico internazionale, catalogo della mostra (Torino 1979), a cura di E. Castelnuovo e G. Romano, Torino 1979

V. GILARDONI, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino*, II, *L'alto Verbano*, I, *Il circolo delle isole (Ascona, Ronco, Losone e Brissago)*, Basilea 1979

Il Museo del Duomo di Milano, a cura di E. Brivio, Milano 1979

L. PAGNONI, *Chiese parrocchiali bergamasche. Appunti di Storia e Arte*, Bergamo 1979

Presenze d'arte in Ticino dal XV al XVIII secolo, catalogo della mostra (Lugano 1979), Lugano 1979

F. ROSSI, *Pittura anonima bergamasca del primo Cinquecento*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. II Cinquecento*, III, Bergamo 1979, pp. 25-77

W. RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis*, II, *Das Untergoms*, Basel, 1979

D. S. SUARDI, *Bianzano e la sua valle. Origine celtica, romana, longobarda. Ricordi, costumi, leggende*, Bergamo 1979

1980

B. ANDERES, *Guida d'arte della Svizzera Italiana*, Porza-Lugano 1980

P. BINDA, *Le leggende mariane di fondazione nel Ticino*, in *La Madonna del Sasso fra storia e leggenda*, a cura di G. Pozzi, Locarno 1980, pp. 109-137

Crema. La Cattedrale, Milano 1980

F. GIANANI, *La chiesa di S. Francesco Grande nella storia e nell'arte*, Pavia 1980

S. GUERRINI, *Inedite sculture cinquecentesche in Valtrompia*, in "Brixia sacra", XV, 1, 1980, pp. 133-154

M. MEDICI, *Storia di Mendrisio*, 2 voll., Mendrisio 1980

Museo di Olivone. Ca' de Rivöi, Fondazione Jacob Piazza, Lugano 1980

B. PASSAMANI, *Le arti figurative*, in *Brescia nell'età delle Signorie*, a cura di V. Frati, Brescia 1980, pp. 193-209

Ticinensia. Notizie e documenti inediti per la storia, la storia dell'arte e la storia delle antiche "civiltà locali" delle terre ticinesi e delle Lombardia prealpina, serie V, a cura di V. Gilardoni, *Fonti per la storia di un borgo del Verbano. Ascona*, in "Archivio Storico Ticinese", XXI, 1980, 81-82, pp. 1-391.

O. ZASTROW^a, *La questione stilistica relativa a un ignoto Cristo ligneo romanico nei musei del Castello Sforzesco*, in "Rassegna di Studi e Notizie", VII, 8, 1980, pp. 389-416

O. ZASTROW^b, *Un'inedita e rara scultura lignea gotica, quale contributo alla conoscenza delle antiche origini della chiesa di Gittana sopra il Lario*, in "Archivi di Lecco", III, 4, 1980, pp. 300-311

1981

Il Duomo di Milano. Museo d'arte sacra, a cura di E. Brivio, Milano 1981

Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V, catalogo della mostra (Parigi 1981-1982), Paris 1981

Pavia. Pinacoteca Malaspina, Pavia 1981

Per una politica dei beni culturali. Restauri 1961-1981, catalogo della mostra (Bergamo 1981), Gorle 1981

A. PRIULI, *La Pieve Romanica di San Siro. Cemmo Capo di Ponte*, Bornato in Franciacorta 1981

Sculture lignee in Valle Camonica, a cura di G. Vezzoli e P. V. Begni Redona, Breno (Brescia) 1981

L. ZEPPEGNO, *Le chiese di Milano*, Roma 1981

1981-1982

A. DE FLORIANI, *Il Crocifisso ligneo di S. Maria di Nazareth a Sestri Levante*, in “Quaderni del Centro Studi Lunensi”, 6-7, 1981-1982, pp. 63-76

1982

Il Volto Santo. Storia e Culto, catalogo della mostra (Lucca 1982), a cura di C. Baracchini e M. T. Filieri, Lucca 1982

L. MORTARI, *Sculture lignee medioevali nel Molise*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania 1982, pp. 101-116

G. PREVITALI, *Due lezioni sulla scultura ‘umbra’ del Trecento. I. L’Umbria alla destra del Tevere: Perugia e Orvieto. I. Un ‘San Clemente (?) Papa’ della fine del Duecento*, in “Prospettiva”, 31, 1982, pp. 17-26 (riedito ora in Idem, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991, pp. 45-69)

Tesori d’arte a Venezia: V Mostra Mercato Internazionale dell’Antiquariato, catalogo della mostra (Venezia 1982), Venezia 1982

Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda, catalogo della mostra (Milano 1982-1983), Milano 1982

1983

Il Crocifisso di San Savino, a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma 1983

Le chiese di Manerbio. Guida, Brescia 1983

Mostra della scultura lignea in Friuli, catalogo della mostra (Passariano 1983), a cura di A. Rizzi, Udine 1983

A. PERONI, *Il Crocifisso di S. Savino ritrovato*, in *Il Crocifisso di San Savino*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma 1983, pp. 11-39

G. PREVITALI, *Alcune opere “fuori contesto”. Il caso di Marco Romano*, in “Bollettino d’arte”, LXVIII, 22, 1983, pp. 43-68 (riedito ora in Idem, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991, pp. 115-136)

G. RE, *Garlasco e la sua parrocchia*, Vigevano 1983

W. RUPPEN, *Der Skulpturenfund von Leuk (1982)*, in “Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, 40, 1983, pp. 241-268

1983

L. Bellosi, *La “Porta Magna” di Jacopo della Quercia*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, I, Cinisello Balsamo (Milano) 1983, pp. 163-212 (riedito in Idem, *Come un prato fiorito. Studi sull’arte tardogotica*, Milano 2000, pp. 141-162)

1984

F. ARISI, R. ARISI, *Santa Maria di Campagna a Piacenza*, Piacenza 1984

P. BIANCONI, *La chiesa e gli affreschi di Santa Maria in Selva a Locarno*, Locarno 1984

G. Busetti, B. PIROLA, *Santuari mariani della bergamasca*, 2 voll., Bergamo 1984

L. CESERANI ERMENTINI, *Il Crocifisso ligneo del duomo*, in *Il Crocifisso del duomo di Crema*, Crema 1984, pp. 63-71

L. COCHETTI PRATESI, *La scultura*, in *Storia di Piacenza*, II, *Dal vescovo conte alla signoria*, Piacenza 1984, pp. 605-668

Il Crocifisso del Duomo di Crema, Crema 1984

Settima Mostra Nazionale dell’Antiquariato, catalogo della mostra (Milano 1984), Bologna 1984

G. ZIZZO, *La Basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1984

1984-1987

La Lombardia paese per paese, (Enciclopedia dei comuni d'Italia), 7 voll., Firenze 1984-1987

1985

G. ALGERI, *Il museo diocesano di Chiavari*, in "Arte Cristiana", LXXIII, 710, 1985, pp. 345-350

M. BURRESI, *Incrementi di Francesco di Valdambriano*, in "Critica d'Arte", L, 6, 1985, pp. 49-59

E. F. FIORENTINI, *Le chiese di Piacenza*, Piacenza 1985

K. GARAS, *The Budapest Museum of Fine Arts*, Budapest 1985

B. GORNI, *Santa Maria della Pace*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 1985, pp. 201-205

1986

G. ALGERI, *Il Museo Diocesano di Chiavari*, Genova 1986

P. BISCOTTINI, *ad vocem Bernardo da Venezia*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico religioso*, Milano 1986, pp. 85-86

D. BRIVIO, *Itinerari lecchesi. Per le vie di San Girolamo*, Lecco 1986

S. GUERRINI, *Note e documenti per la storia dell'arte bresciana dal XVI al XVIII secolo*, in "Brixia Sacra", XXI, 1-4, 1986, pp. 3-84

V. LONGONI, *Oggiono, antica pieve. Ricognizione documentata nella storia di Oggiono dall'anno 584 all'anno 1492*, Oggiono 1986

E. PERSICO, *Gerosa e il suo santuario*, Torre Boldone 1986

O. ZASTROW, *Le due più antiche e pregevoli testimonianze d'arte nella chiesa di Sant'Andrea a Bonzeno*, in "Archivi di Lecco", IX, 2, 1986, pp. 545-568

1987

G. ALBINI, *Storia di Mozzanica dall'XI al XIX secolo*, Bergamo 1987

G. ALGERI, *Per l'attività di Michelino da Besozzo in Veneto*, in "Arte Cristiana", LXXV, 718, 1987, pp. 17-32

A. ASCANI, *Dagli inizi (1530) alla sua "rifondazione" (1830)*, in *Diocesi di Vigevano*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi e L. Vaccaro, (*Storia religiosa della Lombardia*, 12), Brescia 1987, pp. 21-48

Custode dell'immagine. Scultura lignea europea. XII-XV secolo, catalogo della mostra (Bergamo, 1987) a cura di J. Lorenzelli, P. Lorenzelli, A. Veca, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1987

S. GUERRINI, *Note e documenti per la storia dell'arte bresciana dal XVI al XVIII secolo (seconda parte)*, in "Brixia Sacra", XXII, 1-4, 1987, pp. 7-55

G. MERIANA, *Santuari in Liguria. Le province di la Spezia e Genova*, Genova 1987

Museo Novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche, catalogo della mostra (Novara 1987), a cura di M. L. Tomea Gavazzoli, Novara 1987

F. ROSSI, *Pittura e scultura Trecento e Quattrocento*, in *La basilica di S. Martino e S. Maria Assunta in Treviglio*, a cura di F. Rossi, Treviglio 1987, pp. 37-47

Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena. 1250-1450, catalogo della mostra (Siena 1987), a cura di A. Bagnoli e R. Bartalini, Firenze 1987

V. VOLTA, *La scultura lignea della Bassa centro orientale*, in *Atlante della Bassa*, II. *Uomini, vicende, paesi della pianura orientale*, Brescia 1987, pp. 217-221

1988

Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento, catalogo della mostra (Milano 1988), a cura di M. Boskovits, Milano 1988

F. S. CUMAN, P. FABBIÀN, *I "capitèli". Arte sacra minore in Venezia. Catalogo fotografico*, Venezia 1988

M. T. FIORIO, *Una Madonna campionesa trascurata: la "Madonna Litta"*, in "Paragone", XXXIX, 457, 1988, pp. 3-14

Il Museo Civico di Piacenza in Palazzo Farnese, a cura di S. Pronti, Piacenza 1988

A. MANDELLI, *Alzano nei secoli. Storia dell'antica comunità alesana*, Bergamo 1988²

P. C. MARANI, *Il Crocifisso di Santa Maria Maggiore*, in "Osservatorio delle Arti", 1988, pp. 32-34

C. MASERATI, *Gli affreschi della cappella di S. Caterina nella collegiata di Castell'Arquato*, in "Bollettino storico piacentino", LXXXIII, 2, 1988, pp. 145-186

Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento, a cura di M. Gregori, Milano 1988

M. TANZI, *Da Vincenzo Foppa al Maestro delle Storie di Sant'Agnesa (1458-1527)*, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1988, pp. 74-86

S. TASSINI, *Il Battistero di Cremona*, Cremona 1988

1989

M. G. BASCAPÈ, *Confraternite cittadine e pietà dei laici agli inizi dell'età moderna*, in *Diocesi di Lodi*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi e L. Vaccaro (*Storia religiosa della Lombardia*, 7), Brescia 1989, pp. 254-287

L. CESERANI ERMENTINI, *Il duomo di Crema* ("Quaderni della camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura di Crema", 7), Crema 1989

G. COLOMBO, *ad vocem Madonna di Fatima, chiesa della*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, III, Milano 1989, p. 1819

M. COMINCINI, A. PALESTRA, G. MULAZZANI, *Il palazzo, la chiesa, la villa. Storia e arte a Cusago*, Vigevano 1989

M. A. FRANCO MATA, *El crucifijo de Oristano (Cerdana) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana: consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso*, in "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", XXXV, 1989, pp. 5-64

G. GENTILE, *Testi di devozione e iconografia del Compianto*, in *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi*, Atti del Convegno (Bologna 1987), a cura di G. Agostini e L. Ciammitti, Bologna 1989, pp. 167-211

Giovanni Antonio Amadeo. Documents/ I documenti, a cura di R. V. Schofield, J. Shell, G. Sironi, Como 1989

Imago lignea. Sculture lignee del Trentino dal XIII al XVI secolo, catalogo della mostra (Trento 1989), a cura di E. Castelnuovo, Trento 1989

Musica e Musicisti nel Duomo di Cremona. Documenti e testimonianze dal XV al XVII secolo, catalogo della mostra (Cremona 1989), Cremona 1989

G. B. SANNAZZARO, *ad vocem Maria Assunta in Vigentino, chiesa di S.*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, III, Milano 1989 pp. 1917-1919

G. C. SCIOLLA, *L'arte*, in *Lodi. La storia*, a cura di A. Bassi, II, Lodi 1989, pp. 109-292.

1990

- E. AGUSTONI, *La chiesa di San Giorgio d'Origlio: aspetti storici e artistici*, in *Valli di Lugano*, a cura di F. Zappa, Locarno 1990, pp. 183-204
- E. BRUNOD, L. GARINO, *Catalogo degli Enti e degli edifici di culto e delle opere di arte sacra della Bassa Valle e delle Valli laterali*, III, *Bassa Valle e Valli laterali*, Aosta 1990
- G. COLOMBO, *Ad vocem Maria Liberatrice, chiesa di S.*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, IV, Milano 1990, pp. 2032-2033
- M. L. GATTI PERER, *Gli affreschi trecenteschi*, in *L'Abbazia di Viboldone*, Cinisello Balsano (Milano) 1990, pp. 103-213
- Il Sacro Monte di Varese. La quattordicesima cappella*, a cura di C.A. Lotti, Cinisello Balsano (Milano) 1990
- G. SCARAMELLINI, *Ricognizione delle opere di Bonifacio da Modena, vescovo di Como (1340-1352)*, in "Archivio Storico della Diocesi di Como", 4, 1990, pp. 233-248.
- G. SOLDI RONDININI, *Vescovi e signori nel Trecento: i casi di Milano, Como, Brescia*, in *Vescovi e Diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo*, Atti del VII Convegno di Storia della chiesa in Italia (Brescia, 21-25 settembre 1987), a cura di G. De Sangre Gasparini, A. Rigon, F. Trolese, G. Maria Varanini, 2 voll., Roma 1990, pp. 837-868
- A. SPIRITI^a, *ad vocem Nicolao, chiesa di S.*, in *Dizionario della chiesa ambrosiana*, IV, Milano 1990, pp. 2468-2469
- A. SPIRITI^b, *ad vocem Oggiono. Arte*, in *Dizionario della chiesa ambrosiana*, IV, Milano 1990, pp. 2502-2504
- G. VISMARA, A. CAVANNA, P. VISMARA, *Ticino Medievale. Storia di una terra lombarda*, Locarno 1990
- O. ZASTROW, *La chiesa di Sant'Alessandro martire a Barzio*, Barzio 1990

1990-1991

- G. ROMANO, *L'Adorazione dei Magi nel santuario di Nostra Signora di Babilone a Cavaglià*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", XLIV, 1990-1991, pp. 229-240

1991

- G. CAMBIN, *Sui sentieri dell'arte in Blenio*, Acquarossa 1991
- M. CANTELLA, *Cronache di Piazza*, in *Il Cortile d'onore*, Vigevano 1991, pp. 94-107
- Dal Trecento al Seicento. Le arti a paragone*, catalogo della mostra (Torino 1991), a cura di G. Romano, Antichi Maestri Pittori, Torino 1991
- G. P. CASALI, A. FOGLIA, *Una storia di carità nel segno di S. Maria Crocifissa Di Rosa. La casa delle Ancelle di Cremona. 150 anni di vita e di ministero*, Cremona 1991
- W. KELLER, *La chiesa di S. Giorgio a Origlio*, in *Il meraviglioso. Leggende, fiabe e favole ticinesi*, II, *Valli del Luganese*, a cura di D. Bonini, S. Bottani, A. Pedroli, R. Ritter, F. Zambelloni, Locarno 1991, pp. 71-72
- Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, catalogo della mostra (Mantova 1991), a cura di A. Calzona, A. Quintavalle, Milano 1991

1992

- A. M. BIANCHI, *ad vocem Baldino da Surso (Baldo da Pavia)*, in *Saur. Allgemeines Künstlerlexicon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, VI, München-Leipzig, 1992, pp. 424-425

- A. BIANCHI, *ad vocem Bernardo da Venezia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma 1992, pp. 423-425
- Arte in ostaggio. Bollettino delle Opere d'Arte Trafugate*, 15, 1992
- A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del Gotico*, Milano 1992
- C. DI FABIO, *Cantieri, scultori ed episodi di committenza nel Trecento*, in *Niveo de Marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dal XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 222-233
- G. FORZATTI GOLIA, *Le istituzioni ecclesiastiche in Storia di Pavia*, III-1, *Dal libero Comune alla fine del Principato indipendente 1024-1535*, Milano 1992, pp. 173-261
- P. M. GALIMBERTI, *Antonio Burlengo, uno scultore piacentino del XV secolo*, in "Strenna Piacentina", 1992, pp. 24-30
- J. GARDNER, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb in Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992
- S. LO MARTIRE, *Il Duomo di Monza e Matteo da Campione*, in *I Maestri Campionesi*, a cura di R. Bossaglia e G.A. Dell'Acqua, Bergamo 1992, pp. 145-172
- E. ROSSETTI BREZZI, *Le vie del gotico in Valle d'Aosta*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1992, pp. 288-359
- Servizio per le ricerche delle opere d'arte rubate. Bollettino*, 15, 1992
- S. TASSINI, *Giacomo Bertesi, in Soresina dalle origini al tramonto dell'Ancien Régime*, a cura di R. Cabrini e V. Guazzoni, Soresina 1992, pp. 427-441

1993

- M. T. BINAGHI OLIVARI, *Lorenzo da Mortara e l'Amadeo*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 451-479
- A. GIGLIOLI, *Pavia*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 134-152
- Guide del territorio di Lecco. Lario orientale. Riviera Orientale, Valsassina, Val d'Esino Muggiasca, Valvarrone*, Como 1993
- L. LOMBARDI, *San Grato*, in "La Muggiasca", XXIX, 56, 1993, pp. 1-2
- G. MERIANA, *La Liguria dei Santuari*, Genova 1993
- Milano e la Lombardia in età comunale. Secoli XI-XIII*, catalogo della mostra (Milano 1993), Cinisello Balsamo (Milano) 1993
- D. PESCARMONA^a, *Como, Canton Ticino e Sondrio*, in *La Pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 87-112.
- D. PESCARMONA^b, *Una Madonna lignea e il Trecento a Como*, in *Como e la sua storia. Dalla preistoria all'attualità*, a cura di F. Cani e G. Monizza, Como 1993, pp. 91, 392-393
- Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1993
- R. SUCKALE, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993
- M. TANZI, *Pavia*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 113-133
- E. ZANESI, *La raccolta di statuti a stampa della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona*, in "La scuola classica di Cremona. Annuario dell'Associazione ex alunni del Liceo Ginnasio "Daniele Manin", 1993, pp. 127-212
- O. ZASTROW^a, *La chiesa dei santi Giorgio, Nazaro e Celso a Bellano*, Bellano 1993
- O. ZASTROW^b, *Uno sconosciuto crocifisso medievale sul lago di Como*, in "Fimantiuari. Arte Viva", II, 3, 1993, pp. 46-49

1994

- M. ARMANDI, «*Regnavit a ligno Deus*»: il Crocifisso tunicato di proporzioni monumentali, in *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, a cura di A. M. Maetzke, Cinisello Balsamo (Milano) 1994, pp. 124-155
- M. T. BINAGHI OLIVARI, *Vigevano dai Visconti agli Sforza*, Milano 1994
- B. CASTAGNA, A. PAOLI, A. PONTI, F. SANVITO, *Il castello di Cusago*, in “Castellum”, XXXVI, 1994, pp. 23-36
- A. DE MICHELI, *Cremona orafa. Appunti per una storia da scrivere*, in *La Grande Croce del duomo di Cremona. Storia e restauro*, a cura di L. Dolcini, Firenze 1994, pp. 13-24
- M. FERRETTI, *Prendiparte e Spinetta, Magnifici Milites*, in *Arte a Mirandola al tempo di Pico*, catalogo della mostra (Mirandola-Mantova 1994), a cura di V. Erlindo, pp. 19-29
- M. LE CANNU, *Castell'Arquato. Arte e vita quotidiana dalle origini al tardo rinascimento*, Piacenza 1994
- F. MEDICI, *Mendrisio nei tempi e nei luoghi. Notizie storiche sul borgo e sui suoi monumenti*, Mendrisio 1994
- M. TANZI, *Il Presepe di Giovanni Angelo del Maino per la Cattedrale di Cremona*, in “Artes”, 2, 1994, pp. 179-183
- J. TORRES I GROS, *Descripció del St. Crist de Bormio i noves llegendes històriques*, in “Quaderns de El Pregoner d'Urgell”, 8, 1994, pp. 47-52
- G. A. VERGANI^a, *Dalla chiesa alla città. Ricerche sulla scultura medievale nella collegiata di Santo Stefano*, in *Mirabilia Vicomercati. Itinerario in un patrimonio d'arte: il Medioevo*, a cura di G. A. Vergani, Venezia 1994, pp. 167-222
- G. A. VERGANI^b, *La Madonna in trono di Arogno*, in “Kunst + Architektur in der Schweiz”, 45, 1994, pp. 277-279
- R. VILLA, *ad vocem Bernardo da Venezia*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexicon*, IX, München Leipzig 1994, p. 548
- O. ZASTROW, *Legni e argenti gotici nella provincia di Lecco*, Lecco 1994

1995

- M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Nota per Bernardo da Venezia scultore*, in *Florilegium. Scritti in Onore di Carlo Bertelli*, Milano 1995, pp. 72-77
- J. BELAMARIĆ, *Un intagliatore gotico ignoto sulla sponda orientale dell'Adriatico*, in *Gotika v Sloveniji*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lubiana 20-22 ottobre 1994), a cura di J. Höfler, Lubiana 1995, pp. 147-157
- S. BOZZINI, *Relazione tecnica di restauro, Una Madonna lignea del Trecento a Como*, (“Quaderni della Pinacoteca Civica di Como”, 1), a cura di M. L. Casati, Como 1995, pagine non numerate
- S. CANESSA, *Le antiche chiese: appunti per un itinerario d'arte. Un primo censimento delle chiese vigevanesi dal XIII al XVIII secolo*, in “Viglevanum”, V, 1995, pp. 72-87
- Capriolo. Il Monastero di Santa Maria degli Angeli. 1694-1995*, Brescia 1995
- M. L. CASATI, *Introduzione*, in *Una Madonna lignea del Trecento a Como*, (“Quaderni della Pinacoteca Civica di Como”, 1), a cura di M. L. Casati, Como 1995, pagine non numerate
- P. CESCHI LAVAGETTO, *L'opera pittorica in Santa Maria di Campagna*, in *Santa Maria di Campagna. Una chiesa bramantesca*, a cura di M. Giuffredi, Reggio Emilia 1995, pp. 41-71
- P. B. CONTI, *La statua della Beata Vergine e gli arredi lignei*, in *Luogo di Meraviglie. Il santuario della Beata Vergine in Vimercate*, a cura di M. Corbetta, P. Venturelli, Cremona 1995, pp. 235-250

- R. CROTTIPASI, *La chiesa pavese e l'assistenza*, in *Diocesi di Pavia*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi, L. Vaccaro, (*Storia religiosa della Lombardia*, 11), Brescia 1995, pp. 245-266
- G. DONNI, *Il Crocifisso romanico*, in *Capriolo: il Monastero di Santa Maria degli Angeli 1694-1995*, Brescia 1995, pp. 137-139
- F. GRIMALDI, *L'iconografia della Vergine lauretana nell'arte. I prototipi iconografici*, in *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, catalogo della mostra (Loreto 1995), a cura di F. Grimaldi, K. Sordi, Loreto 1995, pp. 15-30
- R. LA GUARDIA, *Dal Palazzo di Brera al Castello Sforzesco. Documenti sulla formazione delle Civiche raccolte archeologiche ed artistiche di Milano*, Milano 1995
- La Madonna della Misericordia del Monastero del Buon Pastore. Le fasi del restauro di un gruppo ligneo del sec. XIV*, Brescia 1995
- I. MARELLI, *Christus Triumphans*, in *Capriolo: il Monastero di Santa Maria degli Angeli. 1694-1995*, Brescia 1995, pp. 140-141
- M. T. MAZZILLI SAVINI, *Il Settecento rifiutato: un primo esempio pavese in Santa Maria in Betlem*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento: interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G. C. Sciolla e V. Terraroli, Bergamo 1995, pp. 203-212
- D. PESCARMONA, *Contributo per la conoscenza della scultura lignea lombarda del XIV secolo*, in *Una Madonna lignea del Trecento a Como*, ("Quaderni della Pinacoteca Civica di Como", 1), a cura di M. L. Casati, Como 1995, pagine non numerate
- M. ROSSI^a, *Architettura e decorazione nel duomo di Milano alla fine del Trecento*, in *L'Architettura del tardogotico in Europa*, Atti del Seminario Internazionale (Milano, 21-23 febbraio 1994), a cura di C. Caraffa e M. C. Loi, Milano 1995, pp. 67-77
- M. ROSSI^b, *Giovannino de Grassi. La corte e la cattedrale*, Cinisello Balsamo (Milano) 1995
- Scultura lignea. Lucca 1200 – 1425*, catalogo della mostra (Lucca 1995-1996) a cura di C. Baracchini, 2 voll., Firenze 1995
- Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, catalogo della mostra (Lucca 1995-1996), a cura di C. Baracchini, 2 voll., Firenze 1995
- J. SHELL, *Pittori in Bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995
- E. SPALLETTI, *Fortuna critica e collezionismo dell'antica scultura lignea italiana nel Settecento e nell'Ottocento: un avvio di ricerca*, in *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, catalogo della mostra (Lucca 1995-1996), a cura di C. Baracchini, 2 voll., Firenze 1995, pp. 9-30
- R. SPIAZZI, *Nostra Signora dell'Orto in Chiavari. Memorie e testimonianze*, Rapallo 1995
- M. TAMASSIA, *Collezioni d'arte tra Otto e Novecento. Jacquier fotografi a Firenze 1870-1935*, Napoli 1995
- C. TRAVI, "Imago Mariae": appunti per la scultura lombarda del primo Trecento, in "Arte Lombarda", 113-115, 1995, pp. 5-12
- E. S. WELCH, *Art and authority in Renaissance Milan*, New Haven and London 1995

1996

- B. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano 1996
- M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La Certosa di Pavia*, in *Storia di Pavia*, III, 3, *L'arte dall'XI al XVI secolo*, Milano 1996, pp. 579-670
- M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Pittura e scultura del Trecento*, in *Storia di Pavia*, III, 3, *L'arte dall'XI al XVI secolo*, Milano 1996, pp. 395-411

G. FATTORINI, *Francesco di Valdambrino, per un riepilogo generale*, in "La Diana. Annuario della Scuola di Specializzazione in Archeologia e Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Siena", II, 1996, pp. 109-157

M. FERRETTI, *recensione a Scultura lignea. Lucca 1200-1425, Lucca, Museo nazionale di Palazzo Mansi e Museo nazionale di Villa Guinigi, 16 settembre 1995-30 settembre 1996*, in "Dialoghi di storia dell'arte", 3, 1996, pp. 124-138

P. FURIA, *Parrocchia di S. Martino e S. Maria Assunta di Treviglio. Per una politica dei Beni Culturali. 15 anni di restauri*, Treviglio 1996

G. GENTILINI, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: Il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in *I monumenti Borromeo*, a cura di M. Natale, Torino 1996, pp. 47-82

S. GUERRINI, *Appunti per una storia della scultura lignea bresciana*, in "Brixia Sacra", terza serie, I, 1-2, 1996, pp. 38-50

O. INVERNIZZI, *Una proposta di lettura iconografica per i «Caragnon del dom» di Lodi*, in "Archivio Storico Lodigiano", CXV, 1996, pp. 109-116

M. T. MAZZILLI SAVINI, *La scultura romanica pavese*, in *Storia di Pavia*, III, 3, *L'arte dall'XI al XVI secolo*, Milano 1996, pp. 229-353

Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto, a cura di F. M. Aliberti Gaudioso, Milano 1996

L. POLO D'AMBROSIO, *Un pittore lombardo di metà Trecento: il Maestro di Campione*, in "Annali della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi", 3, 1996, pp. 7-24.

1996-1997

G. ALGERI, *Il patrimonio artistico del Santuario di Montebruno*, in "Archivium Bobiense", XVIII-XIX, 1996-1997, pp. 217-222

M. ROSSI, *Pietro da Pavia e il Plinio dell'Ambrosiana: miniatura tardogotica e cultura scientifica del mondo classico*, in "Rivista di Storia della Miniatura", 1-2, 1996-1997, pp. 231-238

1997

S. BANDERA, *Crocifisso ligneo policromo*, in *Santa Maria dei Servi tra Medioevo e Rinascimento. Arte superstite di una chiesa scomparsa nel cuore di Milano*, catalogo della mostra (Milano 1997), Milano 1997, p. 34

S. BORSOTTI, S. BOTTICELLI, *La Cattedrale di Cremona. Arte e Storia*, Cremona 1997

F. CERVINI, G. TIGLER, *Dalle Alpi al Levante. La diffusione mediterranea di sculture lignee piemontesi-aostane alla fine del XIII secolo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLI, 1-2, 1997, pp. 1-32

C. COPPA, *Pavia: guida Sagep*, Genova 1997

Dalla Bibbia di Corradino a Jacopo della Quercia, catalogo della mostra (Milano 1997), a cura di A. Bacchi, Galleria Longari, Milano 1997

E. FADDA, P. CESCHI LAVAGETTO, *La scultura del Quattrocento*, in *Storia di Piacenza*, III, *Dalla signoria viscontea al principato farnesiano (1313-1545)*, Piacenza 1997, pp. 817-841

M. GIULIANI, *Antonio Maria Viani a Cremona: le origini familiari*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra (Cremona 1997-1998), a cura di G. Bora e M. Zlatohlávek, Milano 1997, pp. 75-82

G. GIUPPONI, *Valle Brembana: due secoli, '800-'900*, Clusone 1997

E. GRITTI, *Relazione su restauri recenti*, in *Santa Maria dei Servi tra Medioevo e Rinascimento. Arte superstite di una chiesa scomparsa nel cuore di Milano*, catalogo della mostra (Milano 1997), Milano 1997, pp. 73-76

G. GUERRINI, *La scultura nel Duecento e nel Trecento*, in *Storia di Piacenza*, III, *Dalla signoria viscontea al principato farnesiano (1313-1545)*, Piacenza 1997, pp. 723-745
Il Crocifisso di Ariberto. Un mistero millenario intorno al simbolo della cristianità, catalogo della mostra (Milano 1997-1998) a cura di E. Brivio, Cinisello Balsamo (Milano), 1997
E. MERKEL, *La scultura lignea barocca a Venezia*, in *Scultura Barocca nel Veneto*, a cura di A. M. Spiazzi, Cinisello Balsamo (Milano) 1997, pp. 108-195
Nel Lume del Rinascimento. Dipinti, sculture e oggetti dalla Diocesi di Brescia, catalogo della mostra (Brescia 1997), Brescia 1997
Santa Maria dei Servi tra Medioevo e Rinascimento. Arte superstita di una chiesa scomparsa nel cuore di Milano, catalogo della mostra (Milano 1997), Milano 1997
Scultura lignea a Mortara. Restauri compiuti e da compiere, catalogo della mostra (Mortara 1997), a cura di L. Cavazzini, Vigevano 1997
W. SIEMONI, *Chiese, cappelle, oratori del territorio empoiese*, Empoli 1997
P. VIOTTO, *Sacro Monte di Varese*, Azzate (Varese) 1997

1998

G. AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. Agosti, G. Agosti, C. B. Strehlke, M. Tanzi, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)* Brescia 1998, pp. 39-93
B. ANDERES, *Guida d'arte della Svizzera italiana*, Taverne 1998
S. BANDERA, *La scultura lignea*, in *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra (Lodi 1998), a cura di M. Marrubbi, Cinisello Balsamo (Milano) 1998, pp. 75-84
R. BOSCHI, G. MORI, L. SALA, *Notizie di restauro. Un triennio di attività della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Brescia*, in "Arte Lombarda", 122, 1, 1998, pp. 78-89
G. BOSIO, *Tensioni religiose ed impulsi riformistici*, in *Diocesi di Cremona*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi, L. Vaccaro, (*Storia religiosa della Lombardia*, 6), Brescia 1998, pp. 121-168
L. CAVAZZINI, *Quattrocento anni di scultura lignea a Mortara*, in "Viglevanum", VIII, 1998, pp. 13-17
Crocifissi Dolorosi, catalogo della mostra (Cagliari 1998), a cura di G. Zanzu, Cagliari 1998
C. DI FABIO^a, *L'incendio del 1296 e la "reparatio ecclesie" fra 1297 e 1317*, in C. Di Fabio, *La cattedrale di Genova nel Medioevo. Secoli VI-XIV*, Genova 1998, pp. 223-253
C. DI FABIO^b, *L'officina della Cattedrale e la scultura a Genova prima di Giovanni Pisano. Un caso di monopolio*, in C. Di Fabio, *La cattedrale di Genova nel Medioevo. Secoli VI-XIV*, Genova 1998, pp. 280-299
A. GALLI, *Il Maestro degli angeli cantori e le più antiche sculture lombarde in terracotta*, in "Nuovi Studi", III, 6, 1998, pp. 15-30
Il Gotico a Piacenza. Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia, catalogo della mostra (Piacenza 1998), a cura di P. Ceschi Lavagetto e A. Gigli, Milano 1998
L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497) catalogo della mostra (Lodi 1998), a cura di M. Marrubbi, Cinisello Balsamo (Milano) 1998
La collezione Cagnola, I, I dipinti dal XIII secolo al XIX secolo, a cura di M. Boskovits, G. Fossaluzza, Busto Arsizio (Varese) 1998
Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio, Atti del Convegno (Como, Musei Civici, 26-27 settembre 1996), a cura di M. L. Casati, D. Pescarmona, Como 1998

- A. LODA, recensione alla mostra *Nel lume del Rinascimento. Dipinti, sculture ed oggetti delle Diocesi di Brescia*, in "Civiltà Bresciana", VII, 2, 1998, pp. 96-98
- C. MASTORGIO, *Guida ai monumenti di Arsago Seprio*, Gallarate 1998
- Mater Dolorosa. Sculture e rilievi in Ticino dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Mendrisio 1998), a cura di A. Gilardi e A. Crivelli, Pregassona (Lugano) 1998
- P. OSTINELLI, *Il governo delle anime. Strutture ecclesiastiche nel Bellinzonese e nelle Valli ambrosiane (XIV-XV secolo)*, Locarno 1998
- D. PESCARMONA, *Due madonne lignee trecentesche lombarde*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di M. Ceriana e F. Mazzocca, Milano 1998, pp. 25-30
- P. SOFFIENTINI, *Il crocifisso miracoloso è entrato in "ospedale"*, in "Libertà", 3 marzo 1998, p. 8
- F. TASSO, *Un'inedita scultura lignea e i problemi della cultura figurativa quattrocentesca in Lombardia*, in "Arte Cristiana", LXXXVI, 789, 1998, pp. 445-448
- S. VAVASSORI, E. SILVA, «*La festa del Signurù*», in "Orobic, Lombardia", IX, 94, 1998, pp. 98-107

1998-1999

- L. MOR, *Un crocifisso campionesese a Canneto sull'Oglio*, in "Postumia", IX, 9, 1998-1999, pp. 93-96

1999

- M. ALBERTARIO, *Pittori e intagliatori nella Pavia sforzesca (1450-1499): traccia per un esame della distribuzione delle botteghe in città*, in *Dentro e fuori le mura. Spazio urbano ed extraurbano a Pavia dall'età classica alle soglie del Duemila*, Atti del Convegno (Pavia, 23-26 settembre 1998), "Annali di Storia Pavese", 27, 1999, pp. 145-157
- S. BANDERA, *La scultura*, in *Un monastero alle porte della città*, Atti del Convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone (Viboldone 1998), Milano 1999, pp. 231-241
- L. BELLINGERI, *Cremona e il gotico 'perduto'. 2. La scultura lignea*, in "Prospettiva", 95-96, 1999, pp. 75-91
- A. BORGHI, *Il medio corso dell'Adda. Sacralizzazioni. Strutture della memoria*, Oggiono (Lecco), 1999
- M. C. CARLESSI, M. VEZZOLI, *I muri, le pietre e le cose. Il Lazzaretto di Bergamo*, in "Bergomum", XCIV, 1, 1999, pp. 91-135
- L. CASTELFRANCHI, *I pittori lombardi di Viboldone*, in *Un monastero alle porte della città*, Atti del Convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone (Viboldone 1998), Milano 1999, pp. 261-274
- M. CERIANA, *Trittici gemelli in Valtellina*, in "Nuovi Studi", IV, 7, 1999, pp. 17-33
- S. COPPA, *Pittura e scultura lignea in Valtellina tra Quattro e Cinquecento*, in *Il Rinascimento in Valtellina e Valchiavenna. Contributi di storia sociale*, Sondrio 1999, pp. 145-163
- Empoli, il Valdarno inferiore e la Valdelsa fiorentina. La storia, l'architettura, l'arte delle città e del territorio. Itinerari nel patrimonio storico-religioso*, a cura di R. Caterina Proto Pisani, Milano 1999
- F. FINO, *Cenni Storici*, in P. Bellazzi, F. Fino, *La Chiesa della Madonna della Neve in Vigevano e la sua Confraternita*, Vigevano 1999, pp. 9-10
- Florilegio d'arte. Pezzi scelti dal Museo di Palazzo d'Arco in Mantova*, catalogo della mostra (Viadana 1999), a cura di M. Di Giampaolo, Viadana 1999

J. FRANCIMEI, *Documenti per San Cristoforo sul Naviglio Grande e la Scuola dei SS: Giovanni Battista, Giacomo, Cristoforo e Cristina (1398-1784)*, in "Arte Lombarda", 127, 1999, pp. 99-108

La salle aux Trésors. Chefs d'œuvre de l'art Roman et Mosan, a cura di C. Dumortier, Turnhout 1999

L. MOR^a, *Esposte a Montone le sculture lignee medievali della Depositio Christi*, in "Bollettino d'Arte", 109, 1999, pp. 107-117

L. MOR^b, *La "depositio" duecentesca di Capriolo*, in "Civiltà Bresciana", VIII, 3, 1999, pp. 115-123

L. MOR^c, *Le mensole lignee provenienti dalla chiesa originaria dell'ex monastero dei Santi Cosma e Damiano in Brescia*, in "Civiltà Bresciana", VIII, 1, 1999, pp. 39-44

L. MOR^d, *Un maestro d'origine francese-pirenaica per il crocifisso di San Savino a Piacenza*, in "Bollettino Storico Piacentino", XCIV, 1, 1999, pp. 3-21

Restituzioni 1999. Ille magnus edificator. Matteo da Campione e il duomo di Monza, a cura di R. Cassinelli e R. Conti, Cinisello Balsamo (Milano) 1999

M. ROSSI, *Il restauro della statua lignea trecentesca di San Cristoforo*, in "Arte Lombarda", 127, 1999, pp. 119-123

S. SICOLI, *Scultura lignea d'Oltralpe nella provincia di Sondrio: una prima ricognizione*, in *Scultura lignea nell'arco Alpino. Storia, stili e tecniche*, Atti del Convegno (Udine-Tolmezzo, 20-21 novembre 1997), a cura di G. Perusini, Udine 1999, pp. 55-69

T. VEZZOLI, *Musei ecclesiastici in Lombardia: a colloquio con Mons. Giulio Gabanelli Direttore del Museo di Arte Sacra e di Storia della devozione di Zogno, Bergamo*, in "Arte cristiana", LXXXVII, 1999, pp. 467-472

2000

Ad vocem Sarezzo, in *Enciclopedia Bresciana*, a cura di A. Fappani, XVI, Brescia 2000, pp. 306-318

M. ALBERTARIO, *"Clari et celebres habiti sunt, ut antiquos superasse credantur": Giacomo, Giovanni Angelo e Tiburzio del Maino attraverso i documenti pavesi (1496-1536)*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", C, 52, 2000, pp. 105-173

C. ALPINI, *Santuario della Madonna del Bosco*, in *Itinerari di fede tra Adda, Oglio e Po*, Cremona 2000, pp. 100-101

L. BANDERA, A. FOGLIA, *Arte lignaria a Cremona. I tesori della Cattedrale*, Azzano San Paolo (Bergamo) 2000

Bayerisches Nationalmuseum. Handbuch der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen, a cura di R. Eikelmann, München 2000

M. BOLLATI, *Tra oreficeria e miniatura: una pace per il Maestro del libro d'ore di Modena*, in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais, M. Olivari e L. Tognoli Bardin, Milano 2000, pp. 41-46

M. BURRESI, *Una folla pensosa e cortese. Sculture note e inedite di Francesco di Valdambrino, del Maestro di Montefoscoli e di altri*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa 2000-2001), a cura di M. Burresti, Milano 2000, pp. 196-227

L. CARDONE, L. CARLETTI, *La devozione continua*, in *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa 2000-2001), a cura di M. Burresti, Milano 2000, pp. 234-244

A. CARETTA, *Introduzione*, in B. Dardanone, *La Vita del B. Iacopo Oldo*, a cura di A. Caretta, Lodi Vecchio 2000, pp. 3-25.

- R. CASCIARO^a, *La scultura lignea del Quattrocento e della prima metà del Cinquecento*, in *Civiltà artistica in Valtellina e in Valchiavenna. Il Medioevo e il primo Cinquecento*, a cura di S. Coppa, Milano 2000, pp. 183-233
- R. CASCIARO^b, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000
- L. CAVAZZINI, *Un nuovo protagonista della scultura tardogotica padana: Alberto da Campione tra Como, Milano e Bologna*, in "Prospettiva", 97, 2000, pp. 2-29
- M. COLLARETA, *La Madonna con Bambino tra angeli nel museo del Duomo di Milano*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni", serie IV, 9-10, 2000, pp. 29-32
- B. DARDANONE, *La Vita del B. Iacopo Oldo*, a cura di A. Caretta, Lodi Vecchio 2000
- M. C. FERRARI, *Il Volto Santo di Lucca*, in *Il Volto di Cristo*, catalogo della mostra (Roma 2000-2001), a cura di G. Morello e G. Wolf, Milano 2000, pp. 253-262
- A. FOGLIA, *La scultura lignea in Cattedrale: linee di sviluppo storico e devozionale*, in L. Bandera, A. Foglia, *Arte lignaria a Cremona. I tesori della Cattedrale*, Azzano San Paolo (Bergamo) 2000, pp. 21-32
- L. GOLAY, *Les sculptures médiévales. La collection du Musée cantonal d'histoire, Sion*, Lausanne 2000
- A. GUGLIEMMETTI, *Scultura lignea nella diocesi di Novara tra '400 e '500. Proposta per un catalogo*, Novara 2000
- O. INVERNIZZI, *Il lamento sul Cristo morto*, in *In cammino con la Croce. Percorso nell'iconografia e nella spiritualità del Cremasco*, catalogo della mostra (Crema 2000), Crema 2000, pp. 10-17
- C. A. LOTTI, *Santa Maria del Monte sopra Varese. Il monte sacro Olona e il Sacro Monte del Rosario. Guida per il pellegrino del terzo millennio*, Cinisello Balsano (Milano) 2000
- Maestri Campionesi. La scultura del '300 in Lombardia*, cd-rom a cura di D. Pescarmona, Campione d'Italia 2000
- Manto di giubilo. Arredi sacri nelle chiese di Mendrisio tra il XVI e il XX secolo*, catalogo della mostra (Mendrisio, 2000), a cura di A. Gilardi e A. Crivelli, Mendrisio 2000
- S. MOCERI, *L'impegno e la passione di Costantino Baroni per il "recupero" del Museo d'Arte Antica al Castello Sforzesco*, in "Rassegna di Studi e Notizie", XXVII, 24, 2000, pp. 133-154
- P. PANAZZA, *S. Siro a Cemmo di Capo di Ponte*, in *Le pievi del Bresciano*, Brescia 2000, pp. 55-57
- C. PIROVANO, *Gli affreschi di Santa Maria in Selva a Locarno: pittura e miniatura lombarda fra Tre e Quattrocento*, in *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera italiana*, Atti del Convegno (Lugano, 28 marzo 1998), a cura di E. Agustoni, R. Cardani Vergani, E. Rüş, Lugano 2000, pp. 57-65
- E. ROSSETTI BREZZI, *La Madonna Nera e il suo "atelier"*, in "La rivista Biellese", IV, 1, 2000, pp. 12-17
- S. Maria in Betlem "ad usum pauperum et servitorum ipsius hospitalis"*, a cura di D. Martolini, Pavia 2000
- C. SALSI, A. PERIN, *Programmi e progetti per il riallestimento del Museo di Arte Decorativa del Castello Sforzesco nel Secondo Dopoguerra: analisi di fonti documentarie poco note*, in "Rassegna di Studi e Notizie", XXVII, 24, 2000, pp. 155-170
- G. SANTI, *Il progetto di inventariazione promosso dalla Conferenza Episcopale Italiana*, in *Primo seminario nazionale sulla catalogazione*, Atti del Convegno (Roma, 24-26 novembre 1999), a cura di C. Morelli, E. Plances, F. Sattalini, Roma 2000, pp. 101-103
- Splendori al Museo Diocesano. Arte ambrosiana dal IV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano 2000), a cura di P. Biscottini, Milano 2000

M. TOMASI, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del "Crocifisso doloroso"*, in *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa 2000-2001), a cura di M. Burrese, Milano 2000, pp. 57-76

P. VENTUROLI, *Pietro Toesca a Milano e la Pubblica Raccolta Fotografica di Brera*, in *Brera. 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, catalogo della mostra (Milano 2000), a cura di M. Miraglia e M. Ceriana, Milano 2000, pp. 36-44

P. VIOTTO, *Domenico e Lanfranco da Ligurno, scultori varesini alla fine del XII secolo*, in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto dell'Acqua*, a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2000, pp. 22-30

2000-2001

L. SARTOR, *Scultura lignea veneziana del Quattrocento (1390-1500)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, a.a. 2000-2001

2001

M. BUSI, *Il monastero del Buon Pastore a Brescia. Notizie storiche, 1901-2001*, Brescia 2001

E. CAMPOREALE, *Compianti lignei tra Emilia e Toscana*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", Serie IV, VI, 1, 2001, pp. 87-124

L. CAVAZZINI, A. GALLI, *Scultura in Piemonte tra Gotico e Rinascimento. Appunti in margine a una mostra e nuove proposte per il possibile Jan Prindall*, in "Prospettiva", 103-104, 2001, pp. 113-132

F. CERVINI, *Arti del legno e del metallo in terra paleologa*, in *Macrino d'Alba. Protagonista del rinascimento piemontese*, catalogo della mostra (Alba 2001), a cura di G. Romano, Savigliano (Cuneo) 2001, pp. 78-83

A. CIVAI, *Sculture. Scultori locali e forestieri: uno scambio fecondo*, in *Tesori d'arte a Bergamo. Per un progetto di conoscenza e di consultazione in internet del patrimonio artistico e culturale del territorio*, a cura di E. Bianchi, A. Civai, P. Rimaboschi, Bergamo 2001, pp. 44-45

A. CIVAI, E. BIANCHI, P. RIMABOSCHI, *La catalogazione dei beni culturali a Bergamo*, in *Tesori d'arte a Bergamo. Per un progetto di conoscenza e di consultazione in internet del patrimonio artistico e culturale del territorio*, a cura di E. Bianchi e A. Civai, P. Rimaboschi, Bergamo 2001, pp. 11-15

Il Cristo del Duomo di Crema. Uno storico restauro restituisce al Crocifisso miracoloso tutta la sua mistica bellezza, supplemento a "Il Nuovo Torrazzo", 17 novembre 2001

Il Museo Diocesano di Milano. Guida, a cura di P. Biscottini, N. Righi, P. Venturelli, Milano 2001

Macrino d'Alba. Protagonista del rinascimento piemontese, catalogo della mostra (Alba 2001), a cura di G. Romano, Savigliano (Cuneo) 2001

C. MASTORGIO, *Arsago. Immagini e cenni storici*, Arsago 2001

Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters: die gotischen Crucifixi dolorosi, a cura di U. Bergmann, Atti del Convegno (Colonia 1999) München 2001

A. M. RODA, ad vocem *Bernardo da Venezia*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico religioso*, a cura di G. Benati e A.M. Roda, Milano 2001, pp. 89-90

E. ROSSETTI BREZZI, *L'età gotica: il caso della Valle d'Aosta. La scultura lignea dipinta*, in *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino 2001), a cura di E. Pagella, Torino 2001, pp. 20-23

F. RUGGERI, *ad vocem Crocifissi*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, a cura di G. Benati, Milano 2001, pp. 204-205

Tesori d'arte a Bergamo. Per un progetto di conoscenza e di consultazione in internet del patrimonio artistico e culturale del territorio, a cura di E. Bianchi, A. Civai, P. Rimaboschi, Bergamo 2001

Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte, catalogo della mostra (Torino 2001), a cura di E. Pagella, Torino 2001

P. VENTUROLI, *Scultura lignea lombarda in Piemonte*, in *Tra gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino 2001) a cura di E. Pagella, Torino 2001, pp. 100-103 (riedito ora in Idem, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005, pp. 84-86)

Visibile pregare. Arte sacra nella diocesi di San Miniato, II, a cura di R. P. Ciardi, Ospedaletto (Pisa) 2001

G. ZUCHELLI, *La storia del Crocifisso*, in *Il Cristo del Duomo di Crema. Uno storico restauro restituisce al Crocifisso miracoloso tutta la sua mistica bellezza*, supplemento a "Il Nuovo Torrazzo", 17 novembre 2001, p. 3

2002

P. ALBONICO COMALINI, *Le informazioni delle Visite pastorali*, in *La croce lignea di Gravedona. Storia e restauro del Crocifisso Romanico di Santa Maria del Tiglio*, a cura di D. Pescarmona, Milano 2002, pp. 27-29

C. BERTOLOTTI, *Il Crocifisso del duomo di Chieri*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Atti della giornata di studi (Milano, Palazzo di Brera, 8 maggio 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano 2002, pp. 59-63

E. BIANCHI, A. CIVAI, P. RIMABOSCHI, *Il patrimonio artistico della Diocesi di Bergamo: scoperte e riscoperte*, in "La rivista di Bergamo", XXIV, 32, 2002, pp. 24-29

B. BRINKMANN, S. KEMPERDICK, *Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500*, Mainz am Rhein 2002

R. CASCIARO^a, *Dispersione e recupero. Appunti per la storia delle ancone lignee lombarde*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Atti della giornata di studi (Milano, Palazzo di Brera, 8 maggio 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano 2002, pp. 105-123

R. CASCIARO^b, *Ipotesi sul Maestro dei Beati Becchetti e spunti sulla questione dei Crocifissi gotici dolorosi tra Marche e Umbria*, in *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, Atti della giornata di studio (Matelica, 20 novembre 1999), a cura di M. Giannatiempo López, A. Iacobini, Sant'Angelo in Vado (Pesaro-Urbino) 2002, pp. 31-56

Castell'Arquato. Città d'Arte, a cura di D. Gentili, A. Zavattarelli, P. Delfanti, Castelsangiovanni (Piacenza) 2002

E. CASTELNUOVO, *L'autunno del Medioevo nelle Alpi*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento 2002), a cura di E. Castelnuovo e F. De Gramatica, Trento 2002, pp. 17-33

Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts, a cura di A. P. Darr, Detroit 2002

F. CERVINI, *Modelli e botteghe tra Liguria e basso Piemonte*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Atti della giornata di studi (Milano, Palazzo di Brera, 8 maggio 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano 2002, pp. 65-83

- S. COPPA, *Schede valtellinesi di Francesco Malaguzzi Valeri e Pietro Toesca*, in *Magister et Magistri. Studi storico-artistici in memoria di Battista Leoni*, "Raccolta di studi storici sulla Valtellina", XXXIX, Sondrio 2002, pp. 139-167
- S. DAMIANO, *Urbanino da Surso per i Francescani di Alba*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Atti della giornata di studi (Milano, Palazzo di Brera, 8 maggio 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano 2002, pp. 19-31
- M. FRANSIOLI, *Dalpe. Storia e immagini di un villaggio alpino*, Dalpe 2002
- G. GABANELLI, *Guida al Museo di San Lorenzo Martire di Zogno*, Clusone (Bergamo) 2002
- G. GENTILE^a, *Importazioni di opere e migrazioni di artisti lungo le vie delle Alpi, d'Alemagna e delle Fiandre*, in *Gotico sulle vie di Francia. Opere dal Museo Civico di Torino*, catalogo della mostra (Siena 2002), a cura di E. Pagella, Siena 2002, pp. 45-50
- G. GENTILE^b, *Migrazione e ricezione di immagini*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento 2002), a cura di E. Castelnuovo e F. De Gramatica, Trento 2002, pp. 156-169
- Gotico sulle vie di Francia. Opere dal Museo Civico di Torino*, catalogo della mostra (Siena 2002), a cura di E. Pagella, Siena 2002
- G. GUERRINI, *Aspetti della scultura lignea a Piacenza e nel suo territorio: tre crocifissi gotici*, in "Bollettino Storico Piacentino", XCVII, 1, 2002, pp. 3-25
- Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento 2002), a cura di E. Castelnuovo e F. De Gramatica, Trento 2002
- La croce lignea di Gravedona. Storia e restauro del Crocifisso Romanico di Santa Maria del Tiglio*, a cura di D. Pescarmona, Milano 2002
- A. M. MAETZKE, *Il Crocifisso detto di Santa Margherita. Un crocifisso gotico-doloroso nella città di Cortona*, in *Bellezza del Sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra (Arezzo 2002-2003), a cura di A. M. Maetzke, Arezzo 2002, pp. 61-65
- L. MARINO, F. QUASIMODO, *Novità sul versante della scultura lignea*, in *Storia di Cuneo e del suo territorio 1198-1799*, a cura di R. Comba, Savigliano 2002, pp. 318-327
- M. G. MARTINI, *Breglia. L'antica chiesa del San Gregorio*, Menaggio (Como) 2002
- G. MICHELI, *Castell'Arquato e la sua collegiata romanica*, Castell'Arquato 2002
- E. PAGELLA, *Gotico sulle vie di Francia. Immagini da una regione di frontiera*, in *Gotico sulle vie di Francia. Opere dal Museo Civico di Torino*, catalogo della mostra (Siena 2002), a cura di E. Pagella, Siena 2002, pp. 13-17
- D. PESCARMONA, *Il Crocifisso*, in *La croce lignea di Gravedona. Storia e restauro del Crocifisso Romanico di Santa Maria del Tiglio*, a cura di D. Pescarmona, Milano 2002, pp. 19-26
- S. PIRETTA^a, *Baldino da Surso e l'anonimo nordico del coro di Asti: due culture a confronto*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Atti della giornata di studi (Milano, Palazzo di Brera, 8 maggio 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano 2002, pp. 33-57.
- S. PIRETTA^b, *La famiglia dei Da Surso in Piemonte. Alba, Asti (Ivrea e Biella)* in *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)* a cura di G. Romano, Torino 2002, pp. 93-166
- E. ROSSETTI BREZZI, *Arte dei passi alpini. Il caso della Valle d'Aosta*, in *Gotico sulle vie di Francia. Opere dal Museo Civico di Torino*, catalogo della mostra (Siena 2002), a cura di E. Pagella, Siena 2002, pp. 33-37
- Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Atti della giornata di studi (Milano, Palazzo di Brera, 8 maggio 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano 2002
- Sculture lignee, bellezze ignote. Maternità dal Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia 2002) a cura di I. Panteghini, G. Fusari, M. Rossi, Brescia 2002

2003

- M. ALBERTARIO, *Intagliatori e pittori a Pavia nel primo Cinquecento*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", CIII, 2003, pp. 71-114
- G. ALGERI, *Il Museo Diocesano di Chiavari. La comunicazione della fede attraverso l'arte*, Genova 2003
- P. BENASSAI, *Il culto dei santi e la Controriforma: pale d'altare nel territorio di Vinci e Cerreto Guidi*, in *Il popolo di Dio e le sue paure. La fortuna del culto mariano, santi e santuari, gli spazi e i rituali, vie crucis, tabernacoli e rogazioni, le confraternite*, Incontri di storia, arte e architettura nei comuni di Cerreto Guidi, Empoli e Vinci, a cura di E. Ferretti, Castelfiorentino 2003, pp. 129-159
- U. BOCCHI, *Documenti d'arte nel Casalasco-Viadanese. Un territorio di confine tra Cremona, Mantova e Parma*, Viadana (Mantova) 2003
- C. BRUSCHIERI, S. MERICO, *Crema*, Crema 2003.
- G. DACCÒ, *La Maddalena di Lodi. Storia, arte, fede*, Lodi 2003
- L. DAMIANI CABRINI, *Il posto delle sculture*, in L. Calderari, L. Damiani Cabrini, *La chiesa parrocchiale di Sant'Ambrogio a Ponte Capriasca. Pittura e scultura*, Ponte Capriasca 2003, pp. 20-27
- M. IBSEN, *Scultura lignea lombarda: note bresciane e qualche fatto, non solo scultoreo*, in "Solchi", VII, 1-2, 2003, pp. 86-95
- L. SARTOR, *Andrea e Caterino Moranzone e il Friuli Venezia Giulia*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del Convegno (Villa Manin di Passariano, Codroipo, Udine, 15-16 novembre 2002), a cura di M.P. Frattolin, Udine 2003, pp. 93-119
- M. ZANCHI, *La Basilica di Santa Maria Maggiore: una lettura iconografica della "Biblia Pauperum" di Bergamo*, Clusone (Bergamo) 2003
- G. ZUCCHELLI, *La Cattedrale di Crema*, in *Architetture dello Spirito. Le chiese della città e del territorio cremasco*, Cremona 2003, pp. 57-136

2004

- F. ACETO, B. BRUNI, *Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata e Incisioni. Deposito*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G. Saporì e B. Toscano, Atti del Convegno e catalogo della mostra (Montone 1999), Milano 2004, pp. 99-108, cat. 4
- M. ALBERTARIO, *Per un approccio alla scultura lignea nel territorio gardesano*, in *Il Garda. Segni del Sacro*, a cura di M. Corradini, Roccafranca (Brescia), 2004, pp. 125-133
- G. ANGELINI, *La tutela del patrimonio artistico e la nascita degli studi storico-artistici in Valtellina dal Comitato archeologico a Francesco Malaguzzi Valeri 1874-1906*, "Bollettino della Società Storica Valtellinese", 57, 2004, pp. 259-294
- G. BERGAMINI, *Andrea Bellunello e la scultura lignea in Friuli nel XV secolo*, in *A Nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Belluno 2004-2005), a cura di A. M. Spiazzi, G. Galasso, R. Bernini, L. Majoli, Cinisello Balsano (Milano) 2004, pp. 253-263
- M. BERTOLETTI, F. BOGGERO, F. CERVINI, *La selva dei Cristi feriti. Crocifissi quattrocenteschi nel Ponente*, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova 2004-2005), a cura di F. Boggero e P. Donati, Milano 2004, pp. 55-89

- I. CAPURSO, E. NAPIONE, *L'arca del cardinale Guglielmo Longhi a Bergamo e la scultura lombarda del primo Trecento: nuove proposte*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie IV, IX, 1, 2004, pp. 103-138
- R. CASCIARO, *I confini della scultura lignea lombarda*, in *Sulle tracce di Mantegna. Zebellana, Giolfino e gli altri. Sculture lignee tra Lombardia e Veneto (1450-1540)*, catalogo della mostra (Castel Goffredo 2004), a cura di G. Fusari e M. Rossi, Castel Goffredo (Mantova) 2004, pp. 39-49
- Castell'Arquato. Lo sguardo dal colle. Tra uomini, storia e paesaggio*, Reggio Emilia 2004
- Catalogo delle collezioni del Museo Civico di Cremona. La Pinacoteca Ala Ponzzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a cura di M. Marrubbi, Milano 2004
- L. CAVAZZINI, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004
- F. CERVINI, *Immagini mariane 1200-1400*, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova 2004-2005), a cura di F. Boggero e P. Donati, Milano 2004, pp. 47-53
- C. DI FABIO^a, *Scultori campionesi a Genova fra Trecento e primo Quattrocento*, in *Genova e l'Europa continentale: opere, artisti, committenti, collezionisti. Austria, Germania, Svizzera*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsano (Milano) 2004, pp. 16-31
- C. DI FABIO^b, *Scultori "lombardi" nei cantieri genovesi del Trecento. Questioni di struttura e sovrastruttura*, in *Medioevo: Arte Lombarda*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004, pp. 226-239
- P. DONATI, *Per un atlante dell'antica scultura lignea in Liguria*, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova 2004-2005), a cura di F. Boggero e P. Donati, Milano 2004, pp. 25-45
- T. FRANCO, *Nicolò da Venezia tra Vicenza e il cantiere del duomo di Milano*, in *Medioevo: arte lombarda*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 26-29 settembre 2001), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 298-310
- D. GASPAROTTO^a, *La "Maestà" del Duomo di Piacenza. Il restauro*, Piacenza 2004
- D. GASPAROTTO^b, *Tra Emilia, Liguria e Lombardia: la Maestà del Duomo di Piacenza*, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova 2004-2005), a cura di F. Boggero e P. Donati, Milano 2004, pp. 95-103
- G. GENTILE, *Sculture per l'immaginario religioso*, in *Arti e storia del Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme, funzioni*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2004, pp. 253-270
- Johann Rudolf Rahn. Geografie e monumenti*, catalogo della mostra (Mendrisio 2004), a cura di J. Gubler, Mendrisio 2004
- L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, catalogo della mostra (Firenze 1994), a cura di A. Tartuferi e M. Scalini, Firenze 2004
- La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova 2004-2005), a cura di F. Boggero e P. Donati, Milano 2004
- La scultura dipinta. Arredi sacri negli antichi Stati di Savoia 1200-1500*, catalogo della mostra (Aosta 2004), a cura di E. Rossetti Brezzi, Quart 2004
- I. MARELLI, *Testimonianze pittoriche nella chiesa di Santa Maria in Castello di Oggiona*, in *Oggiona Santo Stefano. Una comunità del Seprio nella storia*, a cura di R. Ghiringhelli, Oggiona con Santo Stefano 2004, pp. 82-99
- I. MARELLI, B. BRUNI, *Capriolo (Brescia), monastero di Santa Maria degli Angeli. Deposito*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G. Saporì e B. Toscano, Atti del Convegno e catalogo della mostra (Montone 1999), Milano 2004, pp. 159-166, cat. 9

- I. MARELLI, D. MOROSI, *Il Crocifisso della chiesa di Sant'Alessandro a Gallarate*, Gviratese 2004
- M. MONTANARI, *La Valle dell'Arno e la comunità del Seprio meridionale dall'età tardo antica alla fine del Medioevo*, in *Oggiona Santo Stefano. Una comunità del Seprio nella storia*, a cura di R. Ghiringhelli, Oggiona con Santo Stefano 2004, pp. 50-81
- W. MONTORSI, *Collegiata di Castell'Arquato. Pieve di Sasso di Neviano degli Arduini. Romanicizzazione di antiche chiese plebane nell'Appennino piacentino e parmense*, Modena 2004
- E. ROSSETTI BREZZI, *Il tempo degli scultori*, in *La scultura Dipinta. Arredi sacri negli antichi Stati di Savoia 1200-1500*, catalogo della mostra (Aosta 2004), a cura di E. Rossetti Brezzi, Quart 2004, pp. 20-29
- A. ROVI, *I problematici Crocifissi di Como, Besana, Ello*, in "Archivio storico della diocesi di Como", 15, 2004, pp. 139-152
- Sulle tracce di Mantegna. Zebellana, Giolfino e gli altri. Sculture lignee tra Lombardia e Veneto (1450-1540)*, catalogo della mostra (Castel Goffredo 2004), a cura di G. Fusari e M. Rossi, Castel Goffredo (Mantova) 2004
- M. TANZI, *Bonifacio Bembo massacrato (ovvero le disavventure della Storia dell'arte)*, in "Prospettiva", 115-116, 2004, pp. 110-134.
- Ungarn in Mariazell-Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung*, catalogo della mostra (Budapest 2004), a cura di P. Farbaky e S. Serfőző, Budapest 2004
- E. VILLATA, *Due restituzioni al secondo Quattrocento veronese*, in "Verona Illustrata", 17, 2004, pp. 21-41
- O. ZASTROW, *Il Crocifisso altomedievale di Sondalo: la innovativa attribuzione culturale e una scoperta straordinaria*, in "Bollettino Storico Alta Valtellina", 7, 2004, pp. 85-115

2005

- M. ALBERTARIO, *Marmo, legno e terracotta. Appunti sulla committenza milanese tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento*, in *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, Atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005) a cura di M. Bascapè e F. Tasso, Cinisello Balsano (Milano) 2005, pp. 27-35
- M. BEER, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*, Regensburg 2005
- R. CASCIARO, *Maestri e botteghe nel secondo Quattrocento*, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano 2005-2006), a cura di G. Romano e C. Sisi, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 93-105
- R. CASCIARO, F. TASSO, *La scultura lignea del Rinascimento in Valtellina e Valchiavenna*, in *Legni sacri e preziosi in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Sondrio 2005), a cura di A. dell'Oca e C. Salsi, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 49-57
- Catalogo delle collezioni del museo civico di Cremona. La collezione di sigilli Ala Ponzone*, a cura di A. Foglia, Milano 2005
- F. CERVINI^a, *Comparando le lingue figurative, nella lunga durata*, in *Arte e carte nella diocesi di Tortona*, Alessandria 2005, pp. 98-123
- F. CERVINI^b, *Volti Santi in Liguria e in Lombardia*, in *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale (Engelbert, 13-16 settembre 2000), a cura di M. C. Ferrari e A. Meyer, Lucca 2005, pp. 41-66

- F. CERVINI, S. PIRETTA, *La scultura tra Biella e Vercelli*, in *Arti figurative a Biella e Vercelli. Il Quattrocento*, a cura di V. Natale, Biella 2005, pp. 129-140
- Clusone. *Itinerario storico-artistico*, a cura di N. Morali, Clusone 2005
- Diocesi di Como. *Lombardia storica. Le istituzioni storiche del territorio lombardo. Le istituzioni ecclesiastiche XIII-XX secolo* [2005], dal sito: <http://www.lombardiabeniculturali.it/>
- G. M. FACHECHI, *Lo studio della scultura lignea medievale in Italia: una traccia storiografica e un progetto di ricerca*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, Atti del Convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), a cura di G. B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 365-371
- G. FATTORINI, *Jacopo della Quercia* (Collana "Grandi scultori", 15), Roma-Firenze 2005
- A. GALLI, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in *Arte in Terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005, pp. 113-137
- R. GANNA, *La fabbrica sforzesca di Santa Maria del Monte sopra Varese: revisione critica e fatti inediti*, in *Opere insigni, e per la devozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, Atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005) a cura di M. Bascapè e F. Tasso, Cinisello Balsano (Milano) 2005, pp. 37-53.
- Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna 2005-2006), a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo (Milano) 2005
- G. GUERRINI, *Scultura lignea a Piacenza: due crocifissi quattrocenteschi*, in *Cose piacentine d'arte offerte a Ferdinando Arisi*, a cura di V. Anelli, Piacenza 2005, pp. 55-65.
- La sezione medievale dei Musei Civici di Como*, a cura di M. L. Casati, Como 2005
- Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Sondrio 2005), a cura di A. dell'Oca e C. Salsi, Cinisello Balsamo (Milano) 2005
- M. LOMBARDI, *Un inedito 'Crocifisso' di Urbanino da Surso*, in "Paragone", LVI, 61, 2005, pp. 47-55
- Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano 2005-2006), a cura di G. Romano e C. Sisi, Cinisello Balsamo (Milano) 2005
- L. MOR, *Il Cristo tunicato di Sondalo*, in *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale (Engelbert, 13-16 settembre 2000), a cura di M. C. Ferrari e A. Meyer, Lucca 2005, pp. 337-343
- Museo Diocesano di Milano*, a cura di P. Biscottini, Touring Club Italiano, Milano 2005
- Opere insigni, e per la devozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, Atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005) a cura di M. Bascapè e F. Tasso, Cinisello Balsamo (Milano) 2005
- G. ROMANO, *Presentazione*, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano 2005-2006), a cura di G. Romano e C. Sisi, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 17-23
- R. SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, 2 voll., Milano 2005
- C. SALSÌ, *Sculture e bassorilievi lignei del rinascimento lombardo al Castello Sforzesco. Le origini della collezione*, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano 2005-2006), a cura di G. Romano e C. Sisi, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 25-33
- A. SARCHI, *Sculture antiche (e prodigiose) tra Pieve e Cento*, in *Sculture a Cento e Pieve tra XV e XIX secolo*, a cura di L. Lorenzini, Cento (Ferrara) 2005, pp. 23-41

S. SICOLI “...quassù a mille duecento metri”: per una storia della tutela in Valtellina e Valchiavenna tra Otto e Novecento, in *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Sondrio 2005), a cura di A. dell’Oca, C. Salsi, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 27-47

S. SZABOLCS, “Vera effigies” – a Mariazellii kegyyszobor másolatai Magyarországon, in “*Ars Hungarica*”, XXXIII, 2, 2005, pp. 257-280

F. TASSO, *Milano, Pavia, Lodi: la scultura in legno nel ducato dei Visconti*, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, 2005-2006), a cura di G. Romano e C. Sisi, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 35-47

G. TIGLER, *Sculture gotiche a Cortona*, in *Arte in Terra d’Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli e P. Refice, Firenze 2005, pp. 191-208

Touring Club Italiano^a. *L’Italia. Lombardia*, Milano 2005

Touring Club Italiano^b. *L’Italia. Milano*, Milano 2005

P. VENTUROLI^a, *Scultura lignea lombarda: studi e restauri (1974-1982)*, in *L’arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, Atti del Convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), a cura di G. B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 265-272 (ora in Idem, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005, pp. 99-104)

P. VENTUROLI^b, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005
Visita Apostolica e decreti di Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia V. Valle Trompia, Pedemonte e territorio, a cura di A. Turchin e G. Archetti, in “*Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia*”, X, 2005, 1-2

2005-2006

L. MOR, *La scultura lignea medioevale tra le Alpi centro-orientali e l’Alto Adriatico (secoli XII-XIII)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, a.a. 2005-2006

2006

E. CASTELNUOVO, *Wood Sculpture. Milan* (recensione alla mostra *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, Milano 2005), in “*The Burlington Magazine*”, CXLVIII, 2006, pp. 220-221

F. CAVALIERI, *San Cristoforo sul Naviglio*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, 2006, pp. 386-387

G. ERICANI, *Mantegna e la scultura lignea a Verona*, in *Mantegna e le arti a Verona, 1450-1500*, a cura di S. Marinelli e P. Marini, Venezia 2006, pp. 133-137

M. T. FIORIO, *Sant’Eufemia*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2006, pp. 309-310

Francesco e Innocenzo Torriani. Opere e vicende di due artisti del Seicento, catalogo della mostra (Mendrisio 2006), a cura di L. Damiani Cabrini e A. Gilardi, Mendrisio 2006

B. GORNI, *Santa Maria della Pace*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2006, pp. 240-245

Il Cristo ritrovato. Dalla basilica dei Santi Felice e Fortunato di Aquileia alla cappella Bresciani di Cervignano del Friuli: confronti e restauri, a cura di S. Blason Scarel, Gruppo Archeologico Aquileiese, Aquileia 2006

Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII), catalogo della mostra (Parma 2006), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2006

Il Museo Diocesano di Milano tra presente e futuro, a cura di P. Biscottini e L. Crivelli, Milano 2006

Le chiese di Milano, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2006

- G. MANNI, *Belfiore. Lo studiolo intarsiato di Leonello d'Este (1448-1453)*, Modena 2006
- G. MARANGONI, *Nascoste sugli altari. Argomenti di scultura lignea medievale nella Valdinievole lucchese*, Pisa 2006
- N. V. MAZZOLENI, *Un protagonista dimenticato della storia di Pavia: Giulio Bariola*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", CVI, 2006, pp. 369-396
- M. C. NASONI^a, *San Carlo al Corso*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2006, pp. 226-229
- M. C. NASONI^b, *San Tomaso in Terra Amara*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2006, pp. 164-165
- D. PESCARMONA, *Aggiornamenti sul crocifisso ligneo romanico di Gravedona (e una nota su quello di Sondalo)*, in "Arte Cristiana", XCIV, 837, 2006, pp. 447-454
- Recuperi e restituzioni. Tesori nascosti dal territorio*, catalogo della mostra (Sondrio, 2006), a cura di A. Dell'Oca e G. Angelini, Sondrio 2006
- Sculture lignee e dipinti su tavola. Arco alpino e area mediterranea. XIV-XV secolo*, a cura di M. Natale, Flavio Pozzallo Antiquario, Torino 2006
- S. SICOLI, «Eccellenza, oggi partirò da Tirano per Chiavenna dopo aver veduto, credo, bene la Valtellina, magnifica come paese, ragguardevole in varie parti per l'arte...». *Per una storia della tutela in Valtellina e Valchiavenna tra Otto e Novecento: la conservazione delle sculture lignee*, in *Recuperi e restituzioni. Tesori nascosti dal territorio*, catalogo della mostra (Sondrio 2006), a cura di A. dell'Oca, G. Angelini, Sondrio 2006, pp. 27-51
- P. SMERALDI, *Il Santo Cristo di Sestri Levante*, Milano 2006
- Valtrompia nell'arte*, a cura di C. Sabatti, Roccafranca 2006
- Vivere il Medioevo. Parma al tempo della Cattedrale*, catalogo della mostra (Parma 2006-2007), a cura di G. Damiani, Cinisello Balsano (Milano) 2006
- J. YEGUAS I GASSÓ, *Fragments d'art: Planellas (1627) i Cellés (1757). Una nota sobre el retaule del Sant Crist de Bormio (1700-1701)*, in "Quaderns de El Pregoner d'Urgell", 19, 2006, pp. 81-90

2006-2007

- R. GANNA, *1472-1491: il cantiere sforzesco di Santa Maria del Monte tra arte e devozione*, in "Rivista della Società Storica Varesina", XXIV, 2006-2007, pp. 61-76
- P. VIOTTO, *Il simulacro ligneo della Madonna in Santa Maria del Monte Velate*, in "Rivista della Società Storica Varesina", XXIV, 2006-2007, pp. 45-60

2007

- Appunti per una storia di S. Antonio Morignone. S. Bartolomeo de Castelàz simbolo e valorizzazione di una memoria*, a cura di L. Bonetti, Sondrio 2007
- L. BELLINGERI, *La scultura*, in *Storia di Cremona. Il Trecento. Chiesa e Cultura (VIII-XIV secolo)*, a cura di G. Andenna e G. Chittolini, Azzano San Paolo (Bergamo) 2007, pp. 416-435
- M. CAPELLA, *Una collezione da Museo*, in *Pinacoteca Giuseppe Alessandra*, a cura di M. Capella, R. Fontanarossa, G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2007, pp. 21-27
- M. L. CASATI, *Civiche collezioni d'arte di Como. Recuperi, scoperte, ricerche, restauri e allestimenti*, in "RAComo 189 – Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como", 189, 2007, pp. 135-191
- R. CASCIARO, *Qualche spunto vigevanese per la storia della scultura in legno*, in *Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina*, a cura di L. Giordano, Vigevano 2007, pp. 14-31

- 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
- Crocifissi lignei, intagliati e policromi delle chiese di Mortara*, catalogo della mostra (Mortara 2007), Vigevano 2007
- F. M. D'AGNELLI, L. GAVAZZI, *Catalogazione, riordino, inventariazione e censimento: strumenti informatici e nuove tecnologie al servizio dei beni culturali*, "SICEInforma", marzo 2007, pp. 15-17
- R. C. DE FELICE, L. SPERANZA, *San Bernardino*, in *La scultura lignea policroma. Ricerche e modelli operativi di restauro*, a cura di L. Speranza, Firenze 2007, pp. 187-193
- Die Holzskulpturen des Mittelalters. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, a cura di D. Flühler-Kreis, P. Wyer, 2 voll., Zürich 2007
- P. DONATI, *Verso Levante. Sculture erratiche di provenienza genovese nella Liguria orientale: Giroldo da Lugano, Giovanni Pisano, Luca Cambiaso, Taddeo Carlone*, in "Prospettiva", 125, 2007, in "Prospettiva", 125, 2007, pp. 23-34
- M. A. FRANCO MATA, *El crucifijo gótico doloroso de Villafalé (León) y los crucifijos patéticos castellanos del siglo XIV*, in *La sculpture en Occident. Études offertes à Jean-René Gaborit*, a cura di G. Bresc-Bautier, F. Baron et P. Y. Le Pogam, Dijon 2007, pp. 64-67
- F. FREZZATO, *Aspetti materici e tecnico-esecutivi in tre opere lignee policrome del Quattrocento lombardo*, in *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, a cura di R. Casciaro, Galatina 2007 pp. 45-59
- Guida d'Arte della Svizzera Italiana*, nuova edizione rivista, ampliata e aggiornata, a cura della Società di storia dell'arte in Svizzera, Bellinzona 2007
- La rocca di Bajedo in Valsassina. Baluardo del Ducato di Milano*, a cura di A. Borghi, Missaglia 2007
- M. OLIVARI, *Tutela e scultura lignea in Lomellina*, in *Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina*, a cura di L. Giordano, Vigevano 2007, pp. 132-144
- S. PIRETTA, *Cultura nordica e cultura lombarda nella produzione scultorea del Quattrocento chierese: la Madonna del Melograno e il Crocifisso dell'altare del duomo di Chieri*, in *La collegiata di Santa Maria della Scala di Chieri. Un cantiere internazionale del Quattrocento*, a cura di G. Donato, Torino 2007, pp. 97-106
- E. ROSSETTI BREZZI, *La scultura in legno*, in *Arti figurative a Biella e Vercelli. Il Duecento e il Trecento*, a cura di V. Natale, A. Quazza, Biella 2007, pp. 111-121.
- Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina*, a cura di L. Giordano, Vigevano 2007
- L. SPERANZA, P. STIBERC, *San Sebastiano*, in *La scultura lignea policroma. Ricerche e modelli operativi di restauro*, a cura di L. Speranza, Firenze 2007, pp. 179-186
- P. VENTUROLI, *L'Ancona della chiesa della Madonna dei sette dolori a Vigevano*, in *Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina*, a cura di L. Giordano, Vigevano 2007, pp. 33-71

2007-2008

- M. ALBERTARIO, *Una scheda su Giovanni Angelo Del Maino (Tra il 1500 e il 1515)*, "Rassegna di Studi e di Notizie", XXXIV, 31, 2007-2008, pp. 13-36

2008

- F. ALLOGGIO, S. SAPONARO, *Il centro Studi Piero della Francesca*, in "Concorso. Arti e lettere", II, 2008, pp. 57-81

- G. ANGELINI, «*Il meglio e il più ha già esulato per sempre*». *Francesco Malaguzzi Valeri e l'esportazione di oggetti d'arte in Valtellina 1901-1907*, "Bollettino della Società Storica Valtellinese", 61, 2008, pp. 181-197
- T. BARBAVARA DI GRAVELLONA, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza (Milano 1958)*, in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo e A. Monciatti, Pisa 2008, pp. 253-299
- A. BONINI, *La chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta in Ghedi. Origini, Storia, Arte, Società*, Brescia 2008
- L. CAVAZZINI, *Il maestro della loggia degli Osii; l'ultimo dei Campionesi?*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 621-630
- F. CERVINI, *Reminiscenze medievali nella scultura seicentesca. Alcuni casi ossolani (reali e/o presunti)*, in *La scultura lignea fra Sei e Settecento nelle valli alpine e prealpine tra Piemonte e Lombardia*, Atti del Convegno di studi (Miasino, 18-19 aprile 2008), a cura di M. Dell'Omo e F. Mattioli Carcano, Bolzano Novarese 2008, pp. 97-114
- A. DE MARCHI, *Ancona porta della cultura adriatica. Una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola maestro di Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 16-95
- G. M. FACHECHI, *ad vocem Matteo da Campione*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 72, Roma 2008, pp. 225-228
- G. GENTILE, *Correnti d'importazione nell'Area Alpina tra la Valle di Susa e la Valsesia, in Sculture lignee d'importazione. Alta Val d'Ossola e Arco Alpino sud-occidentale fra XV e XVI secolo*, Atti del Convegno (Domodossola, 21 giugno 2008), Domodossola 2008, pp. 49-62
- Jacopo della Quercia ospite a Ripatransone. Tracce di scultura toscana tra Emilia e Marche*, catalogo della mostra (Ripatransone 2008), a cura di R. Casciaro, P. Di Girolami, Firenze 2008
- Mantegna, 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi 2008-2009), a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Milano 2008
- Matilde e il Tesoro dei Canossa tra castelli, monasteri e città*, catalogo della mostra (Reggio Emilia 2008-2009), a cura di A. Calzona, Milano 2008
- M. T. MAZZILLI SAVINI, *Santa Maria in Betlem* (Collana "Le chiese di Pavia", a cura di L. Erba), Pavia 2008
- Memorie asconesi raccolte dal sacerdote Siro Borrani*, a cura di A. Poncini, Locarno 2008
- D. PESCARMONA, *Scultura lignea del Seicento a Como. Aperture verso il barocco romano*, in *La scultura lignea fra Sei e Settecento nelle valli alpine e prealpine tra Piemonte e Lombardia*, Atti del Convegno di studi (Miasino, 18-19 aprile 2008), a cura di M. Dell'Omo e F. Mattioli Carcano, Bolzano Novarese 2008, pp. 193-204
- P. REZOAGLI, *I Ramus, scultori di valcamonica e la loro scuola*, in *La scultura lignea fra Sei e Settecento nelle valli alpine e prealpine tra Piemonte e Lombardia*, Atti del Convegno di studi (Miasino, 18-19 aprile 2008), a cura di M. Dell'Omo e F. Mattioli Carcano, Bolzano Novarese 2008, pp. 205-220
- L. SARTOR, *Crocifisso ligneo. Bottega dei Moranzone*, in *Eventus. Proposte e divagazioni artistiche per un trentennale*, Udine, Copetti Antiquari, 2008
- Scultura lignea dal Duecento alla fine del Quattrocento. Nuovi contributi*, a cura di V. Natale, Flavio Pozzallo Antiquario, Torino 2008
- C. SILVA, *Garlasco. Memorie Religiose*, Abbiategrasso (Milano) 2008

G. A. VERGANI, “*Signa avitae pietatis*”: episodi di scultura tra Medioevo e Rinascimento, in *La collegiata di Santo Stefano a Vimercate. Storia e arte in un’antica pieve lombarda*, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 208-219

2009

G. ANGELINI, «*Altari lignei in Valtellina di evidente influenza tedesca*». *Guglielmo Aurini e la riscoperta della scultura lignea d’oltralpe in provincia di Sondrio*, in *Pulchrum. Studi in onore di Laura Meli Bassi*, Sondrio 2009, pp. 237-252

G. BENATI, *Il modello ligneo del Duomo. Storia documentale*, in “Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano”, I, 2009, pp. 77-93

G. L. BRUZZONE, *La Fondazione del Convento di Montebruno*, in “Archivium Bobiense”, XXXI, 2009, pp. 499-531

L. CAVAZZINI, *Le chantier Duomo de Milan entre XIVe et XVe siècle: de Giovanni de Grassi aux frères Dalle Masegne et de Jean Mignot à Filippino da Modena*, in “Revue de L’art”, 166, 2009, pp. 65-76

M. CHIAPPA, *Sfogliando le vecchie carte*, in *Santa Maria in Montanis a Gerosa*, Cenate Sotto 2009, pp. 87-97

E. DAFFRA, *Il prezzo dell’abbandono*, in *Santa Maria in Montanis a Gerosa*, Cenate Sotto 2009, pp. 15-19

I. DE PALMA, *Esempi di tutela della scultura lignea: la bottega dei Gritti*, in “Rassegna di studi e notizie”, XXXVI, 32, 2009, pp. 123-130

A. GALLI, *Introduzione alla scultura di Castiglione Olona*, in *Lo specchio di Castiglione Olona*, a cura di A. Bertoni, R. Cervini, Varese 2009, pp. 55-73

C. GHIBAUDI, *In Vico Murignono. Documenti figurativi dal XIV al XVI secolo nel contado bormino: intorno alle chiese di San Martino di Serravalle e San Bartolomeo di Castelàz*, in *San Martino di Serravalle e San Bartolomeo di Castelàz. Due chiese in Valtellina: scavi e ricerche*, a cura di G. P. Brogiolo, V. Mariotti, Cinisello Balsano (Milano) 2009, pp. 261-289
La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV, a cura di L. Bellosi, 2 voll., Firenze 2009

Le opere e i giorni degli artisti della scultura in legno in Valle Camonica, a cura di G. Bondioni, “Itinera. Visite didattiche in Valle Camonica”, IX, 8, 2009

M.A.C.S. *Museo d’Arte e Cultura Sacra. Parrocchia di S. Maria Assunta e S. Giacomo Maggiore Apostolo in Romano di Lombardia. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsano (Milano) 2009

F. MATTIOLI CARCANO, *Santuari à répit. Il rito del “ritorno alla vita” o “doppia morte” nei luoghi santi delle alpi*, Scarmagno (Torino) 2009

L. MOR^a, *Anno 1205 circa: la Croce Trionfale di Gries*, in *Le Arti a confronto con il Sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive d’indagine interdisciplinare*, Atti del Convegno (Padova, 31 maggio-1 giugno 2007), a cura di V. Cantone e S. Fumian, Padova 2009, pp. 71-79, 259-262

L. MOR^b, *Appunti sulla “Madonna del Ponte” e su tre Maestà lignee piemontesi del Duecento*, in “Segusium”, XLVI, 48, 2009, pp. 139-150

M. MORANDI, *La chiesa di S. Maria Maddalena: testimonianza del Quattrocento cremonese e non solo*, in “Cremona”, XXXIX, 2009, pp. 83-89

P. OSTINELLI, *Giornico (Canton Ticino), S. Pellegrino*, in *San Pellegrino tra mito e storia. I luoghi di culto in Europa*, a cura di A. Trezzini, Roma 2009, pp. 77-85

B. PASINELLI, D. S. FOSSATI, *La chiesa di Mozzanica. Fede, Arte e Tradizioni*, Mozzanica 2009

- D. PESCARMONA^a, *La Madonna col Bambino della chiesa di San Martino di Bolzano Novarese*, in “Quaderni Cusiani”, 2, 2009, pp. 110-112
- D. PESCARMONA^b, *Per il Maestro della Madonna lignea della Pinacoteca di Como*, in “Arte Cristiana”, XCVII, 851, 2009, pp. 91-98
- L. QUARTANA, *Il restauro del Crocifisso del duomo di Vigevano*, in *Splendori di corte. Gli Sforza, il Rinascimento, la Città*, catalogo della mostra (Vigevano 2009), a cura di L. Giordano e M. Olivari, Milano 2009, pp. 110-111
- M. ROSSI, *Compianti lombardi*, in S. Buganza, M. Rossi, *Il Compianto su Cristo morto nella chiesa del Carmine a Brescia*, Brescia 2009, pp. 7-18
- S. SAPONARO, *Un tesoro conteso. Dalla chiesa di San Gottardo in corte al Duomo di Milano*, “Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano”, I, 2009, pp. 191-204. *Splendori di corte. Gli Sforza, il Rinascimento, la Città*, catalogo della mostra (Vigevano 2009), a cura di L. Giordano e M. Olivari, Milano 2009
- P. STRADA, *Il Quattrocento in Lomellina*, in *Splendori di corte. Gli Sforza, il Rinascimento, la Città*, catalogo della mostra (Vigevano 2009), a cura di L. Giordano e M. Olivari, Milano 2009, pp. 35-41
- F. TASSO, *Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento*, in “Rassegna di Studi e Notizie”, XXXVI, 32, 2009, pp. 11-14
- Valle Camonica. Sulle orme dei Camuni. Dalle acque del Sebino al Passo del Tonale* (Guide Italia TCI), Milano 2009
- O. ZASTROW, *Due rari Crocifissi inediti a braccia mobili. Annotazioni su riti pretridentini e su perdute tradizioni popolari*, in “Archivi di Lecco e della Provincia”, XXXII, 4, 2009, pp. 44-63

2010

- G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate 2010), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010, pp. 21-69
- G. ALGERI, *La Basilica della Madonna dell'Orto a Chiavari: da Santuario a Cattedrale*, Chiavari 2010
- Arte e storia di Milano. Chiese mariane nella periferia dalle origini al XIX secolo*, a cura di P. Cerami e B. Scharf, (Quaderni Ambrosiani. Studi e Ricerche), Lucca 2010
- M. BERNASCONI REUSSER, *Monumenti storici e documenti d'archivio. I “Materiali e Documenti Ticinesi” (MDT) quali fonti per la storia e le ricerche sull'architettura e l'arte medievale delle Tre Valli, Schede*, pp. 1-122, appendice pubblicata solo online (<http://www.archivistoricoticinese.ch>) dal contributo: Eadem, *Monumenti storici e documenti d'archivio. I “Materiali e Documenti Ticinesi” (MDT) quali fonti per la storia e le ricerche sull'architettura e l'arte medievale delle Tre Valli* in “Archivio Storico Ticinese”, 148, 2010, pp. 205-241
- F. CERVINI, *La Pietà sull'altare maggiore, opera di uno scultore svizzero, ca. 1400-1420*, in S. Borlandelli, F. Cervini, M. Dell'Omo, F. Gualano, *Opere restaurate nella chiesa di San Nicolao di Orta. Per una prima lettura*, in “Novarien”, XLIII, 39, 2010, pp. 237-239
- G. CHIESI, *Il Ticino. Uno sguardo sul basso Medioevo e sulla prima età moderna*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010, pp. 21-31
- Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010

- C. T. GALLORI, *La disputa sull'Annunciazione di Visgnola e l'iconografia in Italia di Alberto Magno*, in "Memorie Domenicane", XL, 2010, pp. 241-248, 343-371
- Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate 2010), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010
- Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010
- La Madonna del Monte. Storia e restauro della Madonna lignea trecentesca al Sacro Monte di Varese*, a cura di P. Lotti, Varese 2010
- La scultura al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M. T. Fiorio e G. A. Vergani, Milano 2010
- Lo splendido teatro del dolore. Il Compianto in S. Maria della Stella a Bagnolo Mella. La storia, le figure, il restauro*, a cura di S. Guerrini, San Zeno Naviglio 2010
- P. LOTTI, *L'intervento di restauro*, in *La Madonna del Monte. Storia e restauro della Madonna lignea trecentesca al Sacro Monte di Varese*, a cura di P. Lotti, Varese 2010, pp. 51-66
- Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra (Casole d'Elsa 2010), a cura di A. Bagnoli, Cinisello Balsano (Milano) 2010.
- I. MARELLI, *Il contesto artistico. La Madonna del Monte di Varese e la scultura lignea lombarda tra Due e Trecento*, in *La Madonna del Monte. Storia e restauro della Madonna lignea trecentesca al Sacro Monte di Varese*, a cura di P. Lotti, Varese 2010, pp. 37-49
- G. MILANESI, *Il crocifisso ligneo di Scandolara Ravara (Cremona)*, in "Ricerche di S/Confine", I, 1 2010, pp. 35-57
- L. MOR, *Il "Crocifisso gotico doloroso" di Bolzano*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano 2010), a cura di S. Spada Pintarelli e H. Stampfer, Bolzano 2010, pp. 184-191
- L. MOR, G. TIGLER, *Un Crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, Torino 2010
- M. MORANDI, *La chiesa di Santa Maria Maddalena a Cremona*, Cremona 2010
- Mysterium crucis. Antiche sante croci del Canton Ticino*, catalogo della mostra (Mendrisio 2010), a cura di A. Crivelli, Pregassona (Lugano) 2010
- D. PESCARMONA, *Una proposta di iconografia mariana*, in "Arte Cristiana", XCVIII, 861, 2010, pp. 409-412
- L. QUARTANA, A. ORTELLI, *Il restauro del Crocifisso del Duomo di Vigevano*, in "Viglevanum", XX, 2010, pp. 88-95
- Sacre presenze. Sculture lignee ed opere dal XIII al XVI secolo*, catalogo della mostra (Milano 2010), a cura di S. Castri, Galleria Umbria Sud di Emo Antinori Petrini, Spoleto 2010
- Scultura lignea dal Medioevo al Rinascimento. Aggiunte al catalogo di antichi maestri e nuove proposte*, Flavio Pozzallo Antiquario, Torino 2010
- A. SPADA, *La gésa vègia, cuore e anima di Sacconago*, in "Almanacco della famiglia Bustocca" 2010, pp. 9-28
- G. TAGLIAFERRO, *ad vocem Mioni, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma 2010, pp. 751-755
- G. TIGLER, *Il Maestro del Crocifisso di Camaione e la scultura lignea dell'antica diocesi di Lucca nella prima metà del XIV secolo*, in L. Mor, G. Tigler, *Un Crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, Torino 2010, pp. 53-100

P. VIOTTO, *Il contesto devozionale. Dalla statua lignea al simulacro vestito*, in *La Madonna del Monte. Storia e restauro della Madonna lignea trecentesca al Sacro Monte di Varese*, a cura di P. Lotti, Varese 2010, pp. 17-35

2011

G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Il frutteto di Rancate*, in *La Natività della Vergine di Gaudenzio a Morbegno*, catalogo della mostra (Sondrio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2011, pp. 5-12

A. BELOTTI, G. LOCATELLI, G. TIRABOSCHI, *La chiesa di S. Rocco. Cammini di storia tra arte e fede*, Albino 2011

S. BUGANZA, *Le sculture dei portali: materiali di studio*, in *La cattedrale di Crema. Le trasformazioni dei secoli: liturgia, devozione e rappresentazione del potere*, Atti della giornata di studi (Crema, 7 maggio 2011), a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano 2011, pp. 113-127

L. CARUBELLI, *Pagine di storia del Duomo di Crema da fonti inedite o poco conosciute: una rivisitazione delle vicende artistiche tra Cinquecento e Settecento*, in *La cattedrale di Crema. Le trasformazioni dei secoli: liturgia, devozione e rappresentazione del potere*, Atti della giornata di studi (Crema, 7 maggio 2011), a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano 2011, pp. 169-225

C. DI FABIO, *Scultura lignea medievale a Genova e in area genovese. Appunti per un bilancio e nuove riflessioni*, in "Studi medievali e moderni", XV, 1-2, 2011, pp. 115-136

S. FACCHINETTI, *Giacomo Busca detto il Borlone*, Bergamo 2011

In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi, catalogo della mostra (Sondrio 2011-2012), a cura di F. Bormetti, Sondrio 2011

La Pinacoteca Malaspina, a cura di S. Zatti, Milano 2011

La sapienza risplende. Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento, catalogo della mostra (Rimini 2011), a cura di L. Arbace, Torino 2011

Le civiche raccolte d'arte della città di Treviglio: il museo "Ernesto e Teresa Della Torre", a cura di S. Rebor, Bergamo 2011

A. MARKHAM SCHULZ, *Woodcarving and woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze 2011

A. MELOGRANI, *Storia e analisi di un codice di lusso per la corte estense: Belbello da Pavia, Iacopino d'Arezzo e il Barb. lat. 613*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli e F. Pomarici, Roma 2011, pp. 463-477

Museo Diocesano, a cura di P. Biscottini, Milano 2011

D. PESCARMONA, *La scultura lignea del Rinascimento fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, a cura di M. L. Gatti Perer, Varese 2011, pp. 383-407

Scultura lignea rinascimentale a Gandino, a cura di A. Franci e S. Tomasini, Bergamo 2011

M. TANZI, *Arcigoticissimo Bembo. Bonifacio in Sant'Agostino e in Duomo a Cremona*, Milano 2011

F. TASSO, *Un'ipotesi cremonese per i fratelli De Donati*, in "Rassegna di studi e notizie", XXXVIII, 34, 2011, pp. 231-244

C. TRAVI, *Una Madonnina lignea e qualche appunto per la scultura lombarda di secondo Trecento*, in "Arte cristiana", XCIX, 865, 2011, pp. 261-270.

2012

G. AMATO, *I "Crocifissi" lignei di Giuliano, Antonio e Francesco da Sangallo*, in "Prospettiva", 147-148, 2012, pp. 62-123

- G. BOZZO, *Il Crocifisso di Baldino da Surso e bottega*, in *Santuario di S. Maria delle Grazie in Voghera. Patrimonio artistico e restauri recenti*, Tortona 2012, pp. 63-64
- M. T. BROLIS, A. ZONCA, *Testamenti di donne a Bergamo nel Medioevo*, Bergamo 2012
- A. DE MARCHI, *Michelino da Besozzo, gli inizi di Franceschino Zavattari fra Milano e Monza e un dittico molto insolito*, Torino 2012
- M. FACCHI, *La cappella del Santissimo Crocifisso*, in *La cattedrale di Crema. Assetti originari e opere disperse*, a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano 2012, pp. 63-65
- E. FRANCESCUTTI, *Per un catalogo dei crocifissi gotici dolorosi in Veneto: il Cristo della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio a Belluno*, in *Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese: Belluno*, a cura di M. Mazza, Padova 2012, pp. 103-113
- G. GENTILE, *Percezione, riproduzione e imitazione di immagini mariane*, in *Nigra Sum. Culti, Santuari e immagini delle Madonne nere d'Europa*, Atti del Convegno Internazionale (Santuario e Sacro Monte di Oropa Santuario e Sacro Monte di Crea, 20-22 maggio 2010), a cura di L. Groppo e O. Girardi, Ponzano Monferrato 2012, pp. 83-94
- F. GRIMALDI, *Sancta Majestas Nostre Domine Virginis Marie de Laureto*, in *Nigra Sum. Culti, Santuari e immagini delle Madonne nere d'Europa*, Atti del Convegno Internazionale (Santuario e Sacro Monte di Oropa Santuario e Sacro Monte di Crea, 20-22 maggio 2010), a cura di L. Groppo e O. Girardi, Ponzano Monferrato 2012, pp. 157-184
- L'arte ritrovata. Scoperta e restauro di antiche statue a Roncobello in Alta Valle Brembana*, catalogo della mostra (Bergamo-Roncobello 2012), a cura di A. Civai e D. Vismara, Bergamo 2012
- La cattedrale di Crema. Assetti originari e opere disperse*, a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano 2012
- Monumenti di Oggiono*, a cura dell'Associazione Culturale Archeologica di Oggiono, Oggiono 2012
- Museo della Basilica di Gandino. Sezione Arte Sacra. Guida storico-artistica*, Milano 2012
- G. ROCCULLI, *Gli Stampa e il castello di Cusago*, in "Atti della società italiana di studi araldici", 21, 2012, pp. 117-154
- D. SANGUINETI, *Anton Maria Maragliano 1664 – 1739. "Insignis sculptor Genue"*, Genova 2012
- Scultura lignea rinascimentale a Gandino*, a cura di A. Franci e S. Tomasini, Gandino (Bergamo) 2012
- D. SPINELLI, *La decorazione tardogotica di San Cristoforo sul Naviglio a Milano. Novità documentarie e proposte attributive*, in "Arte lombarda", 164-165, 2012, pp. 125-145
- A. SPIRITI, *I gerolomini, Francesco Pizolpasso e il Castellazzo perno della città ideale*, in A. Spiriti, L. Facchin, *Santa Maria Assunta al Vigentino. La storia di una comunità dall'utopia dell'arcivescovo Pizolpasso alla committenza al Cerano*, Cinisello Balsamo (Milano) 2012, pp. 17-22
- P. STRADA, *I crocifissi di Santa Maria delle Grazie*, in *Santuario di S. Maria delle Grazie in Voghera. Patrimonio artistico e restauri recenti*, Tortona 2012, pp. 59-62
- M. TOMASI, *Le arche dei santi. Scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Roma 2012

2012-2013

- M. SAMPIETRO, *Studio interdisciplinare finalizzato all'intervento di conservazione e restauro eseguito su un crocifisso ligneo policromo del xv secolo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a.a 2012-2013

2012-2015

Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea, a cura di M. T. Fiorio, 4 voll., Milano 2012-2015

2013

M. ALBERTARIO, *Considerazioni per lo studio della scultura in legno in Valle Camonica*, in *Storia dell'arte? Percorsi tra Brescia e la Valle Camonica*, a cura di P. Bonfadini, Capo di Ponte (Brescia) 2013, pp. 31-48

M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *L'Arca di Sant'Agostino*, in *San Pietro in Ciel d'oro a Pavia. Mausoleo Santuario di Agostino e Boezio. Materiali antichi e problemi attuali*, a cura di M. T. Mazzilli Savini, Pavia 2013, pp. 352-381

R. BATTAGLIA, *La scultura lignea del Cristo passo dal complesso veneziano di Santa Caterina*, in "Arte Veneta", LXX, 2013, pp. 35-53

C. CAIRATI, *Novità per il secondo Quattrocento Vogherese*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi ("Quaderni di Storia dell'Arte", 2), Milano 2013, pp. 65-79

G. CAPUTO, *Il portale dei beni culturali ecclesiastici BeWeB*, in "DigItalia. Rivista del digitale nei beni culturali", VIII, 2, 2013, pp. 108-116

L. CAVAZZINI, *Un'incursione di Bonino da Campione alla corte dei Carraresi*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca)*, Atti del Convegno (Losanna, 24-26 maggio 2012), a cura di S. Romano e D. Zaru, Roma 2013, pp. 37-62

M. CERIANA, *Introduzione*, in *Crocifissi lignei a Venezia e nei territori della Serenissima. 1350-1500. Modelli, diffusione, restauro*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 18 maggio 2012), a cura di E. Francescutti, Padova 2013, pp. 13-20

C. CORTESE, M. COLELLA, *La nuova collocazione della statua di Sant'Agostino patrono dell'Università di Pavia*, Pavia 2013

F. FLORES D'ARCAIS, *Un'ipotesi per gli affreschi trecenteschi della chiesa di San Pietro dell'Abbazia di Viboldone*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi ("Quaderni di Storia dell'Arte", 2), Milano 2013, pp. 31-34.

E. FRANCESCUTTI, *Il Crocifisso di Polverara: considerazioni in margine al restauro di un capolavoro*, in *L'uomo della croce. L'immagine scolpita prima e dopo Donatello*, catalogo della mostra (Padova 2013), a cura di C. Cavalli e A. Nante, Verona 2013, pp. 69-81

A. GALANSINO, *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante*, in "Prospettiva", 149-152, 2013

A. GALLI, *Prima di Amadeo. Sculture in terracotta in Lombardia attorno alla metà del Quattrocento*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano: artisti e cantieri del primo Rinascimento*, Atti del Convegno (Milano, Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), a cura di M. G. Albertini Ottolenghi e L. Basso, Milano 2013, pp. 43-58

G. GENTILINI, *La scultura nelle raccolte museali e nel territorio di Cascia*, in *Museo di Palazzo Santi. Chiesa di Sant'Antonio Abate. Circuito museale di Cascia*, a cura di G. Gentilini, M. Matteini Chiari, Firenze 2013, pp. 15-24

L'uomo della croce. L'immagine scolpita prima e dopo Donatello, catalogo della mostra (Padova 2013), a cura di C. Cavalli e A. Nante, Verona 2013

G. PADOVA, *Il vescovo Pietro Giorgio Odescalchi*, in "Viglevanum", XXIII, 2013, pp. 8-13

S. RICCARDI, *Uno sguardo sulla scultura lignea nel Cusio dal Medioevo al Cinquecento*, in *Scultura lignea sacra nel Cusio dal Medioevo all'Ottocento. Arte e Devozione*, a cura di M. Dell'Olmo e F. Mattioli Carcano, Borgomanero 2013², pp. 101-116

M. ROSSATI, *Sculture oltremontane nella Lombardia del Quattro e Cinquecento: presenze, scambi, importazioni*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, a cura di F. Elsig e C. Gaggetta, Roma 2014, pp. 129-165

M. ROSSI^a, *Aspetti decorativi agli inizi della fabbrica del Duomo*, in *Il Duomo di Milano*, Atti dell'incontro di studio (Milano, 22 Marzo 2007), a cura di G. Sacchi Landriani e A. Robbiati Bianchi, Milano 2013, pp. 129-146

M. ROSSI^b, *Indagini su Peter Monich nel cantiere del Duomo di Milano*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi ("Quaderni di Storia dell'Arte", 2), Milano 2013, pp. 39-43

C. SALSÌ, *Un'esperienza di museografia al Castello Sforzesco nell'ultimo decennio*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", 8, 2013, pp. 63-70

A. MARKHAM SCHULZ, *Alcuni Crocifissi del primo Rinascimento a Padova e in provincia, in L'uomo della croce. L'immagine scolpita prima e dopo Donatello*, catalogo della mostra (Padova 2013), a cura di C. Cavalli e A. Nante, Verona 2013, pp. 145-181

Scultura lignea sacra nel Cusio dal Medioevo all'Ottocento. Arte e Devozione, a cura di M. Dell'Olmo e F. Mattioli Carcano, Borgomanero 2013²

2014

G. ANGELINI, «Al sicuro dagli indotti e dai mercanti del tempio». *Francesco Malaguzzi Valeri in Valtellina e alto Lario, 1904-1906*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, Atti del Convegno (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta e G. C. Sciolla, Segrate 2014, pp. 271-281

G. A. ANTOLINI, *Guida al Santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese (1823). Con testi e illustrazioni della guida Rainoldi del 1851*, Varese 2014

M. BACCI, *Le Majestas, Il Volto Santo e il Cristo di Beirut: nuove riflessioni*, in "Iconographica", XIII, 2014, pp. 45-66

L. CAVAZZINI, *Il Maestro delle sculture di Viboldone nel percorso del Gotico lombardo*, in "Arte Lombarda", 172, 3, 2014, pp. 79-88

F. DEBOLINI, *I crocifissi lignei intagliati e dipinti: una proposta di tipologie e botteghe familiari*, in *Picta et inaurata. Scultura in legno tra Gotico e Rinascimento in provincia di Varese*, Atti del Convegno (Castello di Masnago, dicembre 2009), a cura dei Musei Civici di Varese, Varese 2014, pp. 53-82

M. FARAONI, *I "Caragnon del Dom" e la tomba di Bassiano da Ponte*, in *Custode della città. Il Duomo di Lodi e i suoi tesori*, a cura di L. Anelli e A. Beltrami, Azzano San Paolo 2014, pp. 91-100

G. FASSINA, *Monza. Memoria o storia? L'evangelicario della basilica di San Giovanni Battista e il problematico percorso artistico di Matteo da Campione*, Padova 2014

A. GALLI, *Il monumento Borromeo già in San Francesco Grande a Milano nel corpo della scultura lombarda*, in *Modernamente Antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P. N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 193-216

T. KUNZ, *Bildwerke nördlich der Alpen. 1050 bis 1380*, Petersberg 2014

La nube dei testimoni. Santi in Ticino: arte, fede e iconografia, catalogo della mostra (Mendrisio 2014), a cura di A. Crivelli, Lugano 2014

E. MANGHI, P. VIOTTO, C. ZANGARINI, *Sacro Monte di Varese. Guida*, Varese 2014

I. MARELLI, *Una stagione di restauri e di scoperte*, in *Picta et inaurata. Scultura in legno tra Gotico e Rinascimento in provincia di Varese*, Atti del Convegno (Castello di Masnago, dicembre 2009), a cura dei Musei Civici di Varese, Varese 2014, pp. 83-92

R. P. NOVELLO, *ad vocem Pardini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXI, Roma 2014, pp. 311-313

D. PESCARMONA, *Il maestro degli affreschi trecenteschi di Santa Maria dei Ghirli di Campione a Sant'Orsola di Como*, in "Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como", 196, 2014, pp. 15-23

Picta et inaurata. Scultura in legno tra Gotico e Rinascimento in provincia di Varese, Atti del Convegno (Castello di Masnago, dicembre 2009), a cura dei Musei Civici di Varese, Varese 2014

R. TAMMARO, *Borghi e Cascine della Zona 5*, Milano 2014

F. TASSO, *Malaguzzi Valeri, le Arti Industriali e il Museo Artistico Municipale di Milano*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, Atti del Convegno (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta e G. C. Sciolla, Segrate 2014, pp. 177-185

2015

Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di M. Natale, S. Romano, Milano 2015

L. BINDA, *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza (Milano, Palazzo Reale, 1958). Materiali documentari*, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, p. 383

S. BUGANZA, *Note su Filippo Maria Visconti committente d'arte*, in *Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica, cultura*, a cura di F. Cengarle e M. N. Covini, Firenze 2015, pp. 247-284

R. CASCIARO, *Il Crocifisso di Sant'Ambrogio a Negrentino*, in *Il Crocifisso ligneo di Sant'Ambrogio Vecchio di Negrentino*, a cura di P. Pusterla Cambin, Lottigna 2015, pp. 37-47

L. CAVAZZINI, *Trecento lombardo e visconteo*, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, pp. 47-55

E. DAFFRA, F. TASSO, *Filippo Maria Visconti e il corso ininterrotto del gotico in Lombardia*, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, pp. 173-181

L. DE NARDI, *Il Restauro del Crocifisso ligneo della chiesa di S. Croce di Naro*, in "Altolariana. Bollettino della Società Storica Altolariana", 5, 2015, pp. 59-70

R. DELMORO, *Interferenze francesi nella produzione dei codici di lusso a Pavia sullo scadere del Trecento e qualche apertura sul primo Michelino da Besozzo*, in "Arte Medievale", V, 2015, pp. 235-260

A. DELPRIORI, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015

I. MARELLI, *La decorazione pittorica*, in A. Spada, R. Mella Pariani, Monica Motto, I. Tomedi, Laboratorio San Gregorio, I. Marelli, *I Restauri nella chiesa ex-parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo a Sacconago di Busto Arsizio* (Varese), in "Sibrium", XXIX, 2015, pp. 428-431

D. PESCARMONA, *Un Crocifisso ligneo dello stretto ambito dei fratelli De Donati e una pala d'altare di Peter Augustin Schmitz a Grandola (con informazioni su altri tre crocifissi e su una tela di Johann Joseph Kauffmann)*, in "Altolariana. Bollettino della Società Storica Altolariana", 5, 2015, pp. 39-54

D. RIGAUX, *La personalità artistica delle valli ticinesi*, in *Storia del Ticino. Antichità e Medioevo*, a cura di P. Ostinelli e G. Chiesi, Bellinzona 2015, pp. 477-509

M. ROSSI, *Milano 1400*, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, pp. 111-119

San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese. Storia, architettura e contesto figurativo di una chiesa abbaziale romanica, a cura di F. Scirea, Mantova 2015

A. SARI, *Crocifissi dolorosi della Sardegna: il Nicodemo di Oristano*, Ghilarza (Oristano) 2015

Skulpturen & Kunsthandwerke, Hampel Fine Art, Monaco, 1 luglio 2015

Storia del Ticino. Antichità e Medioevo, a cura di P. Ostinelli e G. Chiesi, Bellinzona 2015

M. VERGA BANDIRALI, *Arte lignaria a Crema nel XV secolo*, in *Rinascimento cremasco. Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. Venturelli, Milano 2015, pp. 125-135

2016

L. CALDERARI, L. DAMIANI CABRINI, *Uno sguardo alla scultura lignea del Rinascimento nel Cantone Ticino*, in *Legni preziosi. Sculture, busti, reliquiari e tabernacoli dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Rancate 2016-2017), a cura di E. Villata, Cinisello Balsano (Milano) 2016, pp. 50-65

M. CAMPIGLI, *Vittorio Cini e la scultura*, in *La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d'arte*, a cura di A. Bacchi e A. De Marchi, Venezia 2016, pp. 371-387

R. CASCIARO, *Scultura lignea del Quattrocento in Italia: una mappa*, in " *Fece di scultura di legname e colori*". *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze 2016), a cura di A. Bellandi, Firenze 2016, pp. 103-123

M. IBSEN, *Levigata ut auro: Scultura lignea del Quattrocento nelle valli bergamasche*, in *Nel segno del Rinascimento. Pietro Bussolo scultore a Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo 2016), a cura M. Abertario, M. Ibsen, A. Pacia, Bergamo 2016, pp. 39-49

La Cattedrale di Crema. I restauri del 2010-2014, a cura di G. Zucchelli, Crema 2016

Legni preziosi. Sculture, busti, reliquiari e tabernacoli dal Medioevo al Settecento, catalogo della mostra (Rancate 2016-2017), a cura di E. Villata, Cinisello Balsano (Milano) 2016

Nel segno del Rinascimento. Pietro Bussolo scultore a Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo 2016), a cura M. Abertario, M. Ibsen, A. Pacia, Bergamo 2016

M. PENNACCHIO, " *Intollerabile abuso*" *Miracoli e santuari «à répit» nella Vallecamonica del XVIII secolo*, in " *Santuários*", 5, 1, 2016, pp. 153-162

Porcellane, maioliche, arredi, sculture, oggetti d'arte, Wannenes Art Auctions, Genova, 17-18 maggio 2016

G. SAVA, *L'arte e la regola. Le arti figurative nella Provincia di San Vigilio dei Frati Minori (secoli XV-XVIII)*, Trento 2016

F. SIDDI, *Scultura lignea tra il XII e gli inizi del XV secolo nei territori ticinesi: l'avvio di una ricerca*, in *Legni preziosi. Sculture, busti, reliquiari e tabernacoli da Medioevo al Settecento nel Cantone Ticino*, catalogo della mostra (Rancate, Mendrisio, 2016-2017), a cura di E. Villata, Cinisello Balsano (Milano) 2016, pp. 28-33

Skulpturen & Kunsthandwerke, Hampel Fine Art, Monaco, 7 aprile 2016

F. TROLETTI, *Santuari «à répit» in Valle Camonica: una verifica iconografica nei luoghi attestati dai documenti*, in " *Santuários*", 5, 1, 2016, pp. 203-214

In corso di stampa

Catalogo del Museo della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, a cura di G. Benati (in corso di stampa)

8. Ringraziamenti

Ringraziamenti

È davvero notevole il numero di persone alle quali sono grata per aver contribuito, in un modo o nell'altro, alla stesura di questa tesi. Inizio ricordando gli addetti delle Soprintendenze lombarde, che hanno reso possibile la consultazione dei loro archivi. Il lavoro condotto presso gli Uffici Beni Culturali delle diverse Diocesi è stato lungo, ed è stato possibile solo grazie alla gentilezza e alla disponibilità del loro personale, che mi ha accolta e aiutata nel corso della ricerca. Un sincero ringraziamento va quindi a: Wilma Locatelli della Diocesi di Bergamo; Ivana Ortolani e Mirka Pernis della Diocesi di Brescia; don Andrea Straffi, Eugenia Bianchi e Giovanna Virgilio della Diocesi di Como; don Giuseppe Pagliari della Diocesi di Crema; don Achille Bonazzi e Francesca Campana della Diocesi di Cremona; don Luca Anelli della Diocesi di Lodi; all'architetto Carlo Capponi della Diocesi di Milano, al personale e ai volontari del Museo Diocesano milanese e in particolar modo ad Angela Bortolot; a don Siro Cobianchi e Susanna Cantù della Diocesi di Pavia; all'architetto Sacchi e alla dottoressa Mangiarotti della Diocesi di Vigevano. Sono riconoscente, per aver facilitato il recupero di materiale fotografico, anche a Susanna Pighi della Diocesi di Piacenza, Irene Galifi dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi Patriarcato di Venezia, Sergio Piva della Diocesi di Chioggia, Alessandro Martoni della Fondazione Cini di Venezia, al Laboratorio di restauro "San Gregorio" di Busto Arsizio, a Gianna Nunziati, Paolo Marani, Marcello Fedeli, Emo Antinori Pertini, Marco Longari e David Simone Fossati. Le ricerche in Cantone Ticino si sono svolte in concomitanza con i lavori per la mostra sulla scultura lignea tenutasi dall'ottobre 2016 al gennaio 2017 a Rancate (Mendrisio), presso la Pinacoteca Züst, a cura di Edoardo Villata: con lui e col gruppo di ricerca costituito da Lara Calderari, Laura Damiani Cabrini, Claudia Gaggetta, Anastasia Gilardi e Claudio Premoli è stato più che prezioso lo scambio di idee e di informazioni. Del gruppo della mostra ticinese ha fatto parte Matteo Facchi, che ricordo anche tra i colleghi che la scuola di dottorato di Trento mi ha permesso di incontrare, e con i quali ho condiviso tempo, idee e materiali di studio nel corso di questi anni: Elisa Eccher, Massimo Negri, Stefanie Paulmichl, Federico Troletti, Valeria Rainoldi, Michela Zurla. Per i sopralluoghi e per le ricerche su molte delle opere prese in esame in questo lavoro ho potuto fare affidamento sulla grande gentilezza di molti. Li elencherò di seguito, col desiderio di esprimere tutta la mia gratitudine per il tempo dedicatomi: il signor Ferruccio Zanetti per Albino (Bergamo); don Aldo Donghi della chiesa di San Colombano a Bergamo; don Angelo Riva e Fabio Bonaiti di Careno (Lecco); don Angelo Oldrati per Monte di Nese (Alzano Lombardo,

Bergamo); don Massimo Gualdi per Pizzino (Taleggio, Bergamo); don Giulio Gabanelli e don Angelo Vigani per Zogno (Bergamo); don Luigi Ghitti di Castrezzone (Muscoline, Brescia); Marita Sampietro e don Daniele Crosta per Breglia (Como); don Mario Munaretto per Casalzuigno (Como); Maria Letizia Casati dei Musei Civici di Como; don Franz Trabaglio per Casanova del Morbasco (Cremona), Daniela Aldovini per Cremona; don Gabriele Bernardelli per Castiglione d'Adda (Lodi); don Alberto Fugazza per Spino d'Adda (Cremona); don Luigi Trivini per Acquanegra sul Chiese (Mantova); il signor Vittorio per Canneto sull'Oglio (Mantova); don Angelo Perego per Arosio (Como), don Stefano Venturini e Armando Lanaro per Arsago Seprio (Varese); don Giuseppe Cattaneo per Brenno Useria (Varese), don Germano Tonon per Cusago (Milano); la signora Donatella della chiesa di Santa Maria della Pace a Milano; Roberto Moia, Michele Addavide e Riccardo Tammaro per la *Madonna* della Cascina Gandina; Maria Teresa Padoan per Legnano (Milano); Pierangela Zaffaroni di Caronno Pertusella (Varese); Guido Neposteri di Gallarate (Varese); Dionigi Spreafico per Oggiono (Lecco); Angelo Foletti per l'oratorio di San Giacomo alla Cerreta (Belgioioso, Pavia); don Virginio Bernorio per Zeccone (Pavia); Maurizio Previderè per il Museo della Confraternita di Vigevano (Pavia); la signora Franca di Cerano (Novara). Il Kunsthistorisches Institut di Firenze è il luogo in cui queste pagine hanno preso lentamente forma, e al suo personale non può mancare un sentito ringraziamento.

Fondamentale è stato l'aiuto e il sostegno da parte di Benedetta Chiesi, Annalisa Costa, Giampaolo Distefano, Felice Mastrangelo, Valentina Ravelli, Giovanni Russo, Serena Vincenzi e, come sempre, Gianluca Amato. Per le segnalazioni e la grande disponibilità al dialogo sono grata anche ai professori Alessandro Bagnoli, Marco Campigli, Fulvio Cervini, Andrea De Marchi, Aldo Galli. Ai professori Roberto Bartalini e Marco Rossi, revisori della tesi, sono riconoscente per l'attenta rilettura del lavoro e i preziosi consigli. Più di un ringraziamento va alla professoressa Laura Cavazzini, vero e proprio punto di riferimento in questi anni di studio, da Messina a Trento passando per Siena e Firenze. Un ultimo e affettuoso pensiero è per la mia famiglia.

Firenze, Aprile 2017