

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE STORICHE, ARCHEOLOGICHE
E STORICO-ARTISTICHE

XXXIII CICLO

I gruppi fittili del *Santo Sepolcro* in Italia nella prima Età moderna

GIUSEPPINA DE PASQUALE

TUTOR: Prof.ssa Bianca De Divitiis

COORDINATORE: Prof. Valerio Petrarca

ANNO ACCADEMICO 2020/2021

INDICE

INTRODUZIONE	V
CAPITOLO I	13
1.1 Le fonti per interpretare il <i>Santo Sepolcro</i> di Gerusalemme: gli <i>Itineraria</i> di pellegrinaggio	13
1.2 La morfologia del <i>Santo Sepolcro</i> di Gerusalemme.....	22
1.3 I La collocazione del “sepulchrum” nei drammi liturgici della <i>Visitatio</i> <i>Sepulchri</i> e della <i>Depositio Crucis</i>	26
1.4 La collocazione del <i>Sepolcro</i> scultoreo negli edifici chiesastici	40
1.4.1 Il Sepolcro nella navata	47
1.4.2 Il Sepolcro nel coro	53
1.4.3 Il Sepolcro nella cripta	56
1.4.4 Il Sepolcro in cappelle o in oratori indipendenti.....	58
1.5 Il <i>Sepolcro</i> in ambienti a pianta centrale	63
CAPITOLO II	68
2.1 Sepolcro, compianto, deposizione e pietà. L’iconografia del <i>Sepolcro</i> scultoreo	68
2.2 La tradizione iconografica del compianto sul Cristo morto	77
2.3 I gesti del compianto sul Cristo morto.....	96
2.4 I personaggi del compianto sul Cristo morto.....	103
2.4.1 Il Giuseppe d’Arimatea	1099
2.4.2 Il Nicodemo	118
2.4.3 La Maddalena.....	124
2.4.4 Personaggi aggiuntivi: una figura femminile col bambino e la figura del soldato	127

CAPITOLO III	139
3.1 I committenti dei <i>Sepolcri</i> scultorei.....	139
3.2 I cripto-ritratti dei committenti nei <i>Sepolcri</i> scultorei.....	145
3.2.1 I Pallavicino di Busseto.....	153
3.2.2 Gli Este.....	155
3.2.3 Gli Sforza e la commissione di <i>Sepolcri</i> scultorei in Lombardia e in Piemonte.....	167
3.3 Le committenze confraternali.....	171
3.3.1 I disciplini.....	178
3.4 I francescani e le riproduzioni del <i>Santo Sepolcro</i> di Gerusalemme....	183
 CAPITOLO IV	189
4.1 Il rapporto del <i>Sepolcro</i> scultoreo italiano con gli <i>Heilige Gräber</i> tedeschi e con le <i>Mises-au-Tombeau</i> francesi.....	189
4.2 <i>Mise-au-Tombeau</i> e <i>Sepolcri</i> scultorei italiani.....	195
4.3 Il <i>Sepolcro</i> scultoreo come monumento sepolcrale.....	199
4.4 <i>Mise-au-Tombeau</i> , <i>Sepolcro</i> scultoreo e <i>tabernacoli scolpiti</i>	207
4.5 Le origini del <i>Sepolcro</i> scultoreo in Italia	213
4.6 Il <i>Sepolcro</i> scultoreo in Italia.....	217
4.7 Per una geografia artistica dei <i>Sepolcri</i> scultorei in Italia dal secondo Trecento alla prima metà del Cinquecento.....	224
4.7.1 Il Veneto.....	224
4.7.2 L'Emilia-Romagna.....	230
4.7.3 I <i>Sepolcri</i> mazzoniani.....	243
4.7.4 La Toscana	248
4.7.5 La Lombardia e il Piemonte.....	254
 CAPITOLO V	262
5.1 I contesti scomparsi dei <i>Sepolcri</i> scultorei	262
5.2.1 I riallestimenti tridentini.....	267

5.3 La decorazione ad affresco dei vani del <i>Sepolcro</i> scultoreo a partire dal secondo Cinquecento.....	272
5.4 I riallestimenti di Età napoleonica	278
5.5 L’allestimento “a guisa di grotta”	280
CATALOGO	292
a) Emilia-Romagna.....	296
b) Lombardia.....	386
c) Toscana.....	418
d) Piemonte.....	427
e) Veneto.....	441
f) Campania.....	467
g) Abruzzo.....	483
APPARATO ILLUSTRATIVO	494
BIBLIOGRAFIA GENERALE	683

INTRODUZIONE

Stato degli studi, temi e obiettivi della ricerca

Il presente lavoro è finalizzato a far luce sull'evoluzione del genere del *Sepolcro* scultoreo fittile in Italia nella prima Età moderna. Per "Sepolcro" si intende un gruppo di statue, generalmente otto, rappresentanti il momento del compianto sul Cristo morto. La produzione di questo genere scultoreo raggiunge il proprio *akmé* tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta del Quattrocento in un'area circoscrivibile all'Emilia-Romagna, alla Lombardia, al Piemonte e al Veneto. Rilevando l'assenza di un catalogo onnicomprensivo dei *Sepolcri* scultorei in Italia, il presente lavoro si propone di colmare tale lacuna realizzando una loro catalogazione sistematica prendendo in considerazione un arco cronologico comprendente all'incirca tutto il XV secolo; vengono considerati, inoltre, alcuni esemplari trecenteschi che sembrano svolgere il ruolo di precursori del genere del *Sepolcro* scultoreo e degli epigoni inscrivibili entro il primo venticinquennio del Cinquecento. In Italia si contano complessivamente una quarantina di esemplari di *Sepolcri* scultorei.

Il principale problema che si pone nell'esaminare queste opere è dato *in primis* dalla constatazione che su di esse sono stati prodotti singoli contributi monografici, talvolta noti solo a livello locale; *in secundis*, un altro problema legato allo studio dei *Sepolcri* è dato dalla considerazione che raramente queste opere prodotte in Italia sono state studiate con un'ottica comparativa al fine di fornirne una visione di più ampio respiro. Un primo catalogo sui *Sepolcri* fittili presenti in Italia è stato condotto nel 1990 da Adalgisa Lugli nell'appendice alla monografia scritta dall'autrice sul coroplasta modenese Guido Mazzoni. E tuttavia, ad eccezione di questo contributo, non sono presenti per i *Sepolcri* italiani degli studi onnicomprensivi sull'argomento. Diversi elementi hanno inciso su questa mancata visione d'insieme. Tra questi dev'essere menzionata, innanzitutto, l'idea che tali opere appartenessero ad un'arte secondaria in quanto costituita da oggetti aventi una funzione principalmente devozionale; a ciò si aggiunge la dispersione subita nei secoli dalle statue che compongono tali gruppi e

l'allontanamento dai loro contesti originari;¹ la ricostruzione dei gruppi originari è inoltre funestata dall'estrema fragilità della terracotta, materiale usato per realizzare gran parte dei *Sepolcri* scultorei in Italia centro-settentrionale dal Quattrocento in poi.

Una nuova valorizzazione dei manufatti fittili ha caratterizzato gli studi condotti sulla scultura rinascimentale a partire dagli anni Novanta del secolo scorso. Nuove riflessioni critico-estetiche hanno contribuito alla rivalutazione della tecnica fittile e delle sue intrinseche capacità mimetiche. È stata posta più volte in evidenza la relazione col naturalismo rinascimentale che ha condotto ad un rinnovato interesse degli studiosi nei confronti dei *Sepolcri* scultorei fittili prodotti in Italia centro-settentrionale, incoraggiando una nuova e più feconda stagione di ricerche in tale campo, specialmente nell'ultimo biennio.²

In questa sede, si è cercato di ampliare la visione dei *Sepolcri* fittili prodotti in Italia durante il XV secolo prendendo in considerazione tutti i gruppi noti inscrivibili in questa categoria. L'opera di catalogazione parte dal presupposto che alcune produzioni artistiche dei centri minori necessitano ancora di essere approfondite per comprendere in maniera più esaustiva il complesso mosaico creato dalla presenza dei *Sepolcri* scultorei nella Penisola. Se alcuni contesti sono infatti ben studiati, come quello di Bologna e quello di Ferrara, grazie ad una vasta letteratura periegetica, altri restano ancora misconosciuti e relegati ad una dimensione locale che necessita di essere valorizzata in quanto partecipe di un più vasto e dinamico processo di scambio dialettico tra centro e periferia.

Metodologia di ricerca

Per lo svolgimento del presente lavoro si è scelto di non compiere una ricerca d'archivio mirata ad approfondire i singoli casi in quanto dispersiva per il fine preposto, ovvero quello di ottenere una visione più ampia possibile delle modalità di diffusione dei *Sepolcri* scultorei nella Penisola attraverso una mappatura ragionata delle opere. Essendo necessaria la costruzione di collegamenti tra le opere e i loro contesti di

¹ Per una riflessione sulla questione della collocazione originaria di tali gruppi e sulla perdita dell'"involucro fisico-simbolico" del sacello o sepolcro vero e proprio vedi FERRETTI 1996, 87.

² Sul rinnovato interesse nei confronti della scultura fittile vedi il recente contributo di CAVALLI - GALLI - NANTE 2020.

riferimento, un'analisi più dettagliata dei singoli *Sepolcri* è stata delegata alla parte catalografica. Per ogni opera presa in considerazione e per ogni tematica indagata nei seguenti capitoli è stata condotta un'approfondita ricerca bibliografica in svariate biblioteche italiane. Il lavoro di ricerca è stato accompagnato da appositi sopralluoghi condotti nei luoghi di conservazione della maggior parte delle opere citate. Tale ricerca *in loco* si è ritenuta opportuna al fine di condurre un'analisi autoptica delle opere e dei relativi contesti di riferimento. Per semplificare l'operazione di riconoscimento e di contestualizzazione dei *Sepolcri* scultorei sono state elaborate delle categorie secondo criteri morfologici e cronologici. Per individuare le fasi di origine e di sviluppo del genere del *Sepolcro* scultoreo e per riconoscere le peculiarità degli esemplari al livello regionale, sono state ricavate delle macrocategorie ad ognuna delle quali corrisponde una cronologia e un'area geografica.

Struttura del lavoro e risultati ottenuti

Nel primo capitolo si propone una visione critica sulle fonti ritenute utili nello studio dei *Sepolcri* scultorei sottolineando, al contempo, i limiti di tali tipologie di fonti nella ricerca. Dalla constatazione che i *Sepolcri* scultorei si configurano come riproduzioni "topomimetiche" del sito gerosolimitano del Santo Sepolcro, si è ritenuto opportuno prendere in considerazione le descrizioni riportate dai pellegrini in Terrasanta. La lettura degli *Itineraria* di pellegrinaggio, infatti, agevola la comprensione della percezione del *Santo Sepolcro* nel XV secolo e permette di discernere quali fossero gli elementi ritenuti fondamentali nel processo di riproduzione del modello. Considerando l'assenza della maggior parte dei contesti originari in cui i *Sepolcri* scultorei italiani venivano collocati, si è ritenuto utile riprendere ed esporre le teorie e le conclusioni elaborate dagli studiosi che sin dall'inizio del Novecento si sono occupati delle varie e multiformi riproduzioni del *Santo Sepolcro*, in particolare nei contesti inglesi, francesi e tedeschi. Gli studi di Henry Faesey, Henry Bonnell, e Neil Brooks risultano importanti in quanto pioneristici nella ricostruzione, all'interno degli edifici chiesastici, di strutture architettoniche temporanee o permanenti che venivano ritenute riproduzioni del *Santo Sepolcro* gerosolimitano.³ Tale operazione è stata condotta sulla base di testi liturgici che

³ FAESEY 1898; BONNELL 1916; BROOKS 1921.

riportano alcune citazioni di strutture denominate “sepulchrum”: i drammi liturgici del periodo pasquale denominati “Visitatio Sepulchri” e “Depositio Crucis”.⁴ Pertanto, secondo un processo analogo, le riproduzioni architettoniche e scultoree del *Santo Sepolcro* prodotte in Italia nel XV secolo sono state ordinate in base alla zona ad esse riservata all’interno dell’edificio chiesastico (navata, coro, cripta) o all’interno di oratori indipendenti. Si è cercato inoltre di approfondire la correlazione esistente tra ambienti a pianta centrale e il *Santo Sepolcro* di Gerusalemme.

Il secondo capitolo si sofferma sull’iconografia del *Sepolcro* scultoreo rappresentante la scena del *compianto sul Cristo morto* individuando al contempo altre iconografie ad esso assimilabili come quella della *Pietà* e quella della *Deposizione*. Sono state analizzate le invenzioni iconografiche che hanno goduto di maggior fortuna nel corso dei secoli XIV-XVI, imponendosi come punto di riferimento anche per i *Sepolcri* scultorei. Nello specifico, vengono affrontate due distinte tematiche: l’origine e l’evoluzione della tradizione iconografica del *Compianto* in relazione alle principali reliquie della Terra Santa e, parallelamente, viene fornito un approfondimento sulle caratteristiche di alcuni personaggi canonici del *Compianto* con una focalizzazione su *Giuseppe d’Arimatea*, *Nicodemo* e sulla *Maddalena*. A questi personaggi, inoltre, se ne aggiungono altri di più complessa identificazione.

Nel terzo capitolo viene presa in esame una delle principali problematiche legate all’origine e alla diffusione del genere del *Sepolcro* scultoreo: la committenza. A fronte della vasta casistica di situazioni in cui vengono commissionati i *Sepolcri* scultorei è possibile individuare due categorie di committenti: i laici, cui fanno parte da re, duchi e signori, e le confraternite laiche tra le quali emerge soprattutto la confraternita dei disciplinati per la sua profonda ramificazione nel territorio. Si è cercato altresì di esaminare i legami ideologici tra i *Sepolcri* scultorei la religiosità francescana cogliendo l’apporto dell’Ordine nel processo di diffusione del genere del *Sepolcro*.

Il quarto capitolo costituisce il nucleo più corposo del lavoro poiché cerca di fornire una possibile interpretazione dell’origine del *Sepolcro* scultoreo come genere artistico del rapporto di filiazione con altre tipologie scultoree ad esso assimilabili come gli *Heilige Gräber* tedeschi e le *Mises-au-Tombeau* francesi. Ci si interroga sui punti di contatto tra gruppi italiani, gruppi tedeschi e francesi mettendo in luce, allo stesso tempo, le

⁴ Come rileva Carla Bino, la *Depositio Crucis* è stata introdotta nel XI secolo (BINO 2016, 285).

differenze rilevate sia dal punto di vista estetico-formale che da un punto di vista più strettamente funzionale. Vengono analizzate, inoltre, le principali funzioni svolte dai *Sepolcri* scultorei, tra cui quella sepolcrale. Una volta tracciate le possibili fonti del genere del *Sepolcro* scultoreo, vengono esaminate le vie attraverso cui esso si è diffuso nella Penisola, disegnando una mappatura secondo un criterio regionale.

Il quinto capitolo è dedicato ad una ricognizione dei contesti dei *Sepolcri* scultorei sopravvissuti. Considerando la pluralità di contesti fortemente rimaneggiati, prima in età controriformistica e in seguito in età napoleonica, si constata come non è possibile prescindere dall'analisi approfondita dei singoli contesti al fine di comprendere quali siano gli elementi che hanno influito sugli allestimenti postumi al punto da condizionare la percezione di questi manufatti da parte dei contemporanei e, talvolta, da causarne l'oblio.

La parte conclusiva della ricerca è dedicata al catalogo delle opere ed è finalizzata ad approfondire in maniera più dettagliata le osservazioni generali proposte nei capitoli precedenti. Il catalogo è stato svolto per ciascuna opera compilando le voci: descrizione; artista; datazione; luogo di conservazione dell'opera; provenienza; ipotetici committenti ed eventuali restauri effettuati sulle statue; esso comprende trentasette gruppi scultorei formati, a loro volta, da circa sette-otto statue ciascuno. Per la sua stesura è stato adottato un criterio geografico per cui vengono elencati, in ordine cronologico, i *Sepolcri* esistenti nelle varie regioni italiane. Tutti i gruppi scultorei schedati sono stati analizzati *in loco*, ad eccezione di sette (Brisighella, Modigliana, Medole, Soncino, Firenzuola, Caprino, e Portogruaro), per i quali una visione autoptica è stata ostacolata non solo dalla limitatezza del tempo a disposizione, ma soprattutto dalle circostanze dovute alla recente crisi sanitaria che ha limitato significativamente la libertà di movimento tra regioni.⁵ L'arco cronologico preso in esame si estende dal XIV secolo ai primi due decenni del XVI secolo, con particolare attenzione verso le opere realizzate nel Quattrocento.

Il criterio di selezione adoperato per la scelta dei *Sepolcri* scultorei prevede la presa in esame dei gruppi in cui viene rappresentata prevalentemente la scena del *Compianto sul Cristo morto* e, per gli esemplari più antichi di derivazione francese, quella della *Deposizione di Cristo*. Si includono, pertanto, quei gruppi scultorei composti da sei, otto

⁵ Per il gruppo nell'oratorio della S. Croce a Brisighella, in particolare, una visione autoptica è stata resa impossibile anche e soprattutto dall'inaccessibilità al sito.

o più personaggi, nei quali sono al contempo presenti, oltre al *Cristo depresso*, alla *Vergine* e al *san Giovanni*, componenti delle *Crocifissioni* plastiche, almeno quei personaggi che possono essere considerati, per una serie di ragioni trattate nel secondo capitolo, dei personaggi caratteristici del genere del *Sepolcro* scultoreo, e cioè: *Giuseppe d'Arimatea*, *Nicodemo* e la *Maddalena*. Per ragioni di praticità dettate dalla limitata tempistica prevista da questa ricerca, sono stati esclusi dal catalogo tutti i casi di *Sepolcri* scultorei che hanno subito un dimezzamento nel numero delle statue rispetto alla composizione originaria, ovvero quei gruppi che, benché sia documentata la presenza delle altre statue, ai tempi attuali risultano smembrati o composti da una o due statue. A questa categoria afferisce, ad esempio, il busto fittile della *Vergine dolente* realizzato da Guido Mazzoni, oggi presso i Musei Civici di Palazzo Schifanoia (1480 circa) (fig. 353), la *Vergine dolente* di Benedetto da Maiano (1485-1488 circa) conservata nel Museo Civico di La Spezia e proveniente da una *Pietà* già nella chiesa di Santa Maria Nipotecosa a Firenze, oppure la *Maddalena dolente* in collezione privata a New York ma proveniente dal medesimo gruppo.⁶ Analogamente, sono stati esclusi i *Sepolcri* per i quali attualmente resta la sola figura del *Cristo*, come nel caso del *Deposto* realizzato da Jacopino da Tradate per la chiesa di S. Francesco a Casalmaggiore presso Cremona (1420-1430), il *Deposto* nel Duomo di Asola attribuito a Clemente Zamara (fig. 275), quello attualmente conservato presso la chiesa milanese di S. Vittore al Corpo e un tempo facente parte di un *Sepolcro* commissionato da Alberto Bruscolo a Vincenzo Onofri (fig. 363); appartiene a questa categoria anche il *Deposto* di Santa Maria dei Servi a Siena per il quale non è dato sapere se la statua facesse parte di un gruppo più ampio o sia stata concepita *ab origine* come statua a sé stante.

Non sono stati presi in considerazione, inoltre, i gruppi composti dal *Cristo* e dalla *Vergine* come “*Pietà*” perché appunto afferenti alla *Vesperbild*, tipologia di opere differente da quella del *Sepolcro* scultoreo, benché ad esso affine, come spiegato nel quarto capitolo dedicato alle tipologie scultoree connesse al *Sepolcro* scultoreo. Appartiene a questa categoria il *Sepolcro* lapideo in S. Francesco d'Assisi a Oria (Brindisi), datato alla fine del XV secolo, già nella chiesa di S. Maria della Gallana.⁷ Il gruppo, formato dalla *Madonna* in *pietà* con il corpo di *Cristo* in braccio, *san Giovanni*,

⁶ CAGLIOTI 2007, figg. 27-28.

⁷ GELAO 1990, 2-5. Per le figure vedi LANZILOTTA 2010, 30, fig. 18 e 32, fig. 20.

e altri due personaggi, ha perduto *Giuseppe d'Arimatea* mentre, la *Maddalena* e il *Nicodemo* sono mutili: rimane la testa di una figura maschile che è stata montata sul corpo della *Maddalena* genuflessa.

Inoltre, avendo deliberatamente scelto di privilegiare il *medium* fittile poiché ritenuto un tratto peculiare del genere del *Sepolcro* scultoreo in Italia e suo motivo di originalità rispetto alle *Mise-au-Tombeau* d'Oltralpe, non sono presenti nel catalogo le schede relative ai *Sepolcri* di altri materiali come quelli lapidei, ad eccezione di alcuni esemplari veronesi del XIV secolo in quanto ritenuti importanti per l'evoluzione del genere in Italia.⁸ Si è scelto di inserire nel catalogo il *Sepolcro* di Modigliana (metà del XV secolo) e quello di Meda (1525 circa) benché siano stati realizzati in legno, perché entrambi ritenuti casi di studio utili come elementi di confronto con gli altri esemplari presenti in catalogo. In particolare, il *Sepolcro* di Modigliana costituisce un primo esemplare del genere in Romagna, sorto a stretto contatto con la Toscana mentre, il secondo, il quale costituisce un modello per il gruppo realizzato dal medesimo autore per il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno (1528), offre un utile confronto con i *Sepolcri* fonduliani per la singolare presenza della figura di *Mora col bambino*, tematica trattata nel secondo capitolo dedicato all'iconografia del *Compianto*.

Non sono state incluse nel catalogo le opere per le quali si suppone che siano state realizzate da maestranze straniere come, ad esempio, il gruppo nel Duomo di Chivasso, realizzato come una *Mise-au-Tombeau* da probabile mano franco-borgognona (seconda metà del XV secolo), quello di Santa Maria della Scala a Moncalieri che, oltre a presentare uno stile e uno schema compositivo borgognone, si distingue in quanto donazione di un governatore francese, Blaise de Montluc (1547), e il *Sepolcro* ligneo nella chiesa di S. Vito martire di Gergei (Nuoro), stilisticamente riconducibile all'ambito iberico-catalano (fig. 389). Per le opere che per le sopracitate ragioni sono state escluse dal catalogo elaborato in questa sede, si rimanda ad un futuro lavoro di ricerca.

⁸ Tra i *Sepolcri* esclusi in quanto lignei figurano il gruppo nel Duomo di Lodi datato alla prima metà del Quattrocento (fig. 159), il gruppo conservato nel Museo Civico d'Arte Antica di Torino (1480 circa) proveniente da Santa Maria Maggiore in Val Vigizzo attribuito a Domenico Merzagora, il gruppo ligneo proveniente dall'oratorio dei Bianchi dell'Assunta di Serravalle Scrivia presso Alessandria (inizi del XV secolo), Giovanni Zambellana in Santa Toscana a Verona (1480), il gruppo realizzato da Giovanni Angelo del Maino per la parrocchiale di S. Giovanni Battista a Morbegno, presso Sondrio (*ante* 1518), il *Sepolcro* realizzato dalla bottega dei De Donati per la chiesa di Caspano di Civo nella medesima Provincia (*post* 1508) o quello intagliato da Clemente Zamara per il Santuario di Santa Maria della Stella a Bagnolo Mella nel Bresciano (1519).

CAPITOLO I

1.1 Le fonti per interpretare il *Santo Sepolcro* di Gerusalemme: gli *Itineraria* di pellegrinaggio

“Il termine ‘Sepolcro’ indicherebbe, insieme con le figure, la struttura che le ospita, forse un’edicola o un vano in cui il ‘mistero’ è separato dallo spazio della chiesa”.⁹ Le parole di Guido Gentile espongono adeguatamente la problematicità insita nel tentativo di stabilire la forma e le caratteristiche di ciò che nelle fonti viene definito “Sepolcro”.

In questo capitolo si cercherà di fare chiarezza sulla morfologia assunta dalle svariate riproduzioni del *Santo Sepolcro* nel XV secolo al fine di stabilire i complessi rapporti che intercorrono tra il modello, consistente nel sito gerosolimitano del *Santo Sepolcro*, e le sue coeve riproduzioni occidentali; verrà inoltre approfondito il rapporto tra le figure che compongono i gruppi scultorei rappresentanti il *Compianto sul Cristo morto* e i loro contesti originari.¹⁰

L’esigenza di riprodurre il *Santo Sepolcro* in Europa e in Italia, restituendone una copia “in casa”,¹¹ lontano da Gerusalemme, si concretizza in un ampio ventaglio di modelli e di soluzioni materiali. A causa delle numerose variazioni subite nel corso del tempo, il *Santo Sepolcro* di Gerusalemme non può essere considerato un modello unico e univoco a cui poter ricondurre, in maniera esauriente, l’ampia varietà delle sue riproduzioni occidentali. Le ricerche condotte tra gli anni Sessanta e ottanta del Novecento in occasione degli scavi archeologici del sito gerosolimitano da padre Virgilio Corbo dimostrano infatti l’avvicinarsi di numerose fasi costruttive del sito.¹² Osservando la pianta del sito attuale (fig. 1), si riesce comunque ad avere un’idea della disposizione degli spazi principali che rimasero immutati nei secoli nella percezione dei pellegrini. Alla Basilica dell’Anastasis si accede da sud. Una volta varcato il portale doppio, nell’ampio ingresso, ci si imbatte nella *Pietra dell’Unzione* dove Cristo fu disteso dopo esser stato deposto dalla Croce (fig. 149). La *Pietra* si estende da est a ovest, in senso perpendicolare rispetto

⁹ GENTILE 1987, 17.

¹⁰ Come rileva Ilaria Tamani (TAMANI 1999, 65) sintetizzando le conclusioni di decennali studi sull’argomento: “le fonti antiche denotano come ‘sepolcro’ un luogo dove erano poste le statue del *Cristo* e dei *dolenti*, un luogo simile ad una cella separata dalla chiesa da un’inferriata, solitamente ad un livello pavimentale inferiore”. Elena Berti Toesca (BERTI TOESCA 1928, 193-205) lo definisce come un: “recesso chiuso e nascosto, che richiama alla memoria, in chiave simbolica, la tomba nuova che Giuseppe d’Arimatea aveva fatto scavare per sé nella roccia e nella quale, dopo aver calato il cadavere di Cristo dalla croce, averlo cosparso di balsami ed averlo piacevolmente avvolto in un lenzuolo di lino, secondo Giovanni con l’aiuto di Nicodemo, lo aveva rinchiuso, rotolando all’imboccatura una grande pietra.

¹¹ GAMBAROTTO 2018, 221.

¹² Per le ricerche archeologiche sul *Santo Sepolcro* vedi CORBO 1981.

all'ingresso. Alla sua destra si trova la Cappella del Calvario, corrispondente al luogo della crocifissione mentre, al livello inferiore della stessa, è presente la Cappella di Adamo. Poco più avanti, dirigendosi verso ovest, si accede alla rotonda della Basilica dell'Anastasis con la sua grande cupola impostata su diciassette colonne. In corrispondenza del centro della cupola si eleva l'edicola del *Santo Sepolcro* che, originariamente scavata nella roccia, appare alla vista completamente rivestita di marmi. L'edicola si sviluppa da est verso ovest. Entrando dall'ingresso posto a levante, si accede ad un ampio ambulacro semicircolare che prende il nome di "Cappella dell'Angelo" al centro del quale è posta una pietra a separare in due file chi entra e chi esce. Proseguendo verso occidente ci si trova davanti ad una bassa porta che conduce all'interno della cella del sepolcro propriamente detto. Al suo interno, sulla destra, ovvero verso la parete nord, è presente il banco sepolcrale scavato nella roccia.

Copie del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme furono prodotte in tutta Europa senza soluzione di continuità dal V al XVII secolo. All'inizio dell'undicesimo secolo furono edificate molte chiese con l'intento di imitare esplicitamente il *Santo Sepolcro*. Per costruire la chiesa di Fulda, a Paderborn, il Vescovo di Meinwerk inviò a Gerusalemme l'Abate Wino di Helmarshausen affinché riportasse la "mensuras eiusdem ecclesie et sepulcri sancti reliquias referente".¹³ La chiesa fu costruita nel 1036 a forma di ottagono. Un processo analogo sottende la costruzione della rotonda di Lanleff presso Caen (tardo XI secolo) e la chiesa del Santo Sepolcro di Cambridge del primo venticinquennio del XII secolo (fig. 28). Richard Krautheimer nota che, benché gli edifici siano tutti costruiti esplicitamente come imitazioni del *Santo Sepolcro*, "le differenze sembrano più importanti delle affinità": essi sono profondamente diversi tra loro, ad esempio nella scelta della pianta, circolare o ottagonale, con o senza ambulacro intorno al vano centrale, coperti a volta o da un tetto ligneo, con una o più absidiole e con otto o dodici piedritti.¹⁴ Lo studioso evidenzia come la conversione delle forme geometriche in dati aritmetici genera delle imitazioni incredibilmente approssimate, sia in pianta che in alzato, delle forme reali del modello. Il modello "non veniva mai riprodotto nella sua totalità, ma si sceglievano solo alcuni dei suoi elementi costitutivi".¹⁵ Tale approssimazione, che è "uno dei caratteri più evidenti del rapporto

¹³ KRAUTHEIMER 1993, ed. 2008, 102.

¹⁴ KRAUTHEIMER 1993, ed. 2008, 103. Per comprendere quanto i riferimenti alle forme geometriche fossero vaghi nella riproduzione del modello in età medievale, basti pensare alla Chiesa dell'Ascensione sul Monte degli Ulivi, di forma ottagonale, che Arculfo, nel tardo VII secolo, definisce "rotonda". Erano considerate simili ad un cerchio tutte le figure con più di quattro lati. Come osserva il Krautheimer, "evidentemente per la mentalità medievale una somiglianza approssimativa tra due forme geometriche non era meno valida di una completa identità" (KRAUTHEIMER 1993, ed. 2008, 105).

¹⁵ KRAUTHEIMER 1993, ed. 2008, 115: "Così nella cappella del *Santo Sepolcro* a Costanza fu imitata solo la pianta circolare della Basilica dell'Anastasis; nella chiesa di Paderborn furono riprese, oltre alla forma della rotonda, anche le cappelle disposte radialmente; nella chiesa del Santo Sepolcro di Pisa e nella chiesa di San Giovanni di Brindisi furono ripresi il vano centrale circolare, la parete cilindrica finestrata, il deambulatorio e gli otto piedritti".

esistente nel medioevo tra un edificio originale e le sue copie”,¹⁶ rivela come sia esistito un modo di impostare il problema delle copie sensibilmente diverso dal nostro: “A quanto pare una data forma era imitata, più che per se stessa, per qualcosa che essa rappresentava”.¹⁷

L’imitazione del *Santo Sepolcro* gerosolimitano nelle nuove strutture occidentali poteva seguire, pertanto, molteplici vie: la costruzione di una pianta centrale ottagonale, circolare o triconca, la riproduzione delle dimensioni del modello,¹⁸ la presenza di un’edicola architettonica della tomba, addirittura, la sola intitolazione al *Santo Sepolcro* accompagnata da una reliquia o da un oggetto che formalmente esprimesse la *similitudo* con il prototipo come, ad esempio, dei gruppi scultorei o altari che riproducevano la deposizione di Cristo.¹⁹

Se nel medioevo il processo copiativo di un determinato modello è prevalentemente caratterizzato da quella che Krautheimer definisce una “*vilis figuratio*” per cui per ricreare correttamente il modello bastava scegliere un certo numero di elementi essenziali da riprodurre, dal Quattrocento in poi, la copia si distinguerebbe dal modello piuttosto per le dimensioni e i materiali utilizzati.²⁰ Ricostruire un modello ideale topografico del sito sacro, almeno per quanto riguarda l’arco cronologico compreso tra il XIV e il XV secolo risulta comunque utile per l’obbiettivo di una corretta restituzione del contesto di appartenenza dei *Sepolcri* scultorei, contesto senza il quale queste opere perderebbero gran parte della loro ragion d’essere.

Risolvere la questione del modello delle riproduzioni occidentali del *Santo Sepolcro* nel XV secolo prendendo in considerazione esclusivamente il sito gerosolimitano così come lo si osserva al presente (fig. 2), condurrebbe a conclusioni devianti proprio in virtù delle numerose distruzioni e degli altrettanto numerosi rifacimenti che il sito ha subito sin dalla sua fondazione. L’intervento più importante per l’arco cronologico preso in esame riguarda un rinnovamento della chiesa e dell’edicola avvenuto nel 1555 per volere del custode di Terra Santa, Bonifacio da Ragusa (figg. 4-5).²¹

Per comprendere come il sito venisse percepito agli occhi dei fedeli occidentali non si può prescindere da una disamina della letteratura di viaggio. La morfologia della chiesa e dell’edicola

¹⁶ Lo studioso non esclude che nel processo di riproduzione il modello principale sia stato contaminato anche da altri modelli. Vedi KRAUTHEIMER 1993, ed. 2008, 107: “La scomposizione del modello in parti e il loro diverso raggruppamento permettevano poi di arricchire le copie con l’aggiunta di nuovi elementi: le imitazioni dell’Anastasis furono influenzate con ogni probabilità anche da altri edifici aventi qualche somiglianza col prototipo”.

¹⁷ KRAUTHEIMER 1993, ed. 2008, 107.

¹⁸ Ad esempio, a Bologna è stata riprodotta la distanza tra la copia del *Santo Sepolcro*, nella rotonda della chiesa di Santo Stefano, e il centro della cappella cruciforme in fondo alla Chiesa del *Calvario*. La distanza è uguale alla distanza gerosolimitana tra la tomba di Cristo dal Monte Golgota (42 m).

¹⁹ KRAUTHEIMER 1993, ed. 2008, 117.

²⁰ KRAUTHEIMER 1993, ed. 2008, 124. L’architettura medievale non riproduce un prototipo nel suo aspetto reale ma lo rappresenta *typice e figuraliter*. Con questi termini un cronista del XII secolo parla della somiglianza del complesso bolognese di Santo Stefano con il Santo Sepolcro di Gerusalemme.

²¹ DE MONTOR 1847, 107.

gerosolimitana è infatti individuabile attraverso gli *Itineraria*, descrizioni dei luoghi santi sottoforma di “guide” o generici *vademecum* che illustrano in modo schematico insieme ai luoghi, i relativi riferimenti alle Scritture e alle indulgenze ottenibili attraverso i diari dei pellegrinaggi compiuti dai visitatori occidentali nei luoghi cristiani d’Oriente, oppure attraverso la trattatistica sul tema del recupero della Terrasanta. La ripetitività di alcune parti negli *Itineraria* e nei diari di viaggio resta un elemento caratterizzante di questo genere e risalta subito dalla lettura comparata di più *Itineraria* composti a poca distanza tra loro - anche di un ventennio - come quello del padovano Gabriele Capodilista (1458) e quello del milanese Santo Brasca (1480). Nonostante la presenza di molteplici luoghi comuni, gli *Itineraria* costituiscono comunque una fonte di massima importanza per lo studio storico-artistico e architettonico del *Santo Sepolcro*. L’elevato numero di pellegrinaggi, testimoniato dai diari riportati dai fedeli, è anche evidente in altre tipologie di fonti come i libri amministrativi di Venezia, base obbligatoria di partenza per tutti i pellegrini provenienti dall’Europa nord-occidentale, e dai protocolli notarili.²² Negli anni novanta del secolo scorso sono state rilevate circa trecentosessanta relazioni di viaggio fra Trecento e Quattrocento.²³ Gli autori delle guide, sia frati che laici, considerando l’elevato costo del viaggio,²⁴ erano soprattutto membri dell’élite provenienti dagli strati più alti della società, oppure funzionari reali e ducali. Inoltre, le tasse richieste ai pellegrini dal sultano, a partire dal pagamento della tassa al sultano Melek-en-Naser da parte dei francescani nel 1333, e la necessità di ottenere permessi dalla sede pontificia prima di intraprendere il viaggio, limitavano notevolmente il numero di coloro che potevano realmente permettersi tale impresa.²⁵

Sin dal IV secolo, le vie di pellegrinaggio prima via terra, e poi via mare, furono il tramite preferenziale per la circolazione dei modelli del *Santo Sepolcro*. Tra le più importanti descrizioni seguite all’indagine autoptica del sito, è doveroso citare l’itinerario del vescovo francese Arculfo il quale, nel 670, di ritorno dalla Terra Santa, portò con sé una pianta del sito (fig. 24). Ospitato da Adamnano, abate del monastero di Jona sulle isole Ebridi (Scozia), Arculfo rivestì un ruolo importante nell’aggiornamento dell’immagine del *Santo Sepolcro* in Occidente e, in particolare, nella versione ricostruita dopo la distruzione dei persiani del 614 d.C.²⁶ Era frequente, tra i pellegrini, riportare disegni dei luoghi visitati (fig. 3), come dimostra il disegno della planimetria del *Santo Sepolcro* conservato nella Biblioteca Municipale di Reggio Emilia (fig. 25). Molti viaggiatori affermavano esplicitamente di voler fornire le misure esatte del luogo santo. Nel XV

²² SENSI 1996, 239.

²³ SENSI 1996, 248.

²⁴ CARDINI 1991, 2 e sgg.

²⁵ Per una vasta casistica di pellegrinaggi in Terrasanta nel XV secolo vedi CARDINI 2002.

²⁶ Per uno studio approfondito sulle imitazioni architettoniche del *Santo Sepolcro* nel Medioevo vedi SALVARANI 2008.

secolo, la *Cronologia Magna* di fra' Paolino da Venezia (1270-1344) conteneva più di mille disegni dei siti di Terrasanta.²⁷ Analogamente, anche il nobile padovano Gabriele Capodilista (†1477), il quale ricoprì la carica di podestà di Perugia dal 1473 al 1475, riportò un disegno insieme alla descrizione del viaggio di ritorno dal suo pellegrinaggio in Terrasanta (1458).²⁸

La prassi di richiedere le dimensioni della chiesa dell'*Anastasis* e dell'edicola del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme è antica: secondo la *Vita Meinwerici* del XII secolo, il Vescovo di Padernborn (Westfalia), nel 1033 affidò all'Abate Wino di Helmarshausen il compito di rilevare le misure della Basilica dell'*Anastasis* per riprodurle in una chiesa di nuova fondazione.²⁹ Rimanendo in Terrasanta per più di un anno, il frate francescano Niccolò da Poggibonsi, poté assimilare ampiamente la topografia del luogo, arrivando ad affermare di aver “contato le fattezze di fuori del santo munimento del Nostro Signore Gesù Cristo figliuolo di Dio”.³⁰ Più tardi, nel Quattrocento, Gabriele Capodilista, manifestò chiaramente le medesime intenzioni con queste parole: “et perché quegli che legerano questo divoto peregrinazo ragionevolmente desidereranno intender la forma de chesia, et anche de Sanctissimo Sepulcro, quanto più chiaro io poterò lo descriverò”.³¹

Un esempio eloquente di come l'itinerario comprendente la descrizione del *Santo Sepolcro* potesse essere oggetto di una replica “in casa”, è fornita dal sacello fatto costruire da Giovanni Rucellai nella chiesa vallombrosiana di S. Pancrazio a Firenze (figg. 7, 17, 18). Il Rucellai potrebbe aver trovato ispirazione per la commissione nella lettura del diario di viaggio in Terrasanta scritto dallo zio Lionardo Frescobaldi nel 1384. E, tuttavia, l'ipotesi che il Rucellai abbia finanziato una spedizione in Terrasanta per procurarsi “il giusto disegno e misura del *Santo Sepolcro* del Nostro Signore Gesù Cristo”,³² anche se non documentabile, è assai probabile, dal momento che nella descrizione del Frescobaldi non v'è alcun riferimento alle misure dell'edicola.³³

Il tempietto o edicola del *Santo Sepolcro* era posizionato all'interno del coro della chiesa gerosolimitana dell'*Anastasis*, come si legge nel pellegrinaggio di Niccolò d'Este (1413): “Poi andamo a visitar il Sanctissimo Sepolchro dove Cristo, dopoi la unctione, fu reposito, et donde esso resussitò; sopra lo qual è facta una bella capella et è drito in meggio del tondo della preducta

²⁷ NERI 1971, 27-29.

²⁸ Gabriele Capodilista (1458), ed. MOMIGLIANO – LEPSCHY 1966, 33. Il testo è stampato nel 1475 a Perugia da Paolo Boncambio. Un manoscritto miniato fu offerto dal Capodilista al convento di San Bernardino a Padova. Una copia dell'edizione a stampa è contenuta nel ms. Italien 896 della Bibliothèque National de France.

²⁹ TOSCO 2005, 21.

³⁰ Niccolò da Poggibonsi (1346-1350), ed. DELLA LEGA 1945, 16.

³¹ Gabriele Capodilista (1458), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 90.

³² BELTRAMO 2005, 142.

³³ Lionardo Frescobaldi (1384), ed. ANGELINI 1944, 139-143.

giesia”.³⁴ Più precisamente, come rileva Santo Brasca (1490), essa era: “dinante al choro et de directo sotto el bucco de la cube”.³⁵ In alcune descrizioni, in particolare, si comprende quale fosse la posizione del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme rispetto ad altri punti di riferimento presenti all’interno della chiesa come il Monte Calvario e la Cappella di Adamo, che, come si ricorda, era sepolto in corrispondenza del monte che aveva ospitato la crocifissione di Cristo. Come si legge nel viaggio in Terrasanta dello zio di Giovanni Rucellai, Lionardo Frescobaldi (1384): “E ivi presso nello spazzo a piè del monte, di lungi circa braccia dodici [circa 7 m], si è il Sepolcro dove fu posto il N. S. G. Cristo, quando fu levato dal legno della Santa Croce”.³⁶ Nel suo itinerario, Gabriele Capodilista (1458) specifica che: “Fate devotissime oratione et meditazione davanti al Sancto Sepulcro, se va recto tramite a Monte Calvario, el quale è lontano dal sepulcro piè CVIII, et lì se ascende per XVIII gradi dal pavimento cioè selegà de la chiesa, et qui entri in una bella capella tuta saligata de marmo, ne’ la qual è lo loco dove el Nostro Signore fu fito nel legno de la croce nel saxo vivo. [...]”. L’informazione è interessante in quanto fornisce la distanza reciproca esistente tra l’edicola del *Santo Sepolcro*, ovvero il luogo di sepoltura di Cristo e il Calvario. La distanza corrisponde a CVIII piedi e cioè a circa 32,4 m (se si considera un piede = 30,48 cm).³⁷ Questa distanza potrebbe aver influenzato, anche solo a livello di suggestione, la distanza prestabilita in alcuni edifici ecclesiastici, tra la cappella dedicata alla S. Croce e quella dedicata al Santo Sepolcro.

Da alcuni disegni che accompagnano gli itinerari è possibile evincere la forma dell’edicola e del suo interno contenente il banco sepolcrale su cui fu riposto il corpo di Cristo. Il più esemplificativo è un disegno tedesco realizzato nel 1498 e pubblicato nell’edizione del 1945 del *Libro d’Oltremare* scritto dal frate francescano Niccolò da Poggibonsi.³⁸ Nonostante la visione deformata dalla prospettiva ribaltata, nel disegno sono comunque visibili le parti essenziali dell’edicola: una *cappella quadra* che precede il sepolcro propriamente detto che si unisce ad esso dal lato est,³⁹ e corrispondente al vestibolo chiamato “Cappella dell’Angelo”, e una cappella *quasi tonda, colonnata* che costituiva il nucleo dell’antico sepolcro.⁴⁰ All’interno della celletta, sul lato nord, è stato scavato il banco sepolcrale. Al di sopra della cappella tonda si staglia una volta con finestra sulla quale si eleva un ciborio sorretto da dodici colonne.⁴¹

³⁴ Luchino dal Campo (1413), ed. BRANDOLI 2011, 186-192.

³⁵ Santo Brasca (1480), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 97-98.

³⁶ Lionardo Frescobaldi (1384), ed. ANGELINI 1944, 139-142.

³⁷ Gabriele Capodilista (1458), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 93.

³⁸ Niccolò da Poggibonsi (1346-1350), ed. DELLA LEGA 1945, 16, fig. 6. L’itinerario fu pubblicato per la prima volta a Bologna nel 1500 da Giustiniano de Rubeira col titolo “Viagio da Venezia al sancto Iherusalem et al Monte Sinai, sepolcro de sancta Catherina, più copiosamente desritto che nessuno degli altri”.

³⁹ Niccolò da Poggibonsi (1346-1350), ed. DELLA LEGA 1945, 17.

⁴⁰ Niccolò da Poggibonsi (1346-1350), ed. DELLA LEGA 1945, 16.

⁴¹ L’autore aggiunge che le colonne, che nel disegno sono scempie, dovevano essere in realtà binate.

Le descrizioni confermano che le misure della celletta interna del *Santo Sepolcro* corrispondevano alle misure delle tombe giudaiche della tipologia “a koch” o “a forno” (fig. 400). Le tombe più ampie appartenenti a questa tipologia presentano un’apertura di 72 x 80 cm e uno spazio interno di 108 cm di larghezza, 780 cm di altezza e 250 cm di profondità.⁴² In tutti gli itinerari sembra evidente che anche l’uscio segua approssimativamente queste dimensioni. Se Niccolò da Poggibonsi (1438) afferma che “la detta porta del *Santo Sepolcro* si è quanto una persona si puote entrare”,⁴³ Mariano da Siena (1431) dice che “l’uscetto volto a levante, nel mezzo alla cappella tonda, è alto un braccio e mezzo e largo un braccio”,⁴⁴ ovvero alto circa 87,48 cm e largo 58,32 cm.⁴⁵

Da una lettura comparata degli *Itineraria* si ricava che l’edicola gerosolimitana misurava mediamente 2,20-2,60 m di altezza, 1,80-1,90 m di larghezza, e 2-2,32 m di profondità, formando una struttura parallelepipedica di forma quadrangolare. Occorre precisare, però, che la misura dell’altezza ottenuta (2,20-2,60 m) riguarderebbe l’esterno dell’edicola con un’oscillazione per l’inclusione o meno della lanterna. L’altezza interna della cella, invece, sarebbe all’incirca quella di un uomo, come si evince dalla citazione di frate Domenico nel *Viaggio* di Meliaduse d’Este al *Santo Sepolcro* (1440), che la dice: “quanto è la statura de uno omo”,⁴⁶ o secondo quanto racconta Santo Brasca (1480) che la definisce alta “quanto uno homo et mezo”.⁴⁷

Sarebbe interessante valutare l’esistenza, in Italia, di strutture simili a quelle del *Santo Sepolcro* gerosolimitano nel XV secolo. Purtroppo, il rifacimento degli edifici quattrocenteschi in Italia, in gran parte avvenuta in età controriformistica, rende difficile valutare l’esistenza di ambienti simili all’edicola gerosolimitana rimasti totalmente intatti.

Tra gli ambienti che sembrano avvicinarsi alle misure del modello si può citare la “Cappella Parva” in Santa Maria del Carmine a Brescia, parte di un oratorio dei frati eretto dietro il coro della chiesa intorno al 1490 (fig. 58). La chiesa ospita, inoltre, un *Sepolcro* scultoreo coevo alla *Cappella Parva*, anche se esso è attestato nell’edificio, soltanto a partire dal XVIII secolo e, per

⁴² NUZZO 2000, 161-162.

⁴³ Niccolò da Poggibonsi (1346-1350), ed. DELLA LEGA 1945, 17.

⁴⁴ Mariano da Siena (1431), ed. MORENI 1822, 84.

⁴⁵ Se si utilizza la misura di un braccio fiorentino, corrispondente a 58,32 cm.

⁴⁶ Meliaduse d’Este 1440 in ROSSEBASTIANO 2005, 90-91. Il *Viaggio* è contenuto nel ms. It. 249 = α.U.6.34 della Biblioteca Estense. Le misure sono orientative in quanto ricavate da una media dei dati contenuti nei vari *Itineraria* i cui autori utilizzano misurazioni espresse in unità di misura differenti. Meliaduse d’Este (1440), ed. ROSSEBASTIANO 2005, 90-91 (a c 29r): “spane 10 et largo spane 9 [180 x 200 cm]”, “alto quanto un uomo”, dunque 1,75 m circa. Gabriele Capodilista 1458, ed. 1966, 91: “[...] Et intrando dentro da dicto usso si trova uno spacio largo pie’ v e longo vii et alto vi”; si tratta di uno spazio largo 2 m, lungo 3,20 m e alto 2,40 m se calcoliamo 1 piede = 0,35 cm (piede padovano).

⁴⁷ Santo Brasca (1480), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 7.

di più, in un'altra cappella, e cioè quella *in cornu evangelii* (fig. 59).⁴⁸ La *Cappella Parva* è larga circa 2,60 m, profonda 2,80 m e alta 3,50 m. Rispetto all'edicola del *Santo Sepolcro* lo scarto sarebbe all'incirca di 50 cm avanzanti in profondità e di 80 cm in larghezza. Posta alle spalle dell'abside, nel cosiddetto "cortiletto dei carri", la cappella aveva probabilmente una funzione cimiteriale.⁴⁹ La decorazione ad affresco che ricopre tutte le pareti interne della cappella è estremamente coerente col tema del *Sepolcro* scultoreo: gli affreschi della lunetta sormontanti l'arco in fondo al lato corto rappresentano una *Resurrezione* con il *Cristo* in atto di emergere dal sarcofago tra le due guardie (fig. 60). Sulla parete inferiore del lato corto è raffigurata una *Madonna in trono col Bambino fra i santi Giovanni Evangelista e Maria Maddalena* (cm 349x269). Sulle pareti laterali si ammirano l'*Apparizione di Cristo alla madre* a sinistra e l'*Apparizione di Cristo alla Maddalena* a destra (figg. 61-62). La critica sembra concorde nell'attribuire a Floriano Ferramola (1480-1528) la piena autografia degli affreschi eseguiti entro il secondo decennio del XVI secolo.⁵⁰

Un altro caso interessante è dato dalla cappella intitolata al *Santo Sepolcro*, già appartenuto alla famiglia Inviziati, nella Chiesa di Santa Maria di Castello, ad Alessandria. All'interno di una nicchia ricavata tra due pilastri nella navata meridionale (destra), all'altezza del transetto, è collocato un gruppo scultoreo in terracotta raffigurante la *Deposizione di Cristo* e datato tra il 1520 e il 1530 (fig. 9).⁵¹ La sistemazione attuale, con l'inserimento di un sarcofago di gusto lombardo rinascimentale e di alcune integrazioni in gesso, si deve al tardo XIX secolo. La cappella, tuttavia, sembra aver conservato le misure originarie. Essa fu costruita prima del 1503, anno in cui è attestato un altare della famiglia Inviziati intitolato al *Santo Sepolcro*. La nicchia misura circa 3 m di altezza mentre, il profilo del gruppo nel suo punto più alto, misura 1,90 m. La lunghezza del vano misura circa 2,43 m (a fronte dei 2,32 m dell'edicola gerosolimitana) e 1,60 m in larghezza (a fronte dei 1,80 m del banco sepolcrale all'interno della cella di Gerusalemme). Le misure, dunque, non sono molto distanti da quelle del modello. La possibilità di una riproduzione delle misure del modello è altamente probabile dal momento che un facoltoso membro della famiglia Inviziati, "misèr Nicolò Invitiato d'Alexandria di Lombardia, richo mercadante" viene ricordato da Santo Brasca nel suo viaggio in Terrasanta compiuto nel

⁴⁸ A partire dagli anni Ottanta fra' Cristoforo Martignoni affidò i lavori all'architetto Bernardino da Martinengo (metà del XV secolo-1501), autore di una sintesi fra il linguaggio architettonico tardogotico e i nuovi motivi rinascimentali. I lavori nella chiesa di Santa Maria del Carmine terminarono solo nel 1522.

⁴⁹ L'oratorio fu successivamente abbandonato dopo la soppressione del convento nel 1797.

⁵⁰ Per gli affreschi vedi CORNA PELLEGRINI 2011. Alle spalle del risorto si erge uno sperone roccioso mentre, sul fronte della tomba, si osservano le lettere "R.V.G." che sembrano rimandare, a un motto di esaltazione della Resurrezione: "Resurrexit Vivit Gloriosus". Vedi la scheda relativa al *Sepolcro* in Santa Maria del Carmine.

⁵¹ Per il gruppo di Santa Maria di Castello vedi la scheda n. 27.

1480.⁵² Si potrebbe trattare, forse, dello stesso Niccolò Inviziati che, con testamento del 24 ottobre 1504 donò alla Chiesa di Santa Maria di Castello 25 ducati.⁵³ Prima di Nicolò Inviziati l'esperienza del pellegrinaggio in Terrasanta era stata compiuta già dal familiare fra' Giovanni Inviziati, precettore di Santa Margherita del Tempio, chiesa dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme.⁵⁴ Inoltre, l'illustre famiglia vantava stretti legami con l'Ordine dei cavalieri di San Giovanni, che si occupava di proteggere il *Santo Sepolcro* di Gerusalemme. Pasquino Inviziati (†1437), fu cavaliere gerosolimitano promosso al priorato dell'Ordine in Lombardia. Il 3 gennaio 1423, nel Duomo di Alessandria, Pasquino fece estendere la dignità cavalleresca all'intera famiglia conferendola a Giovanni Inviziati, alla presenza di altri cavalieri di San Giovanni.⁵⁵ Ludovico Araldi, nell'*Italia Nobile*, ricorda un Pasquino e un Giampiero Inviziati del 1437 e un Giammaria Inviziati del 1522, anch'egli Cavaliere di San Giovanni.⁵⁶

Un altro caso interessante per i riferimenti al modello gerosolimitano nei contesti ospitanti i *Sepolcri* scultorei è il cosiddetto “camerino delle Marie” che era allestito un tempo nella Chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna (fig. 64).

Il camerino, documentato nel 1586, occupava lo spazio a destra dell'altare maggiore della chiesa.⁵⁷ Si trattava di una cella di 3,80 m di lunghezza e di 1,90 m di larghezza, con un'altezza complessiva di 4,80 m.⁵⁸ Rispetto al modello, il camerino era più lungo di 1,48 m e più alto di 1,20 m. E tuttavia, queste misure si riferiscono alla cella di fine Cinquecento e non all'ambientazione originaria, che la nuova cella forse riprese. Prima di essere spostato accanto all'altare maggiore, il *Sepolcro* si trovava presso la porta detta “delle Pescarie”, posizionata sul lato nord.⁵⁹ Una partita contabile del 1502 conservata in una trascrizione del 1602 parla di “tirar a terra il sepolcro, et per riffare, et per fortificare dui tasselli nel muro vecchio”.⁶⁰ Per “tasselli”, come spiega Grazia Agostini, si intendevano delle travi atte a sostenere due piani portanti.⁶¹ Si

⁵² GENTILE 1989, 316. Il mercante Niccolò Inviziati di Alessandria, a Cipro presentò il Brasca, di ritorno dalla Palestina, a Caterina Cornaro.

⁵³ GASPAROLO 1896, 180.

⁵⁴ GASPAROLO 1896, 56. Il 13 marzo 1454 è registrata una controversia tra Giovanni e Girardo Inviziati per una locazione.

⁵⁵ GHILINI 1666, 90.

⁵⁶ ARALDI 1722, 56; Notizie sulla famiglia Inviziati si ricavano anche da GHILINI 1666, 90, 96, 108, 109, 145, 146, 176, 185, 202.

⁵⁷ FANTI 1987, 59-84.

⁵⁸ Il vano venne rimpicciolito nel 1660 fino ad ottenere una profondità di 190 cm e una larghezza di 323 cm.

⁵⁹ GNUDI 1942, 19 (nota 1): “Dalla banda sinistra di detto altare che viene a essere in piedi a torno a detto Cristo, in forma grande, di pietra cotta, fatto per mano di Maestro Nicolò da Puglia, dal quale l'hospitale le ebbe nell'anno MCCCCLXIII, come appare al libro nominato *Campione*, signato C., a fol. 259 alla partita di Maestro Antonio Zanolino lanarolo, in suo credito, sotto li VIII aprile del medesim' anno in una partita di L. 24,7.7, il qual Sepolcro prima fu posto a canto la porta che va ne' le Pescarie, e li stete sin all'anno MDLXXXVI, nel qual anno fu remosso et fatto nel sopradetto luoco, a canto l'altare maggiore dove è di presente”.

⁶⁰ FANTI 1987, 62. Per il gruppo di Santa Maria della Vita vedi la scheda n. 5

⁶¹ AGOSTINI 1985, 323.

comprende che l'ambiente che originariamente ospitava le sculture prima di essere collocato nella nuova sede accanto all'altare maggiore, doveva essere soppalcato. Dunque, nel 1502 venne abbattuta una struttura architettonica comprendente il sepolcro e nuovamente riedificata a seguito dell'opera di fortificazione dei "tasselli" incastrati nel vecchio muro, operazione necessaria visto che le statue erano abbastanza pesanti.⁶² Mario Fanti, nel suo studio sul camerino del 1586, ha rilevato che il suo interno risultava visibile attraverso un'apertura rettangolare munita di inferriata.⁶³ L'autore sostiene che il camerino non fosse un riferimento ad un generico ambiente sepolcrale, ma un riferimento al reale sepolcro di Cristo in Gerusalemme "di cui era noto trattarsi di una angusta cella scavata nella roccia del *Calvario*, con un ingresso chiudibile mediante pietra circolare rotolabile, come riferito nei Vangeli".⁶⁴ Le misure citate nell'itinerario di Gabriele Capodilista (1458) di 5 x 7 piedi indicano un ambiente di 1,90 m di larghezza e 2,66 m di profondità.⁶⁵ La conclusione a cui giunge il Fanti, dopo aver analizzato il progetto architettonico della disposizione del 1586 e quello del 1660, è la seguente: "le statue si trovano alloggiate in uno spazio utile di piedi 5 di profondità e di poco più di piedi 7 di lunghezza, sostanzialmente corrispondente a quello del *Santo Sepolcro*".⁶⁶ Le misure del camerino corrispondevano a quelle del modello gerosolimitano nella profondità di circa 1,90 m (5 piedi), mentre la lunghezza era maggiore del modello, e cioè di 3,80 m anziché 2,66 m (10 piedi anziché 7).⁶⁷ L'estensione in lunghezza troverebbe giustificazione nella necessità di rendere visibili le Marie che occupavano lo spazio all'estrema destra del camerino. Solo la Maddalena, infatti, misura in larghezza 95 cm ed è lunga 1,10 m.⁶⁸

Anche la nicchia visibile nella testata della navata sinistra della Chiesa di Santa Maria degli Angeli, a Busseto, sede del celebre *Sepolcro* di Guido Mazzoni (1476), sembra basarsi sulle misure dell'edicola del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme in quanto si estende per una larghezza di 3,20 m, ovvero con uno scarto in larghezza di 80 cm rispetto al modello, e per un'altezza e una profondità di 1,85 m (fig. 406).⁶⁹

1.2 La morfologia del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme

⁶² FANTI 1987, 63.

⁶³ La grata misurava 7x6 piedi, ovvero 2,66 m di larghezza per 2,28 m di altezza.

⁶⁴ FANTI 1987, 67.

⁶⁵ Gabriele Capodilista (1458), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 97 e 202. Sembra che l'ambiente segua le misure indicate da Gabriele di Capodilista, specie per la larghezza (380 cm). Le misure sono vicine a quelle odierne del *Santo Sepolcro* che misura 1,94 m x 2,30 m.

⁶⁶ FANTI 1987, 68.

⁶⁷ Tali misure sono ottenute considerando 1 piede bolognese = 0,38 m.

⁶⁸ AGOSTINI 1985, 317.

⁶⁹ Su questo argomento vedi RAVAGLIA 2019, 176.

Per quanto riguarda il materiale di costruzione del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme, a partire da uno dei più antichi itinerari, quello di Antonio Piacentino (560-570 d.C), tutte le fonti concordano nel ritenere che l'edicola fosse stata ricavata nella roccia “per forza di scalpelli”.⁷⁰ Sebbene scavata nella pietra, nel Quattrocento l'edicola doveva apparire agli occhi dei fedeli interamente rivestita di marmi. Il monaco inglese William Wey, che visitò il *Santo Sepolcro* nel 1458, lo dice: “excisum de petra alba marmorea decenter polita et ornata”.⁷¹ Nello stesso anno, Gabriele Capodilista ricorda che “questo Sancto Sepulcro è tuto foderato o ver crustato di marmo de entro e di fuora, aziò che le peregrini non togliano ne cavano de dicta pietra la qual in pocho tempo per devotione seria consumata”.⁷² L'informazione è confermata dal mantovano Antonio da Crema che compì il pellegrinaggio ventotto anni dopo, nel 1486, riportandone un diario in cui ricorda che: “il Sancto Sepulchro è fodrato di marmo da ambedue le parte”,⁷³ e cioè sia dentro che fuori, come specifica anche Santo Brasca: “questo Sancto Sepulcro è tuto quanto fodrato di marmo bianchissimo dentro et di fuora”.⁷⁴

Nonostante la copertura di candido marmo, i pellegrini conoscevano il colore reale della pietra del sepolcro. Sia Santo Brasca che Antonio da Crema (1486) riferiscono che il suo colore era “biancho e rosso meschiato”, ma che “al presente non si può né veder né tohare” proprio perché avvolto in una copertura di marmo bianco. La copertura marmorea è attestata già nella descrizione di Niccolò da Poggibonsi (1345): “Ora, quando entri dentro a questa santa capella, e vedi il Sepolcro santo di Iesu Cristo, che così è fatto, egli è tutto tavolato, d'intorno e di sopra, di marmo bianco [...]” e ancora: “dinanzi da quelle tavole del marmo dello Sepolcro, si à tre finestre tonde, per le quali puoi meglio vedere lo santo Sepolcro che da niuna parte toccare non puoi”.⁷⁵ Probabilmente, le tre finestre tonde a cui fa riferimento il frate senese, erano tre fori rotondi posti sul banco-altare dove fu deposto il corpo di Cristo. Poiché li vediamo riprodotti sull'altare all'interno dell'edicola del *Santo Sepolcro* nella Cattedrale di Aquileia, risalente al XI secolo (fig.

⁷⁰ Antonio Piacentino (560-570), ed. MILANI 1977, 142: “[...] quia monumento de petra est naturalem excisus, ubi corpus Domini Iesu Christi positum fuit”. Una trascrizione del testo è anche in BROOKS 1921,148: “Osculantes proni in terram ingressi sumus in Sanctam Civitatem, in qua adorantes monumentum Domini. quia monumento de petra est naturale excisus, et poteus ex ipsa petra excisus, ubi corpus domini Iesu Christi positum fuit. lucerna aerea, quae in tempore ad caput ipsius posita fuit, ibidem ardet die noctuque; ex qua benedictionem tulimus et reconposuimus ea. in quo monumento de foris terra mittitur et ingredientes exinde benedictionem tollent. lapis, unde clausus monumento, ante os monumenti est, color vero de petra, quia excisus est de petra Golgotha. nam ipsa petra ornata ex auro et gemmis; nam petra”.

⁷¹ William Wey (1458), ed. PORCASI 2010, f. 43 v.

⁷² Gabriele Capodilista (1458), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 92.

⁷³ Antonio da Crema (1486) ed. NORI 1996, 102-104.

⁷⁴ Santo Brasca (1480) ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 165.

⁷⁵ Niccolò da Poggibonsi (1345), ed. DELLA LEGA 1845, 18.

9), anche la copertura marmorea nell'edicola gerosolimitana doveva essere ben più antica dell'attestazione di Niccolò da Poggibonsi (fig. 12).

La memoria del colore bianco e rosso della pietra del *Santo Sepolcro* trova riscontro in molteplici riproduzioni come, ad esempio, nella decorazione del vano interno del tempietto Rucellai realizzata a finta incrostazione marmorea con marmi bianchi e rossi (fig. 7). I due modelli di cassa sepolcrale, quello in marmo bianco, che osservavano i pellegrini in Terrasanta, e quello in pietra bianca e rossa, come tramandato dalle fonti, coesistono nelle rappresentazioni iconografiche del *Santo Sepolcro* per tutto il XV secolo. Nelle rappresentazioni pittoriche e scultoree occidentali le ritroviamo entrambe: una cassa bianca, ad esempio, è visibile nell'affresco rappresentante la *Deposizione* del Beato Angelico a San Marco a Firenze, datato tra il 1440 e il 1441 (fig. 10) o nell'*Arca di Ganesello da Folgaria* in S. Anastasia a Verona, del 1425 (fig. 340); casse sepolcrali composte da marmi rossi, bianchi e grigi, invece, si osservano nel *Compianto* raffigurato nella vela del Battistero di Siena da Michele di Matteo del 1447 (fig. 11), nel *Cristo in Pietà sorretto da due angeli* affrescato nel monastero fiorentino di Sant'Apollonia da Andrea del Castagno (1447-1448) (fig. 12), o nel *Cristo Risorto* di Piero della Francesca (1450-1463).

Un altro elemento dell'edicola gerosolimitana da tenere a mente per la costruzione del simbolo del *Santo Sepolcro* nell'immaginario comune e nel culto occidentale è il “murazolo” interno alla celletta, ovvero il banco sepolcrale su cui fu riposto il corpo di Cristo. Gabriele Capodilista lo dice “largo palmi quatro et altro tanto alto da terra”.⁷⁶ Santo Brasca ricorda che “dentro di questa celletta sive sepulchro, a man dextra, è un murazolo longo quanto è tuta la cella, largo palmi quatro et altro tanto alto da terra, sopra el quale fu riposto lo gloriosissimo orpo de Christo. Et sopra dicto murazolo se gli celebra missa”.⁷⁷ Il muretto era alto 80 cm e largo altrettanto.⁷⁸ Dalla descrizione di Niccolò da Poggibonsi, però, si ricava che: “l'uno capo del Sepolcro si è volto a levante, e l'altro cioè murato col muro della capella”, ovvero che il muro era attaccato alla parete ad ovest e separato da essa ad est, lasciando libero soltanto un piccolo spazio. Il Capodilista e il Brasca, invece, annotano come il muretto si estendeva per tutta la lunghezza della cella. In una pianta del vano riportata dal Capodilista e pubblicata nell'edizione

⁷⁶ Gabriele Capodilista (1458), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 91.

⁷⁷ Gabriele Capodilista (1458), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 164.

⁷⁸ Le misure sono espresse considerando 1 palmo = 0,29 cm. Questa parte del resoconto concorda con quanto riportato da Niccolò da Poggibonsi (1346-1350), ed. DELLA LEGA 1945, 18: “Egli [il Santo Sepolcro] è lungo VIII palmi, e largo tre e mezzo, e alto sopra terra quattro palmi”; l'unica differenza tra la descrizione di Niccolò da Poggibonsi e il Capodilista è che quest'ultimo descrive il muro interno largo palmi quattro, e non tre e mezzo. Il padovano concorda, tuttavia, con l'altezza del muretto, che viene detto alto “altrettanto da terra”, ovvero quattro palmi, così come riportato anche dal frate di Poggibonsi. Il banco sepolcrale doveva essere largo quanto quello dell'*Heilige Grab* nella Cattedrale di Friburgo in Brisgovia (figg. 282-283).

dell'itinerario a cura di Lepschy-Momigliano, essenziale ma chiara, si nota effettivamente come lo spazio riservato alla tomba-altare propriamente detta si estendesse lungo tutta la lunghezza del muro perimetrale del Sepolcro.⁷⁹

Questa caratteristica non venne riprodotta, però, nel sacello di Giovanni Rucellai in San Pancrazio a Firenze, dove l'altare-tomba interno elaborato da Leon Battista Alberti, forse per ragioni di simmetria ed eleganza o, più probabilmente perché basato sulla descrizione di Lionardo Frescobaldi (1384), è decisamente più corto del muro perimetrale destro al quale è addossato.

In un'accurata pianta secentesca disegnata da Jacques Callot e pubblicata nel *Trattato de' sacri edifici di Terra Santa* (1620) del frate francescano Bernardino Amico (fig. 18),⁸⁰ si nota chiaramente come il muretto su cui fu riposto il corpo di Cristo doveva essere tanto largo da lasciar libero spazio agli astanti se non ad un gruppetto di massimo quattro persone molto ravvicinate tra loro. Infatti, nel resoconto del senese Niccolò, si legge che: “dinanzi, verso mezzodi, si può stare dentro l'uno innanzi all'altro, tre o quattro persone a stretto, tanto c'è poco spazio, salvo dinanzi”.⁸¹

L'angusto spazio interno dell'edicola, architettonicamente “esclusivo”, si prestò facilmente a diventare simbolo di potere politico per coloro i quali ottenevano il privilegio di entrarvi e di poter osservare ogni suo dettaglio dal vivo. Questo spazio divenne per i signori italiani e per gli aspiranti tali un potente strumento di legittimazione della propria autorità, come dimostra la menzione di Santo Brasca alla celebrazione del cavalierato avvenuta presso il *Santo Sepolcro* (fig. 201): “[...] in dicto Sancto Sepulchro forno facti cavaglieri aurati sette peregrini da uno legato imperiale, con grandissima solemnità, devotione et riverentia”.⁸² Anche Luchino del Campo, nella sua descrizione del pellegrinaggio di Niccolò d'Este (1413), ci informa che, all'interno del *Santo Sepolcro*, venivano svolte tali prestigiose cerimonie.

L'informazione più interessante trasmessa dal resoconto di Santo Brasca (1480) riguarda la possibilità di celebrare la messa sul muretto interno, ovvero sullo stesso banco sepolcrale.⁸³ Il “murazolo”, allo stesso tempo luogo di riposizione di Cristo e luogo di conservazione del suo corpo in forma eucaristica, potrebbe aver suggerito una collocazione “soprelevata” dei *Sepolcri* scultorei su un altare a mensa, assimilando questi gruppi ai retable scolpiti. La posizione delle

⁷⁹ Santo Brasca (1480), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 145.

⁸⁰ AMICO 1620, tavola 33.

⁸¹ Niccolò da Poggibonsi (1345), ed. DELLA LEGA 1845, 18.

⁸² Gabriele Capodilista (1458), MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 98.

⁸³ Mariano da Siena (1431), ed. MORENI 1822, 85: “[...] dentro dissivi messa”. Vedi anche Gabriele Capodilista (1458), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 91 e 97-98. Entrambi riportano le misure del “murazollo” largo palmi quattro e altrettanto alto da terra.

sculture in una nicchia sopraelevata, infatti, si trova di frequente in relazione ai *Sepolcri* scultorei più antichi.⁸⁴

Un altro elemento interessante della celletta gerosolimitana consisteva in “una finestrella fata per forza de scarpelli a mane dextra, dove se celebra missa, per tenere le ampolle dil vino et aqua”.⁸⁵ Si tratta di un’apertura ricavata sopra al “murazzolo”, per permettere ai visitatori non autorizzati ad entrarvi, di vederne almeno l’interno. Una simile apertura che permetteva di osservare l’interno della cella si trovava anche negli ambienti ricreati in Italia “ad instar Sancti Sepulcri” ovvero nelle sue riproduzioni occidentali. Il “camerino delle Marie” che ospitava il *Sepolcro* di Niccolò dell’Arca nella chiesa di Santa Maria della Vita (Bologna), come abbiamo visto, era dotato di una grata lunga 2,66 m creata nel muretto e permetteva di osservare l’intero gruppo custodito al suo interno.⁸⁶ Sebbene attestata soltanto dal 1586 e decisamente più lunga della “finestrella” dell’edicola gerosolimitana, la grata del camerino, rendeva possibile la visione del *Sepolcro* scultoreo come nel modello gerosolimitano la finestrella permetteva di vedere l’interno dell’edicola. Un’apertura realizzata *ad hoc* per assicurare la fruizione del *Sepolcro* è attestata anche per la cappella *in cornu Evangelii* della chiesa napoletana di Santa Maria di Monteoliveto, come documentato dalla recente ricostruzione di Francesco Caglioti.⁸⁷

Nell’operazione di ricostruzione degli spazi che si proponevano variamente come riproduzioni del Santo Sepolcro gerosolimitano, occorre prendere in considerazione gli elementi, poc’anzi citati, che costituivano il modello, e cioè la copertura marmorea, uno spazio interno particolarmente raccolto, il “murazzolo” dove fu posto il corpo di Cristo e l’apertura o “fenestrella” sul lato destro che permetteva di vederne l’interno.

1.3 I La collocazione del “sepulchrum” nei drammi liturgici della *Visitatio Sepulchri* e della *Depositio Crucis*

La questione della collocazione originaria dei *Sepolcri* scultorei e del loro allestimento all’interno dell’edificio chiesastico, in cappelle oppure in oratori creati *ad hoc*, resta in gran parte ancora aperta. Benché non si riferiscano esplicitamente ai gruppi scultorei raffiguranti il *Compianto sul Cristo morto*, oggetto del presente lavoro, ma a delle riproduzioni - probabilmente architettoniche o sotto forma di edicola - del sepolcro di Cristo definite “sepulchrum”, le rubriche

⁸⁴ Per il rapporto tra *Sepolcro* scultoreo e retablo scolpito vedi il capitolo IV, paragrafo 4.

⁸⁵ Antonio da Crema (1486), ed. NORI 1996, 104.

⁸⁶ FANTI 1987, 59-83. Per il gruppo in S. Maria della Vita vedi la scheda n. 5.

⁸⁷ Per il *Sepolcro* mazzoniano nella chiesa di Santa Maria di Monteoliveto vedi CAGLIOTI 2020 e la scheda n. 34.

contenenti le trascrizioni della *Depositio Hostiae et Crucis* e della *Visitatio Sepulchri* sembrano utili a determinare se non la morfologia, almeno la posizione delle repliche sepolcro di Cristo all'interno della chiesa.⁸⁸ La *Depositio Hostiae et Crucis* e la *Visitatio Sepulchri* erano riti pasquali che venivano messi in scena durante la Settimana Santa.⁸⁹ Si tratta di rappresentazioni liturgiche nelle quali si trovano frequenti riferimenti al *sepulchrum* di Cristo.⁹⁰

Dagli studi sulle rubriche dei drammi liturgici messe in scena in Inghilterra, in Francia e in Germania, si evince che, per realizzare tale “sepulchrum” da usare nelle cerimonie del triduo pasquale furono adottate varie soluzioni. Nella maggior parte dei casi veniva utilizzato un vano dell'altare appositamente chiuso da cortine oppure venivano usate delle nicchie presenti nel coro; talvolta, venivano costruiti dei sepolcri lignei temporanei oppure, in alternativa, venivano usate delle strutture permanenti, circolari o poligonali, sormontate da un coronamento conico, come nell'edicola nella Cattedrale di Aquileia (figg. 13-14).

L'analisi dei drammi liturgici, tuttavia, non riconduce incontrovertibilmente alla ricostruzione morfologica di quelle strutture identificate nelle fonti britanniche come *Easter Sepulchre* o come *sepulchrum*.⁹¹ Come osserva Rosza Juhos, infatti: “There would be a little chance to accomplish such an undertaking because of the sporadic and accidental survival of both liturgical sources and Holy Sepulchres. The research into functions during the liturgical observances with the aid of liturgical texts can lead us to general statements, which cannot be used directly for examination of every single Easter sepulchre”.⁹² Anche la ricognizione compiuta da Neil Brooks (1921), ispirata dalla necessità di fare chiarezza sulla struttura delle costruzioni che si proponevano come riproduzioni del *Santo Sepolcro* attraverso lo studio delle rubriche liturgiche, ha portato a ricostruzioni che si possono confrontare difficilmente con gli esemplari sopravvissuti.⁹³

Ammettendo un rapporto di derivazione tra il “sepulchrum” citato nei drammi liturgici e i *Sepolcri* scultorei, ovvero i gruppi scultorei rappresentanti la *Deposizione* o il *Compianto* di Cristo, restano ancora da stabilire le modalità attraverso cui i drammi liturgici abbiano

⁸⁸ KROESEN 2000, 153 e sgg. La *Depositio Hostiae* nel *sepulchrum* si originò in connessione con la pratica della *praesentificatio* in cui l'ostia consacrata veniva riposta in un luogo apposito dal Mercoledì Santo fino al Venerdì Santo.

⁸⁹ KROESEN 2000, 153 e sgg.

⁹⁰ Sui drammi liturgici pasquali vedi SADLER 2015, 15-19.

⁹¹ Come *Easter Sepulchre* poteva essere usata una struttura effimera o costruita per l'occasione su una tomba preesistente. Un'altra categoria di strutture che potrebbe aver influenzato la forma degli *Easter Sepulchre* è il *pageant-wagon* inglese, carro mobile usato per le rappresentazioni sul quale venivano montate le scenografie delle *mise-en-scène* stazionarie nelle chiese continentali (BONNELL 1916, 712).

⁹² JUHOS 2018, 263.

⁹³ JUHOS 2018, 264.

effettivamente influenzato gli ambienti che dovevano ospitare i gruppi scultorei raffiguranti la scena del compianto.⁹⁴

Dall'analisi dei primi *Sepolcri* scultorei prodotti, la cui caratteristica principale è una composizione compatta e un retro delle figure quasi mai lavorato, si evince il loro inserimento all'interno di uno spazio in grado di garantire l'unità di tali gruppi come una nicchia scavata nel muro o ricavata in una cripta, una pedana rialzata, oppure una cappella apposita di esigue dimensioni.⁹⁵ Come osserva Elisa Camporeale, “[...] le statue dovevano prendere posto all'interno di uno spazio ristretto, la cella sepolcrale. Questo vano architettonico doveva rappresentare uno spazio di drammatizzazione per il gruppo scultoreo ed insieme prevedere la possibilità di una fruizione immediata, di un coinvolgimento emotivo da parte dei fedeli, che possiamo in ultima analisi immaginare partecipi del medesimo strazio dei dolenti, a chiudere il cerchio dall'altra parte del Cristo morto”.⁹⁶

Purtroppo, nella ricostruzione del “sepulchrum” attraverso le sporadiche tracce sparse per i testi dei drammi liturgici, ci si scontra inevitabilmente con numerose ambiguità, *in primis* linguistiche, che ne rendono ardua l'interpretazione. La complessità nel definire univocamente la morfologia del *sepulchrum* nei drammi liturgici si evince dalle parole di uno dei pionieri degli studi sulle riproduzioni del *Santo Sepolcro*, John K. Bonnell, secondo cui: “[...] By the term ‘sepulchrum’ is designated that device or structure employed in churches - especially in the middle ages- to symbolize, or in more complete manner to represent, the tomb of Christ”.⁹⁷ L'autore specifica il campo di utilizzo di questo termine per cui: “this sepulchrum, so named in the liturgy, first appears in connection with the ancient office of the *Depositio Crucis*, or burial of the cross, which after mass on Good Friday typified the burial of Christ”.⁹⁸

Non è possibile individuare *in toto* la morfologia delle strutture che ospitavano i *Sepolcri* scultorei facendo riferimento alle citazioni del *sepulchrum* nelle rubriche dei drammi liturgici. Ciononostante, davanti alla *vexata quaestio* di quale fosse l'effettiva forma del *sepulchrum* citato nei drammi liturgici, è utile esaminare le teorie elaborate dagli studiosi che si sono occupati del problema tra l'ultimo decennio del XIX secolo e il primo ventennio del XX secolo. Studi

⁹⁴ Risulta particolarmente utile a tal proposito il saggio di Carla Bino sulle statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione tra XIV e XV secolo (BINO 2016, 277-311).

⁹⁵ Per una disamina delle tipologie degli spazi quattrocenteschi ospitanti i *Sepolcri* scultorei in area italiana e sull'importanza di tali contesti per i rapporti proporzionali fra le statue e la messa in prospettiva dei gruppi, si veda LUGLI 1989, 143-144.

⁹⁶ CAMPOREALE 2001, 101.

⁹⁷ BONNELL 1916, 19.

⁹⁸ BONNELL 1916, 19. I termini di quest'ambiguità trovano una spiegazione valida nello studio di Christoph Petersen, il quale distingue tra un uso del segno “liturgico-commemorativo” e una “rappresentazione mimetica” in cui i segni sono codificati allegoricamente e teatralmente (PETERSEN 2004).

sistematici sulle rubriche della *Visitatio Sepulchri* sono stati condotti per i casi inglesi, francesi e tedeschi. ma non sono ancora state prodotte ricerche sistematiche sulle rubriche italiane.

Per gli *Easter sepulchre* inglesi non si può prescindere dalla classificazione di padre Henry John Faeseey nel 1897,⁹⁹ successivamente corretta e ampliata da John K. Bonnell in un articolo comparso sulla rivista *Modern Art Association* nel 1916.¹⁰⁰ La classificazione fu ripresa nel 1921 da Neil Brooks nella sua pubblicazione sull'*Easter Sepulchre*.¹⁰¹ Sul contributo di padre Faeseey, inoltre, si basa il lavoro pubblicato da Karl Young negli anni Venti del Novecento, *The Dramatic Associations of the Easter Sepulchre*, il quale raccoglie complessivamente tutte le citazioni relative al *sepulchrum* nelle rubriche liturgiche europee, compresi pochi esemplari italiani. Nell'ultimo decennio del XIX secolo, padre Faeseey, passando in rassegna i sepolcri pasquali inglesi (definiti *Easter Sepulchres*) distinse cinque tipologie di oggetti ai quali, secondo lo studioso, era possibile ricondurre il termine *sepulchrum* citato nei drammi liturgici.: 1) rientranza semplice nel muro (*simple walled recess*); 2) tomba del fondatore della chiesa o personaggio con privilegi di sepoltura; 3) struttura temporanea decorata (sepulcro ligneo mobile circondato da una cornice); 4) nicchia con volta intagliata (*valuted enclosure richly carved*); 5) cappella.

La prima tipologia, quella di sepolcro “a nicchia” (*recess wall*), indica appunto il sepolcro posto all'interno di una rientranza nel muro. Nel suo studio sugli *Easter Sepulchres*, Alfred Haeles (1868) aveva sostenuto che nicchie sormontate da piccoli archi si riscontrano, nella stragrande maggioranza dei casi, nella parte nord-ovest del presbiterio, nei pressi dell'altare. La ricognizione di Haeles, ampliata dal Faeseey, venne riformulata successivamente nello studio del Bonnell, il quale pose maggiormente l'accento sugli elementi che accomunavano il *sepulchrum* e l'altare, concludendo che: “the *sepulchrum* to have been at first just another altar on the north side of the church, an altar especially appropriated to this ceremony and therefore called the *sepulchrum*”.¹⁰² La presenza di segni di cerniere ai lati delle nicchie nella zona nord del coro, come osservato da Alfred Heales, lasciano intendere che esse dovevano essere chiuse e protette per celare la vista del *Cristo deposto* fino alla mattina di Pasqua: “In the overwhelming majority of churches there is no such tomb-like recess, but we do find, very frequently indeed, a small arched, or square-headed, recess to the north-west of the altar, sometimes with a wooden door remaining, and always with the marks of hinges and bolt”.¹⁰³ La presenza di ali richiudibili secondo l'occasione è notata anche da Justin Kroesen nei retabli scolpiti: “It is interesting that this sculptural group is

⁹⁹ FAESEY 1897.

¹⁰⁰ BONNELL 1916.

¹⁰¹ BROOKS 1921.

¹⁰² BONNELL 1916, 681.

¹⁰³ HEALES, 1868, 296; Haeles ipotizza che tali nicchie servissero alla riposizione della Pisside con o senza il Crocifisso durante la Settimana Santa; vedi anche BONNELL 1916, 686.

situated in engraved wall recess, flanked by two shutters, in the same style as a late Gothic winged retable. By closing these wings, on which there were representations of the Crucifixion (left) and the Deposition (right), the Entombment could be removed from view (for example on Easter morning?)”.¹⁰⁴

Tra le tipologie elencate, riguarda maggiormente i *Sepolcri* scultorei quella che prevede la posizione del *sepulchrum* all'interno di nicchie sopra un banco sepolcrale o su un sarcofago incassato all'interno di esse. Un esempio della seconda categoria, ovvero di monumento sepolcrale che funge anche da *Easter sepulchre* è quello ricordato dal Faesey nella chiesa parrocchiale di Melford Long, nel Suffolk.¹⁰⁵ Secondo la descrizione di Sir Roger Martin (†1580), autore di un manoscritto sulla chiesa di Melford, si trattava di un altare composto da dodici nicchie con le statue degli apostoli, sormontato da un ciborio.¹⁰⁶ Della descrizione di Sir Roger Martin si ricava che il “sepulchrum” era allestito nella parte quadrangolare (*quire*) dietro l'altare maggiore, all'estremità nord e, in particolare, vicino alle scale che conducono ad esso.¹⁰⁷ Inizialmente posizionato presso gli scalini che conducevano all'altare maggiore e la cappella di John Clopton (†1497), il sepolcro venne successivamente spostato verso questa piccola cappella in modo che vi si potesse accedere più facilmente dalla navata attraverso una porta aperta nel tramezzo.¹⁰⁸ Il dato è confermato dalla descrizione della processione che avveniva presso quest'altare il giorno della Domenica delle Palme durante la quale il Santo Sacramento veniva portato dal coro verso la porta della cappella Clopton:

Upon Palm Sunday, the Blessed Sacrament was carried in procession about the churchyard, under a fair canopy, borne by four yeomen. The procession coming to the Church Gate, went westward, and they with the Blessed Sacrament went eastward; and when the procession came against the door of Mr. Clopton's aisle, they, with the Blessed Sacrament and with a little bell and singing, approached at the east end of our Ladie's Chapel; at which time a boy with a thing in his hand, pointed to it, signifying a prophet, as I think, sang, standing upon the turret that is on the said Mr. Clopton's aisle door: Ecce Rex tuus venit, etc. And then all did knell down, and then rising up, went singing together into the church [...].¹⁰⁹

¹⁰⁴ KROESEN 2000, 111 (nota 125).

¹⁰⁵ FAESEY 1897, 138.

¹⁰⁶ La presenza degli *Apostoli* a fare da cornice ad un gruppo scultoreo rappresentante il Santo Sepolcro si può osservare anche nella fascia a bassorilievo che accompagna l'*Arca di Ganesello da Folgaria* nella Basilica di S. Anastasia (Verona). Talvolta, al posto degli *Apostoli* si trovano i *Profeti* come nel *Sepolcro* di Santa Maria Bianca della Misericordia a Casoretto (1515 circa).

¹⁰⁷ HAELES 1868, 289; MARTIN [1580], ed. 1824, 321, cit. in FAESEY 1897, 147: “Sometimes it [the Sepulchre] was set overthwart the quire before the Hight Altar, the Sepulchre being always placed and finely garnished at the north end of the Hight Altar; between that and Mr. Clopton's little chapel there is a vacant place of the wall, I think, upon the tomb of one of his ancestors; the said frame with the tapers was set near to the steps going up to the said altar. Lastly, it was used to be set up along Mr. Clopton's aisle, with a door made to go out of the rood-loft into it”.

¹⁰⁸ John Clopton (†1497) abitante di Kentwell Hall, fu mercante di lana e scriffo.

¹⁰⁹ La descrizione di Sir Roger Martin è citata in FAESEY 1897, 68.

La terza tipologia individuata da padre Faesey riunisce i “sepolcri temporanei”, ovvero quelle strutture in legno coperte da tendaggi di lino dotate di una *fenestra (hostium)* che permetteva di osservarne l’interno. La categoria dei *Sepolcri* temporanei consta di pochi esemplari tra cui uno proveniente dall’abbazia cistercense di Magerau, vicino Friburgo, in Svizzera (1330-1340), uno nel Christian Museum di Esztergom, in Ungheria, realizzato tra il 1480 e il 1490 (fig. 54), e uno nella Chiesa di S. Michele a Cowthorpe, nello Yorkshire (1494) (fig. 21).¹¹⁰ Nella categoria di “sepolcro temporaneo” si può aggiungere un piccolo sepolcro proveniente da Lichtenthal (Baden-Baden) appartenente alla seconda metà del XIV e conservato nel Badisches Landesmuseum Karlsruhe (fig. 52). Esso si presenta come un piccolo cofanetto contenente cinque statuette lignee raffiguranti *S. Giovanni Evangelista* che sostiene la *Vergine*, la *Maddalena*, due *Pie donne* e un *Angelo*. Le statuette venivano appoggiate sul coperchio della cassa quando il sepolcro era aperto per mostrare il Cristo posto al suo interno (fig. 22).¹¹¹ Un’altra traccia dell’esistenza di sepolcri temporanei può essere intravista nell’incisione proveniente dall’unico esemplare del *Till Eulenspiegel*, poema satirico edito nel 1515 e conservato al British Museum e raffigurante un piccolo fabbricato ligneo (fig. 55).¹¹²

La fonte di ispirazione per i sepolcri temporanei prodotti tra il XIV e il XV secolo dev’essere ricercata nei coevi catafalchi funebri.¹¹³ L’esemplare nella Cowthorpe Church è ragionevolmente confrontabile, infatti, con il catafalco dell’abate di Westminster John Islip (1532), come si osserva in un disegno del 1743 tratto da un precedente disegno cinquecentesco (fig. 56). I catafalchi effimeri e i sepolcri temporanei erano accomunati dalla medesima illuminazione, consistente in una corona di candele, come si può osservare nel catafalco illuminato miniato che mostra la *chappelle ardente* di Anna di Bretagna, regina di Francia, nella Chiesa di S. Salvatore a Blois nel 1514 (fig. 57).¹¹⁴

Mario Sensi, teologo della Pontificia Università di Roma, spiega che: “[...] a rendere problematica la ricerca è il fatto che molte repliche dell’edicola – posta sopra la tomba, al centro della Rotonda e ricostruita dai crociati a pianta rettangolare –, erano mobili e avevano, inizialmente, funzioni liturgiche, collegate alla celebrazione del triduo pasquale; mentre solo in

¹¹⁰ L’*Easter Sepulchre* di Cowthorpe fu donato nel 1494 da Brian Roucliff, il maggiore dei figli di Guy Roucliff di Escrick, cancelliere di York.

¹¹¹ KROESEN 2000, 66; Vedi anche JUHOS 2018.

¹¹² BROOKS 1921, fig. 18.

¹¹³ BONNELL 1916, 698.

¹¹⁴ Un esempio di catafalco illuminato è raffigurato nella miniatura del ms. *Trepas de l’Hermine regrettée*, nella Biblioteca di M. Ambroise Firmin-Didot. Una riproduzione è in HOPE 1899, tav. XIII. L’immagine mostra la *chappelle ardente* di Anna di Bretagna, regina di Francia, nella chiesa di S. Salvatore a Blois nel giorno del funerale della regina avvenuto il 9 gennaio 1514.

un secondo tempo hanno assunto carattere di devozioni private, praticabili in qualsiasi periodo dell'anno, per lo più legate a conventi e monasteri".¹¹⁵ Accorpendo in un'unica grande categoria più categorie tra quelle indicate da padre Faesey ("sepulcro temporaneo", "sepulcro – tomba", "sepulcro come altare"), padre Sensi individua nel concetto di riproduzione del *Sepulcro* di Cristo un'"unitarietà" in contraddizione con la frammentarietà della classificazione che aveva caratterizzato i precedenti studi a partire da quelli del Padre inglese.

Un altro problema che coinvolge l'oggetto che nei drammi liturgici è definito "sepulchrum" è la sua relazione con l'altare. John K. Bonnell (1916) evidenzia che nella stragrande maggioranza dei *sepulchra* citati nelle rubriche inglesi la tipologia prevalente consiste in un'imitazione dell'altare maggiore, sormontato da un ciborio sorretto da pilastri.¹¹⁶ Proprio in virtù della sua somiglianza con l'altare maggiore, il sepulcro era solitamente circondato da tende sotto le quali era posto un altare a mensa su cui era posizionato il sarcofago. Sulla base dell'elenco già stilato da padre Faesey, Bonnell elenca le seguenti tipologie di strutture associate al termine "sepulchrum", tutte aventi a che fare con un altare: 1) altare maggiore con ciborio; 2) altare secondario con ciborio collocato nella parte nord della chiesa; 3) altare temporaneo con ciborio chiamato "sepulchrum"; 4) tomba di un membro illustre, dotata di ciborio permanente o temporaneo.¹¹⁷

Per risolvere meglio chiarire quale fosse la forma e la posizione del *sepulchrum* nella chiesa, il Bonnell analizzò un centinaio di testi a stampa contenenti le trascrizioni delle *mises-en-scène* delle liturgie pasquali europee, applicando una distinzione tra i testi che menzionano il *sepulchrum*, in particolare distinse tra tra: 1) testi che indicano una *processio ad sepulchrum* o una posizione *ad sepulchrum*; 2) testi con riferimenti all'altare maggiore; 3) testi che indicano la posizione dell'angelo e delle Marie rispetto al *sepulchrum* (davanti o dietro esso, presso di esso, attorno ad esso, al suo angolo, dentro di esso o sopra di esso: *ante, retro, ad, iuxta, apud, circa, ad quattuor cornua, in, in dextera parte*); 4) testi che forniscono notizie riguardo all'uso di una cappella, di una cripta o di una tomba di un santo.¹¹⁸

Per quanto concerne la seconda categoria (testi con riferimenti all'altare), su novantasei citazioni complessive nei drammi liturgici, il Bonnell ne individuò diciassette in cui sepulcro e

¹¹⁵ SENSI 1996, 706.

¹¹⁶ Per le trascrizioni dei drammi liturgici vedi YOUNG 1920, vol. XVII, part. I; vedi HERBERT 2007.

¹¹⁷ BONNELL 1916, 680. Come è evidente, la terza categoria (altare temporaneo con ciborio chiamato "sepulchrum") combacia con la terza categoria della classificazione elaborata da padre Faesey (ovvero quella di struttura temporanea decorata: sepulcro ligneo mobile circondato da una cornice). Analogamente, la quarta categoria del Bonnell (tomba di un membro illustre) corrisponde alla seconda categoria indicata da padre Faesey (tomba del fondatore della chiesa o personaggio con privilegi di sepoltura).

¹¹⁸ Per i testi che indicano una *processio ad sepulchrum* o una posizione *ad sepulchrum* vedi BONNELL 1916, 667; per i testi che contengono riferimenti all'altare vedi BONNELL 1916, 680; per i testi che indicano la posizione dell'angelo e delle Marie rispetto al *sepulchrum* vedi BONNELL 1916, 668.

altare vengono posti in relazione. Su sessantacinque che assimilano il *sepulchrum* ad una struttura collocata in un luogo separato dall'altare maggiore, invece, ventotto confermano che si doveva trattare di una struttura in cui vi si poteva accedere, mentre i ventuno casi restanti, sono assimilati alla categoria di “nicchie” o a “recessi” indicata da padre Faesey.¹¹⁹ Nella quarta categoria, invece, l'autore individua soltanto quattro sepolcri-cappelle, tra cui uno a Würzburg in Germania (XIV secolo), collocato presso la cripta: “[...] hostium chori iuxta altare sancti Petri descendunt in criptam, et quasi angeli super sepulchrum sedentes [duo Canonici dyaconi]”,¹²⁰ e un altro nella chiesa di S. Gallo, in Svizzera dove, secondo una rubrica del 1553, il clero procedeva dal coro verso il sacello di S. Sebastiano, in cui era posizionato il *sepulchrum*.¹²¹ Il Bonnell individuò una trasformazione tipologica, strutturale e concettuale del *sepulchrum* dall'altare maggiore dove inizialmente venivano riposte le Sante Specie, ad un secondo altare, eretto *ad hoc* per le cerimonie pasquali e posizionato nella parte settentrionale della chiesa. Tale secondo altare doveva presentarsi coperto da un ciborio e da tendaggi, come l'altare maggiore e, eventualmente, doveva essere dotato di una cornice per tenere sospese le candele, elemento imprescindibile nella liturgia del Venerdì Santo.¹²²

Secondo il Bonnell, la “duplicazione” dell'altare maggiore in un altare secondario temporaneo situato solitamente nella parte settentrionale della chiesa, vicino all'ingresso del coro, non si verificò sistematicamente. Mentre si affermò una progressiva coincidenza tra le tombe dei personaggi illustri della comunità che erano inumati nella chiesa e le strutture utilizzate come “sepolcro pasquale”.¹²³

Lo studio del Bonnell è di fondamentale importanza in quanto mette in luce come il significato del termine “sepulchrum”, essendo applicato non solo ad un'ampia varietà di strutture molto differenti tra loro per tipologia e funzione, ma anche a singole parti di esse, diventò progressivamente più ambiguo, generando confusione nelle molteplici interpretazioni che ne trassero gli studiosi.

¹¹⁹ BONNELL 1916, 680.

¹²⁰ LANGE 1887, 53.

¹²¹ LANGE 1887, 69.

¹²² In un disegno contenuto nell'esemplare dello *Speculum Humanae Salvationis* conservato alla Beinecke Library e datato al primo decennio del Quattrocento (ms. 27, fol. 50r) si osservano i personaggi racchiusi in maniera compatta in uno spazio incorniciato, in alto, da una cornice gotica impostata su un arco che sembra simulare un tendaggio. Il manoscritto è disponibile all'URL: <http://brbl-zoom.library.yale.edu/viewer/1047299>, consultato il 20/07/2019.

¹²³ Tralasciando la tipologia di *sepulchrum* collocati nelle nicchie studiata da padre Faesey e la tipologia di *sepulchrum* collocati in cappelle, il Bonnell giunse alla conclusione che nelle chiese la tipologia preponderante fossero le strutture temporanee: “I have become convinced that the temporary structure (number III of Father Faesey's list) was for the greater number of churches the normal type” (BONNELL 1916, 666).

Un riordinamento degli studi prodotti sulla collocazione del sepolcro pasquale all'interno dell'edificio chiesastico fu effettuato cinque anni dopo da Neil Brooks.¹²⁴ Anche lo studioso americano, sulla scia del Faesey e del Bonnell, ritenne che la collocazione principale del *sepulchrum* fosse nella parte nord della chiesa, all'interno del coro. Al contrario, il Brooks polemizzò con le conclusioni elaborate da studiosi europei, come quella di Anton Glock (1906) che, nel suo studio pubblicato in *Analecta Germanica* (1906), aveva sostenuto che la scena della *Visitatio* non fosse ambientata nel coro ma che per essa fosse preparato appositamente per essa una scenografia presso una tomba.¹²⁵ La diversa posizione del Glock trova giustificazione nell'evidenza di differenze rilevanti nella collocazione del *sepulchrum* tra Inghilterra e le chiese continentali, *in primis* in Germania. Rispetto ai casi inglesi, che vedono il sepolcro situato sempre nella parte nord del coro, in Francia e in Germania non si riscontra un panorama altrettanto uniforme.

Orientativamente, in Francia la liturgia della *Visitatio Sepulcri* è infatti ambientata spesso in una nicchia nel coro e, meno frequentemente, in un sepolcro appositamente preparato in un'altra parte della chiesa. Ammettendo che il *sepulchrum* citato nei drammi liturgici si possa riferire anche ai gruppi scultorei delle *Mises-au-Tombeau* (o del *Sepolcro* scultoreo), come osserva Michel Martin, “[...] il devait se trouver directement au contact de l’assemblée des fidèles, mais en même temps la nature tragique de son sujet et le besoin d’isolement du fidèle appelé à contempler et à méditer requérait une certaine discrétion”.¹²⁶ Nelle chiese francesi, dunque, i gruppi scultorei rappresentanti il *Sepolcro* sarebbero stati addossati alle pareti delle navate o in piccole cappelle funerarie laterali destinate a diventare luogo di sepoltura dei donatori. Lo stesso autore afferma che: “la Mise-au-Tombeau prendra place dans le mobilier des édifices sacrés, dont elle devient vire un événement habituel, avec toutefois dès l’origine la forte particularité de se trouver directement au contact de l’assistance dans la nef ou dans une chapelle funéraire et non pas dans le chœur, resté réservé aux clercs”.¹²⁷

E tuttavia, la disposizione dei gruppi scultorei raffiguranti il *Santo Sepolcro* in area francese, come abbiamo visto, non è uniforme. Ne sono esempio la *Mise-au-Tombeau* nella chiesa abbaziale di San Pietro e San Paolo a Sôlesmes (Sarthe, Francia centrale), ancora nella sua nicchia originaria collocata nella parte sud del transetto,¹²⁸ e il gruppo nella Cattedrale di Moulins, in

¹²⁴ BROOKS 1921, 53-58.

¹²⁵ GLOCK 1906, 4: “Sie lassen vielmehr ganz unzweideutig erkennen, dass Chor und Hochaltar nicht mehr den Aufführungsort bildeten, sobald man sich der Szenerie eines Grabes bediente”.

¹²⁶ MARTIN 1997, 152.

¹²⁷ MARTIN 1997, 152.

¹²⁸ FORSYTH 1970, 188, 120.

Francia centro-occidentale, proveniente dalla cripta.¹²⁹ Risulta più facile localizzare il *sepulchrum* nei drammi liturgici dove, nella maggior parte dei casi francesi, esso sembra corrispondere all'altare maggiore, come illustrato da quello di Le Mans: “finito vero tercius responsorio veniant illi tres clerici ante magnum altare, quibus semel altare circumeantibus, duo predicti pueri qui iuxta sederint dicant submissis voce: quem queritis”.¹³⁰

Una collocazione del *sepulchrum* all'interno del coro è attestata soprattutto nelle zone della Francia centro-settentrionale (Normandia). Ne è un esempio la *Visitatio* di Mont-Saint-Michel (XIV secolo) in cui si fa riferimento ad una processione che dal coro si dirigeva presso l'altare: “Mulier [...] venientes per inferiorem partem chori versus altare cantent. Quis revolvat [...] duo fratres in sepulchrum, qui erunt duo angeli, dicant [...] intrent mulieres in sepulchrum [...] exeant et eant circa altare”,¹³¹ la *Visitatio* di Bayeux: “Hodie pareatur sepulchrum versus cornu altaris sinistrum”.¹³² Un caso analogo è quello della *Visitatio* di Orléans, Loira (XIV secolo): “Cum autem (Marie) venerint in chorum, eant ad monumentum quas quaerentest et cantantes omnes [...] quibus respondeat angelus sedens foris ad caput sepulchri [...]”.¹³³ Più raramente, il *sepulchrum* coincide con la tomba del santo patrono della città, come è il caso di Tours, dove sembra esser stato eretto presso la tomba di S. Martino. Infatti, nel Venerdì Santo, i canonici recitavano le Ore non negli stalli del coro ma attorno ad una tomba di marmo: “*Hac die post praedicationem quae hora nona finiri debet, recitantur horae Prima, Tertia, Sexta et Nona submissa voce, non in stallis sedendo, sed prope tumulum marmoreum in medio chori stando*”.¹³⁴ Nella chiesa turonense, la processione della Domenica di Pasqua prevedeva che gli angeli si trovassero di fronte all'ingresso del coro e che le Marie si posizionassero davanti alla tomba di S. Martino, con la testa rivolta verso l'altare.¹³⁵ Il caso di Tours dimostra che la tomba di un personaggio illustre, come il sacello di S. Martino, poteva fungere da rappresentazione del

¹²⁹ FORSYTH 1970, 181.

¹³⁰ Altri esempi in cui l'altare maggiore sembra corrispondere al *Sepolcro* si trovano a Beauvais, Rouen, Senlis, Clermont, Amiens, Troyes, Besançon, Metz e Narbonne, Chalons e nella Sainte-Chapelle di Parigi.

¹³¹ LANGE 1887, 157.

¹³² MARTÈNE 1706, 367.

¹³³ LANGE 1887, 160.

¹³⁴ MARTÈNE 1706, 353. Secondo padre Faesey, il quale fa riferimento al Martène, la tomba di marmo davanti alla quale i canonici recitavano le Ore sarebbe uno dei primi riferimenti agli *Easter sepulchre* (FAESEY 1898, 131). Trascrivendo un *antiphonarium* di Saint Martins di Tours riguardante il Venerdì Santo, il Martène non fa menzione alcuna al sepolcro pasquale e usa il termine *tumulum* che non sia mai stato usato come sepolcro delle cerimonie pasquali.

¹³⁵ “Processionem sequebatur missa, [quae antequam incipatur inquit Turonense S. Martini Ordinarium, venia tordo missae revestitus in chorum, et sit cantor cum succentoribus ante januam chori duobus pueris albis in dalmaticis existentibus, duo vero vicarii levitae revestiti in dalmaticis albis stante ante Sepulchrum Beatissimi Martini versis vultibus ad cantorem incipiant Quem queritis?” (MARTÈNE 1706, 481).

sepolcro di Cristo.¹³⁶ Non è improbabile, pertanto, che il *Sepolcro* scultoreo perduto realizzato da Guido Mazzoni nella Chiesa di S. Lorenzo a Cremona, trovasse anch'esso posto presso l'*Arca dei santi Mario e Marta* (1482) che si trovava allora nella cappella-*martyrium* attigua alla navata sinistra della chiesa (fig. 49).

In Francia soltanto in pochi casi il *sepulchrum* sembra trovarsi al di fuori del coro, nella navata, o in un altro ambiente, come a Coutances (Normandia) dove, alla fine della *Visitatio*, la processione ritornava al coro. A Soissons e a S. Quentin, nella regione dell'Aisne, in Francia nord-orientale, il *sepulchrum* si trovava in una cappella.¹³⁷ A Clermont-Ferrand (Avernia) esso era posto nella sacrestia (*sacrarium*), mentre a Verdun (Francia nord-occidentale) compare *in subterraneis specubus*, cioè nella cripta.¹³⁸

Per quanto riguarda la collocazione del *sepulchrum* in Germania, sembra che la posizione prevalente non sia tanto la zona del coro, bensì quella della navata. Infatti, su una cinquantina di versioni tedesche di *Visitatio Sepulcri* contenenti indicazioni sulla collocazione del *sepulchrum*, soltanto cinque di esse lo situano nel coro. Laddove il *sepulchrum* veniva citato fuori dal coro, e cioè nella navata, secondo il Brooks la posizione più frequente era quella nei pressi dell'altare della Santa Croce. Nella *Depositio* di Prüfening si legge che: “*De Corpore Dominico in sarcophago in altari sancte crucis loco dominici sepulchri preparato recondendo*”.¹³⁹ Anche in Baviera, a Erlangen e a Ratisbona, nell'Abbazia di Sant'Emmerano, l'*altare Sancte Crucis* era il punto di partenza e di ritorno della processione diretta al *sepulchrum*.¹⁴⁰ Anche nella *Visitatio* di Zwickau, le tre Marie che prendevano parte al dramma liturgico procedevano dal coro verso l'altare *Sancte Crucis* e da questo punto, al *sepulchrum*, collocato a metà della navata,¹⁴¹ come dimostrano i casi di Frisinga, Moosburgo e a Spira, in cui si menziona la parte mediana della chiesa come collocazione del *sepulchrum*. In alcuni casi tedeschi più rari, tuttavia, il *sepulchrum* si riscontra anche nella cripta, come a Würzburg e a Treviri.¹⁴²

In conclusione, il *sepulchrum* citato nei drammi liturgici del triduo pasquale sembra fosse regolarmente situato nel coro in Inghilterra e talvolta in Francia mentre in Germania risulta nella navata e frequentemente associato all'altare della Santa Croce. Il *sepulchrum* veniva allestito durante la Settimana Santa presso un altare già esistente o veniva preparata *ad hoc* una struttura

¹³⁶ MARTÈNE 1706, 508: “Perseverat hactenus in diebus Paschalibus processio ad Cellam S. Martini, ad quam altera post Resurrectionem die basilicae eidem sancto in urbe Turonica sacra canonici seculares accedunt apud Majus monasterium, ubi magnus tunc fit populi concursus ad eadem cellam”.

¹³⁷ A Laon (Aisne), durante l'*Elevatio Crucis*, il Sacramento veniva portato dal *sepulchrum* sino alla metà della navata.

¹³⁸ MARTÈNE 1706, 299.

¹³⁹ München Staatsbibliothek, ms. clm 23018. Il riferimento è in BROOKS, 1921, 263.

¹⁴⁰ BROOKS 1921, 194.

¹⁴¹ BROOKS, 1921, 194.

¹⁴² BROOKS 1921, 195.

effimera. A questi casi più frequenti se ne aggiungono pochi altri in cui il *sepulchrum* figura in una determinata cappella, nella cripta o nella sagrestia.

Per quanto riguarda la posizione del *sepulchrum* ricavabile attraverso i drammi liturgici pasquali delle chiese italiane, non è ancora stata condotta una ricognizione sistematica. Inoltre, dev'essere ribadito che l'associazione tra il *sepulchrum* e i *Sepolcri* scultorei, certamente esistente, dev'essere ancora indagata e richiede uno studio dedicato. Le indicazioni sulla collocazione del *sepulchrum* contenute nei drammi liturgici delle chiese italiane, già limitate a pochi casi, non bastano a dimostrare quale fosse l'originaria collocazione di questi gruppi scultorei, i quali necessitano di esser studiati caso per caso.

Nell'XI secolo le rappresentazioni pasquali avvenivano regolarmente nei monasteri di Bobbio, in S. Pietro (Teramo) in Abruzzo, a Monza, Mantova, Montecassino, Ivrea e nell'abbazia benedettina di Novalesa. Nel XII secolo si aggiunsero altri centri come quelli di Vercelli, Ravenna, Benevento e Piacenza. Si sono conservate, inoltre, una rubrica proveniente dalla Cattedrale di Parma (1417),¹⁴³ una proveniente dalla basilica di Aquileia (1575),¹⁴⁴ e una proveniente dalla Basilica di S. Marco a Venezia (1736).¹⁴⁵ Alle rubriche liturgiche si aggiungono altre tipologie di fonti particolarmente interessanti quali le raccolte di regole liturgiche monasteriali, come ad esempio le *Consuetudines fructuarienses* relative all'importante abbazia di Fruttuaria nel Canavese, risalenti all'XI secolo. Dalla lettura delle *Consuetudines* dell'abbazia di Fruttuaria si ricava che il *sepulchrum* era una struttura atta a contenere il celebrante e i diaconi:

Finito responsorio incipiant hi tres [cantores] submissa voce. [...] Sic decantando eant usque ad hostium sepulchri. Duo autem diaconi cum alba et stola, dalmaticis induti, intrinsecus sedentes, qui et propter hoc ipsum infra terciam lectionem illuc intraverant, interrogent eos canendo hunc versum: 'Quem queritis in sepulchro, o Christicolae?' [...] 'Venite et videte locum ubi positus erat dominus'. [...] Intrent illi cum thuribulis et incensent sepulchrum.¹⁴⁶

Paolo Piva, riprendendo gli studi dell'archeologa Luisella Pejrani Baricco (1988) sull'abbazia di Fruttuaria, interpreta il *sepulchrum* come una struttura di dimensioni sufficienti a contenere qualche persona, il che trova riscontro archeologico nell'assetto attuale dell'edicola.¹⁴⁷ Il testo

¹⁴³ Si tratta dell'*Ordinarium Ecclesiae Parmensis e vetustioribus excerptum reformatum* (1417). Il testo è edito da BARBIERI 1866, 134.

¹⁴⁴ YOUNG 1920, 93. L'opera, conservata presso la Bibliothèque National de France, è l'*Agenda Diocesis Sanctae Ecclesiae Aquilegiensis, cum modo et ordine Ceremonialium et quorundam actuum ecclesiasticorum totius anni. Cum notis et modulationibus*, Venetiis, ex Bibliotheca Joannis Baptistae Somaschi, 1571, fol. 120-123. L'edizione del 1575 contiene anche un'*Elevatio* (a pp. 112-115). La *Depositio* è stata pubblicata per la prima volta in YOUNG 1920, 93. La *Visitatio* è stata pubblicata dal Lange (LANGE 1886, 13-105-106, n. 167).

¹⁴⁵ YOUNG 1920, 67-69.

¹⁴⁶ La citazione è tratta da PIVA 1999, 186.

¹⁴⁷ Per l'edicola nell'Abbazia di Fruttuaria vedi PEJRANI BARICCO 1998, 199.

delle *Consuetudines* non chiarisce, però, in quale parte della chiesa si trovasse l'edicola. È ampiamente probabile che il luogo sia rimasto immutato e che il *sepulchrum* si trovi ancora, come si osserva oggi dalle evidenze archeologiche, all'altezza del capocroce, tra il coro e la navata.

Nella Cattedrale di Aquileia, come si legge in una rubrica liturgica edita nel 1575, per le celebrazioni pasquali veniva appositamente preparato un *sepulchrum*: “sacr[amentu]m i[n] sa[n]ctuario repositum ad locu[m] i[n] sepulchro ad hoc paratu[m]”.¹⁴⁸ Il *sepulchrum* citato nelle fonti corrisponde all'edicola a pianta circolare che si osserva ancora oggi addossata al muro perimetrale della navata sinistra. L'edicola, riproduzione di quella gerosolimitana d'età crociata (XI secolo), come osserva Luigi Carlo Schiavi, sembra installata “in una posizione tanto desueta da far pensare ad un tardo riallestimento”.¹⁴⁹ L'interno dell'edicola ospita un altare e il banco sepolcrale sotto un arcosolio. Poiché Karl Young notava che, nella *Depositio* di Aquileia, il Crocifisso e l'Ostia venivano riposte in luoghi separati, il *sepulchrum* si potrebbe interpretare come l'altare all'interno dell'edicola sul quale veniva posizionata la teca con il crocifisso o con una sua immagine.¹⁵⁰

Maggiori informazioni sono fornite per il *sepulchrum* nella Cattedrale di Parma. Secondo la rubrica della *Visitatio* del 1417, durante la Settimana Santa il Sacramento veniva portato in un *sepulchrum* situato in un luogo chiamato “paradisius”. Durante la *Depositio Hostiae* si legge che il vescovo e i canonici si recavano nella cappella di S. Agata, dove era riposto il Corpo di Cristo, e lo portavano nel sopracitato *paradisius*, dove, appunto, c'era il sepolcro.¹⁵¹ Il termine *paradisius* indicava il chiostro collegato alla casa del Capitolo dei canonici. È dunque possibile che il sepolcro parmense fosse situato fuori dal coro, e cioè nel chiostro.¹⁵² La cappella di S. Agata, invece, dove era conservato il Sacramento, designava un antico oratorio situato all'esterno della chiesa. Fra il 1555 e il 1573 la cappella venne inglobata nel braccio destro del transetto. Dunque, nella quattrocentesca cattedrale parmense il *sepulchrum* consisteva, probabilmente, in una struttura temporanea costruita nel chiostro e simile ad una cella nella quale si poteva entrare in quattro persone (vi entravano due “guardacoro” e due cantori). A partire dalla seconda metà del

¹⁴⁸ YOUNG 1920, 93.

¹⁴⁹ SCHIAVI 2005, 208.

¹⁵⁰ Il Crocifisso e l'Ostia venivano riposti in luoghi separati (YOUNG 1920, 94, nota 12). Lo Young nota che questa separazione ricorre anche nell'*Elevatio* di Augusta (YOUNG 1920, 94, nota 10). Normalmente il Sacramento era conservato in un *sanctuario*, termine che può indicare, allo stesso tempo, una teca per l'Ostia o la stessa sagrestia.

¹⁵¹ *Ordinarium Ecclesiae Parmensis e vetustioribus excerptum reformatum*, [1417], ed. BARBIERI 1866, 134: “finita dicta missa, descendant dominus episcopus cum canonicis et toto clero ad cappellam sanctae agathae, et corpus christi quod est ibi reconditum cum ea processione modo et forma et solemnitate quibus portatum fuit, inde devote accipiatur, et reportetur, et in paradiso post altare maius reverenter recondatur, ut in sepulcro, ibi dimisso lumine copioso per totam noctem duraturo, clericis cantantibus responsorium”.

¹⁵² Per la definizione di “paradisius” nell'architettura chiesastica vedi NIERMEYER 1976, 761 e BLAISE 1975, 652.

XVI secolo questa struttura entrò a far parte della nuova chiesa. La *Visitatio Sepulchri* della Cattedrale di Parma, come notava Karl Young, è simile a quella della Cattedrale di Soissons.¹⁵³

Un altro caso che sembra assimilabile a quello di Parma e a quello di Soissons è quello di Saint Quentin, in Francia settentrionale, dove il *sepulchrum* era all'interno di una cappella posizionata fuori dal coro.¹⁵⁴

Se il *paradisius* parmense fosse stato effettivamente nel chiostro, esso sarebbe paragonabile all'edicola del *Santo Sepolcro* costruita dall'arcivescovo Adone tra l'860 e l'875 nella Cattedrale di Vienne (Isère), dove la Cappella del Sepolcro si ergeva davanti al lato ovest dell'antica cattedrale carolingia intitolata al Salvatore. Nel XII secolo essa fu inglobata nella nuova cattedrale, finendo per occupare lo spazio al centro del chiostro.¹⁵⁵ All'interno del chiostro era infatti ricordata una Cappella del Santo Sepolcro dove, nella seconda settimana dopo Pasqua, venivano celebrate delle messe per i buoni cristiani morti in povertà.¹⁵⁶ Un processo analogo deve aver coinvolto il *sepulchrum* ricordato a Parma: nato come struttura indipendente, anche il *paradisius* parmense venne probabilmente inglobato nel chiostro, come quello della Cattedrale di Vienne, in una fase successiva della costruzione della cattedrale.

A tal proposito desta fascino l'ipotesi che la localizzazione del *sepulchrum* nel chiostro possa basarsi anche su una suggestione evangelica che associa il cimitero ad un giardino. Nel *Vangelo di Giovanni* (Giovanni 19,41), infatti, vien detto che la zona del Golgota era diventata un giardino: "Ora, nel luogo dove era stato crocifisso, vi era un giardino e nel giardino un sepolcro nuovo, nel quale nessuno era stato ancora deposto". Ed è proprio all'interno del giardino che avviene il primo incontro del Cristo risorto con la Maddalena (Giovanni 20, 15). Inoltre, è proprio questo l'episodio evangelico messo in scena presso i *sepulchra* citati nelle *Visitatio Sepulchri*.

Un caso a parte è rappresentato dalla basilica di S. Giovanni in Laterano. Dalla descrizione della processione del Venerdì Santo contenuta nella decima *Ordo* romana, composta tra l'XI e il XII secolo, si comprende che il Sacramento veniva riposto in un *sepulchrum* nella sagrestia (*secretario*) di S. Croce in Gerusalemme, chiesa che si ergeva a simbolo e a rappresentazione della stessa Città Santa.¹⁵⁷

¹⁵³ YOUNG 1920, 43-45.

¹⁵⁴ BROOKS 1921, 194, 299.

¹⁵⁵ DE MOLEON 1718, 28-29: "[...] ils vont querir l'Evêque processionnellement à la chapelle du Sepulcre [...] Alors le Doyen ayant reçu la benediction de l'Archeveque s'en va avec quelques autres chanoines par le milieu du choeur derriere l'autel, et ils chantent [...], puis ils s'en reviennent au sepulchre. [...] [et les chanoines], e retournant dans le choeur, où la procession étant arrivée, [...]"]".

¹⁵⁶ La cappella fungeva anche da piccolo cimitero nel quale, dietro richiesta, potevano essere seppelliti i buoni cristiani morti in povertà (DE MOLEON 1718, 35-36).

¹⁵⁷ YOUNG 1920, 12. L'Ordo è edita in MABILLON 1724, 100-101.

Nella tarda *Depositio* della Basilica di S. Marco a Venezia, risalente al 1736, il feretro di Cristo veniva portato dalla porta del coro sin fuori la chiesa e, successivamente, riportato nel sepolcro. Nella successiva cerimonia dell'*Elevatio Hostiae* e della *Visitatio Sepulcri* vien detto che gli accoliti ordinari, dalla sacrestia (*sacrario*), raggiungevano il *sepulchrum* attraverso una piccola scala intitolata a S. Giacomo: “[...] iretur ad sepulchrum per parvam scalam sancti jacobi”.¹⁵⁸ Anche se non è possibile evincere ulteriori informazioni sulla forma del *sepulchrum*, dall’espressione *immisso capite* riferita all’officiante che cerca il Corpo di Cristo al suo interno, si comprende che si doveva trattare di una struttura larga abbastanza da farci passare una testa umana.¹⁵⁹

1.4 La collocazione del *Sepolcro* scultoreo negli edifici chiesastici

Nel suo contributo sui testi di devozione legati ai Compianti (1989), come abbiamo già visto, Guido Gentile osserva che il termine “sepolcro” indicherebbe: “[...] insieme con le figure, la struttura che le ospita, forse un’edicola o un vano in cui il ‘mistero’ è separato dallo spazio della chiesa”.¹⁶⁰ Come sostiene Justin Kroesen, autore di *Sepulchrum Domini through the Ages* (2000),¹⁶¹ l’enfasi sulla Passione e sulla Morte di Cristo associata al dogma dell’Eucaristia nel XIV secolo avrebbe portato ad aggiungere delle *Deposizioni* scultoree al luogo in cui veniva riposto il Sacramento.¹⁶² Pertanto, per estensione, venne attribuito il nome di “Sepolcro” anche alle figure di *Maria*, della *Maddalena* e di *San Giovanni* che iniziarono ad essere rappresentate presso l’edicola in cui veniva riposto il Sacramento durante la Settimana Santa.

Tra i primi altari per la riposizione dell’Ostia affiancati da figure scultoree a bassorilievo riproducenti la scena della *Deposizione* di Cristo, si deve menzionare l’*Altare del Sacramento*

¹⁵⁸ YOUNG 1920, 70: “Summo mane, aperto prius a sacrista sepulchro et sanctissimo sacramento in suo loco debita reverentia collocato, clerus noster hora competenti in sacrarium hodie conveniat [...] et palla in primis aperta, acu thesauro super altare bene disposito, quatuor acolyti ordinarii camisis mundis induti, cereos argenteos deferentes, e sacrario moderate discedunt. [...] iretur ad sepulchrum per parvam scalam sancti jacobi, prius amotis sedibus ob praedicationem ibidem praeparatis. [...] panduntur fores ecclesiae, et omnibus in eam ingredientibus procedit clerus ordinate contra sepulchrum. ad quod cum sereniss. princeps pervenerit, firmat se, facie ad sepulchrum versa. tunc *celebrans ascendit ad sepulchrum, et immisso capite*, utrinque erigens se, versa facie ad sereniss. principem in *porta sepulchri* cantat versum: [...] *deinde in medio spatio chori idem decantat*, aliquantulum extollens vocem, et chorus eo modo, quo supra, respondeat. [...] postea sereniss. *princeps cum senatu ascendit chorum*. clero vero remanet ad sepulchrum, praeter cantores qui suum ascendunt pulpitem ad canendam missam, dicens primam legendo” (Tratto dall’*Officium Hebdomadae Sanctae secundum consuetudinem Ducalis Ecclesiae Sancti Marci Venetiarum* del 1736).

¹⁵⁹ YOUNG 1920, 67-69.

¹⁶⁰ GENTILE 1987, 171.

¹⁶¹ KROESEN 2000.

¹⁶² KROESEN 2000, 109.

nella Chiesa di San Sebald a Norimberga realizzato tra il 1361 e il 1379 (fig. 91), e l'*Altare del Sacramento* nella Chiesa di San Jakob a Rothenburg ob der Tauber (1390-1400) nel quale una *Deposizione* è raffigurata sotto la nicchia usata per riporre l'Eucaristia nel Venerdì Santo (fig. 290).¹⁶³

Nella seconda metà del XV secolo le *Deposizioni* scolpite si sarebbero separate gradualmente dal luogo in cui veniva riposto il Sacramento e i gruppi scultorei avrebbero conosciuto una propria autonomia, come ritiene il Kroesen, “in virtù di un culto separato dell'immagine nell'arte cristiana”.¹⁶⁴

I tempi e i modi mediante i quali questo processo di dissociazione tra immagini scolpite del *Sepolcro* e luogo di riposizione del Sacramento si verificò in Italia, sono questioni che necessitano ulteriori approfondimenti, in parte perché risulta difficile dimostrare la funzione dei *Sepolcri* scultorei come luogo di riposizione dell'Ostia, in parte perché risulta complesso anche valutare l'associazione effettiva di questi gruppi con gli altari.¹⁶⁵ In particolare in Italia, con le trasformazioni ecclesiastiche d'età controriformistica e con le distruzioni anticlericali d'età napoleonica, rintracciare gli assetti originari dei *Sepolcri* scultorei si rintracciano con grande difficoltà, ancor più considerando la loro doppia natura di prodotti artistici e, al contempo, di strumenti liturgici.¹⁶⁶

Un interrogativo ancora da chiarire è se esista una distinzione geografica, in termini di distribuzione, tra il *Santo Sepolcro* inteso come riproduzione architettonica dell'edicola gerosolimitana e *Sepolcro* scultoreo. Justin Kroesen osserva che nel tardo medioevo le *Deposizioni* scultoree si diffusero specialmente in quelle regioni in cui l'imitazione architettonica monumentale del *Sepolcro* ricorreva più raramente o era quasi assente.¹⁶⁷ Infatti, i *Sepolcri* monumentali – architettonici, ampiamente diffusi in Inghilterra, sono quasi del tutto assenti in Francia. E, viceversa, in area francese, sono largamente attestati i gruppi scultorei raffiguranti il sepolcro di Cristo, chiamati *Mises-au-Tombeau*, ma si trovano raramente riproduzioni

¹⁶³ La *Deposizione* scultorea fatta costruire nel 1471 da Margherite de Baudricourt nella chiesa di Saint Jean Baptiste a Chaumont-en-Bassigny (Haute-Marne), ad esempio, servì da luogo di riposizione del Sacramento dal 1492 fino al XX secolo (SADLER 2015, 19).

¹⁶⁴ KROESEN 2000, 109.

¹⁶⁵ Nel suo contributo sul Sepolcro di Cristo nell'arte e nella liturgia, Neil Brooks menziona, senza citarne la fonte, l'emissione di un decreto da parte della Congregazione dei Sacri Riti nel 1868 contro l'uso del *Compianto* scultoreo (*Entombment*) come luogo di conservazione del Sacramento (*reposoir*); menziona, inoltre, la modifica del decreto avvenuta nel 1896 per ammettere quest'uso per quelle immagini di culto per le quali questa prassi è ormai radicata nella tradizione: “On the whole, however, the decrees of the Congregation aim to discourage making of the Place of Repose a Sepulchre. In 1662 a decree was issued against using black in its adornment, in 1844 [...] in 1868 one against the use of Entombment statues and images about the *reposoir* (modified in 1896 to admit them where the custom is firmly rooted, which is especially true of Spain.” (BROOKS 1921, 189).

¹⁶⁶ Per gli allestimenti postumi dei *Sepolcri* scultorei vedi il capitolo II.

¹⁶⁷ KROESEN 2000, 113.

architettoniche del *Santo Sepolcro*.¹⁶⁸ L'ambivalente processo di riproduzione del *Santo Sepolcro* di Cristo, in edicole architettoniche e in *Sepolcri* scultorei, è ben descritta dalle parole Del Gentile:

[...] il tema del *Sepolcro di Cristo* - cangiante tra riferimento spirituale o liturgico e materializzazione suggestiva - aveva conosciuto, specialmente dal '300 in poi, sviluppi complessi e persistenti, che, a servizio della devozione, variamente articolata, per i misteri della Passione, della morte e della risurrezione del Salvatore, s'erano risolti (non senza reciproche integrazioni) sia nella riproduzione architettonica dell'edicola del Sepolcro gerosolimitano, sia nella raffigurazione plastica del momento della sepoltura di Gesù, come sintesi, più o men esplicita, degli eventi conclusivi della Passione. Siffatti sviluppi ed esiti rappresentativi si associavano spesso ad un altare intitolato al *Santo Sepolcro*.¹⁶⁹

La connessione tra riproduzione architettonica del *Santo Sepolcro* e la sua riproduzione scultorea in Italia è ancora da definire. Certamente, prima dell'invenzione dei *Sacri Monti*, monumentali apparati scenografici in cui le sculture sono integrate con l'architettura nell'ottica di un complesso meccanismo sinestetico, i *Sepolcri* scultorei erano strettamente legati al contesto—d'origine, nicchia, cappella o altare, al di fuori del quale le sculture perdono quasi interamente il proprio valore devozionale e i significati ad esse connessi.

Come osserva acutamente Justin Kroesen, tra il XIII e il XIV secolo, nel momento in cui le cappelle del *Sepolcro* assunsero la forma di un *Andachtsbild*, ovvero di un'immagine devozionale della *Pietà*, in questo caso scultorea, esse passarono da un uso temporaneo, funzionale soltanto alla liturgia pasquale, ad avere altri differenti usi, sia politici che religiosi, tra cui quello di veicolare messaggi legati allo spirito di crociata nell'ottica di una riconquista di Gerusalemme, o messaggi legati ad ostilità locali dirette contro le comunità giudaiche, aspetto ancora da approfondire.¹⁷⁰

Per avere un'idea di quali siano gli spazi riservati ai *Sepolcri* scultorei in Italia, risulta utile un confronto con le collocazioni dei gruppi francesi, più facilmente rintracciabili grazie all'opera di catalogazione svolta negli anni Settanta del secolo scorso da William Forsyth.¹⁷¹ Quasi la totalità delle *Mises-au-Tombeau* prodotte in area francese si situano all'interno di nicchie che si estendono in lunghezza seguendo il corpo del *Cristo*. Alcune di esse si collocano nel coro, altre trovano posto nel transetto destro, altre ancora nella parte meridionale della chiesa, oppure nelle cappelle private dei committenti, specialmente laddove le sculture si configurino come

¹⁶⁸ KROESEN 2000, 113. Il dato è da collegare con le rubriche liturgiche francesi dalle quali si evince che per la liturgia pasquale veniva usato come *sepulchrum* l'altare maggiore oppure un sepolcro temporaneo di legno preparato vicino ad esso.

¹⁶⁹ GENTILE 1989, 317-318.

¹⁷⁰ KROESEN 2000, 175-180. Vedi anche MORRIS 2005, 331-332; BENETT PURVIS 2012, 96.

¹⁷¹ Il contributo è FORSYTH 1970.

monumento sepolcrale.¹⁷² Tra queste fanno eccezione alcune *Mises-au-Tombeau* provenienti da parti esterne alla chiesa, come quella di Carennac (Francia sudoccidentale), posizionata originariamente nel chiostro dell'antica chiesa del priorato benedettino nella "cappella del Sepolcro".¹⁷³ Le nicchie destinate a contenere le *Mises-au-Tombeau* si presentano solitamente sormontate da ricche decorazioni.¹⁷⁴ Talvolta, l'apparato scenografico coincideva con la parete sormontante la nicchia ed era arricchita da altri elementi concettualmente collegati alla scena della deposizione, come la *Pietà* o la *Trinità*, il *trasporto degli strumenti della Passione* da parte dagli angeli, o i profeti *Davide* e *Isaia* con i relativi salmi.¹⁷⁵

Un'altra caratteristica di questi gruppi da tenere a mente, per ciò che concerne la loro collocazione, sono le dimensioni. Nella maggior parte dei casi, le *Mises-au-Tombeau* francesi realizzate tra il XV e il XVI secolo sono composte da figure alte due terzi del naturale. Anche in Italia, alcune *Deposizioni* scultoree, in particolare le più antiche, come quella in S. Fermo Maggiore a Verona, attribuita all'intagliatore Giovanni di Rigino (seconda metà del XIV secolo) (fig. 326), o quella appartenente all'arca di Ganesello da Folgaria in S. Anastasia (1425), sono di misura inferiore rispetto alla realtà (fig. 340). Non sembra però che una dimensione inferiore valga per tutti i gruppi più antichi, come dimostra il *Sepolcro* di Caprino Veronese (Verona), in cui le figure hanno grandezza naturale, inscrivibile nella prima metà del XIV secolo (fig. 320). I *Sepolcri* prodotti tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta del Quattrocento in Italia sembrano per lo più in scala naturale. L'assenza di nicchie originarie di riferimento che siano misurabili e la visione "multifocale" prevista per alcune statue realizzate nel dettaglio anche sul retro, fanno riflettere sulla possibilità di una nuova concezione spaziale rispetto ad una nicchia nella parete. Probabilmente, un nuovo tipo di allestimento era previsto per queste tipologie scultoree in Italia settentrionale, a partire dal settimo decennio del XV secolo. La questione delle dimensioni dei *Sepolcri* italiani è strettamente connessa con la loro collocazione. La nuova dimensione

¹⁷² MARTIN 1997, 47: "Le choix de l'emplacement à l'intérieur de l'édifice religieux se fixera généralement à droite dans la nef ou dans le bas-côté au fond d'une petite anfractuosité du mur simulant la grotte sépulcrale – dans le cas où les donateurs se font inhumer dans une chapelle privée ce sera bien entendu dans cette dernière que la Mise-au-Tombeau prendra place – mais il ne se situera pas   l'extérieur comme la statuaire antérieure (sauf en Bretagne sur les calvaires, mais ceci reste une spécificité tout   fait régionale)".

¹⁷³ FORSYTH 1970, 174.

¹⁷⁴ Ne   esempio la nicchia nella chiesa di Saint-Martin a Pont- -Mousson (Francia nord-occidentale), risalente alla metà del XV secolo e nella Johanniter Kirche a Basilea, una nicchia destinata alla riposizione dell'Ostia Sacra che si presenta incorniciata da elementi fitomorfi. All'interno vi   incassato un banco vuoto. Non   da escludere la possibilit  che questo servisse, all'occorrenza, ad accogliere un *Cristo* con le *Marie*, come lasciano supporre le figure dei *Soldati dormienti* scolpiti a bassorilievo sul prospetto del banco.

¹⁷⁵ Nei casi francesi tali caratteristiche si osservano alcuni esemplari miracolosamente rimasti nelle proprie cappelle originarie come dimostra la *Mise-au-Tombeau* nella Cappella di Santa Croce di Gerusalemme (1459 circa) sita nell'Hôpital General di Digione (Borgogna). Il gruppo   attribuito ad un seguace di Jean de la Huerta (1413-1462), scultore spagnolo attivo nella corte borgognona. La nicchia   contornata da un muro affrescato con le rappresentazioni di personaggi illustri dell'ospedale (FORSYTH 1970, 176, fig. 96).

“monumentale” assunta dalle statue negli ultimi tre decenni del Quattrocento, infatti, ci spinge a domandarci quali fossero, nello specifico, gli elementi architettonici del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme che venivano ripresi nelle sue varie e multiformi riproduzioni occidentali.

I contesti in cui erano inseriti i *Sepolcri* scultorei e la modalità attraverso cui questi spazi alludevano *topomimeticamente* al *Santo Sepolcro* di Gerusalemme devono essere verificati caso per caso. L'ipotesi che l'ambiente destinato ad ospitare i gruppi potesse ricalcare le misure dell'edicola gerosolimitana, certamente stimolante, non risulta applicabile per i gruppi di dimensioni più grandi. Inoltre, la progressiva dinamicità assunta da alcune figure, come le *Maddalene* “accorrenti” presenti in alcuni gruppi, come quella di Santa Maria della Vita a Bologna, di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, del monastero di S. Michele dell'Osservanza a Imola, di Santa Maria del Carmine a Brescia, e della Basilica milanese del *Santo Sepolcro*, rende improbabile che l'ipotesi che questi ambienti potessero ricalcare pedissequamente le misure dell'edicola gerosolimitana (figg. 173-176). Essendo rappresentate a grandezza naturale, le figure come le *Maddalene* “accorrenti”, estremamente dinamiche e ingombranti, risultano infatti incompatibili con uno spazio riproducente le misure dell'edicola del *Santo Sepolcro* gerosolimitano e con l'idea di uno spazio angusto descritto dai pellegrini giunti in Terrasanta tra Trecento e Quattrocento. Niccolò da Poggibonsi (1345-1348), ad esempio, afferma che: dinanzi, verso mezzodì, si può stare dentro, l'uno innanzi all'altro, tre o quattro persone a stretto, tanto c'è poco spazio, salvo dinanzi”.¹⁷⁶ Luchino del Campo, autore della descrizione del viaggio di Niccolò d'Este al *Santo Sepolcro* (1413), sostiene che l'ingresso all'edicola è permesso “a quatro a quatro, perché lo luocho è molto piccolo”.¹⁷⁷ L'informazione è confermata da frate Domenico (1440) il quale afferma che: “[...] se intra dentro e quatro e cinque fiate, il perché lo loco è piccolo”.¹⁷⁸ L'edicola appare ancora più angusta nel resoconto di Roberto Sanseverino (1458-1459): “[...] il Sancto Sepulcro è molto stricto” in quello di Antonio da Crema (1486),¹⁷⁹ il

¹⁷⁶ Niccolò da Poggibonsi (1345), ed. DELLA LEGA 1945, 49: “Ora, quando entri dentro a questa santa capella, e vedi il Sepolcro santo di Iesù Cristo, che così è fatto, egli è tutto tavolato, d'intorno e di sopra, di marmo bianco; l'uno capo del Sepolcro si è volto a levante, e l'altro cioè murato col muro della capella; *dinanzi, verso mezzodì, si può stare dentro l'uno innanzi all'altro, tre o quattro persone a stretto, tanto c'è poco spazio, salvo dinanzi*”.

¹⁷⁷ Luchino dal Campo (1413), ed. BRANDIOLI 2011, 188: “Et qui, con grandissima devocione, aperta la capella predetta per li dicti frati li quali tengono le chiave, intrette prima il Signore, poi li altri della sua compagnia, *a quatro a quatro, perché lo luocho è molto piccolo*”.

¹⁷⁸ Meliaduse d'Este (1440), ed. ROSSEBASTIANO 2005, 90. “Da poi venimo a lo sacratissimo Sancto Sepolcro, et li *devotissimamente se intra dentro e quatro e cinque fiate, il perché lo loco è piccolo* et lì in quello loco sacratissimo si gli è indulgenza plenaria di colpa e di pena”.

¹⁷⁹ Santo Brasca (1480), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 97. “Dentro di questa celletta sive sepulchro, a man dextra, è un murazolo longo quanto è tuta la cella, largo palmi quatro et altro tanto alto da terra, sopra el quale fu riposto lo gloriosissimo Corpo de Christo. Et sopra dicto murazolo se gli celebra missa, et *per la parvità de dicto luocho non gli po' stare se non el prete che celebra et due altre persone*”.

sepolcro: “per essere piccolo loco non li po’ stare altro che’l sacerdote et due persone”¹⁸⁰ e infine nel resoconto di Santo Brasca (1480) si asserisce che: “[...] per la parvità de dicto luocho non gli po’ stare se non el prete che celebra et due altre persone”.¹⁸¹

Le fonti non sono concordi sulle dimensioni interne della cella: se Niccolò da Poggibonsi (1345-1348), Luchino del Campo (1413), fra’ Domenico (1440) che scrive per conto di Meliaduse d’Este, Antonio da Crema (1486) e Santo Brasca (1480) riferiscono che vi potevano entrare tre persone, o al massimo quattro, altre fonti, come il notaio carinolese Nicola de Martoni (1394-1395),¹⁸² parlano di uno spazio adatto a cinque uomini o addirittura a sette, come riportato dal domenicano Alessandro Rinuccini (1474).¹⁸³ Lo scarto di dimensione tra le fonti è confermato ulteriormente dalla descrizione di Ser Michele da Figline (1489-1490), autore di un altro pellegrinaggio, in cui si legge che all’interno della cella: “[...] solo v’è divano circha un braccio et mezo et di lungheza circha tre braccia, si ché, dicendovi messa, non vi può star più di dua persone”. In un disegno raffigurante l’interno del *Santo Sepolcro* realizzato da Elzearius Horn (1725-1744), infatti, sono rappresentati quattro oranti presso il muretto-altare, mentre un quinto personaggio è in atto di entrare nel vano. Dunque, la capienza massima della cella è, come tramandato dalle fonti, di quattro, al massimo cinque persone (fig. 6).¹⁸⁴

A differenza della cella del *Santo Sepolcro*, lo spazio davanti all’ingresso, in corrispondenza del sasso-altare su cui comparve l’angelo, invece, viene così descritto: “Et bene è vero che v’è stato facto da nostri frati latini una aggiunta che vi po’ stare otto o dieci persone et questo è innanzi alla bucha”.¹⁸⁵ Con queste parole, il Martoni e il Rinuccini si riferiscono non alla cella del *Santo Sepolcro*, bensì alla “cappella dell’Angelo”, vestibolo antistante l’edicola vera e propria, abbastanza ampio da poter contenere un gruppo più numeroso di persone.

Dalla lettura comparata degli *Itineraria* di pellegrinaggio si deduce che, pur proponendosi come riproduzioni del *Santo Sepolcro*, le cappelle contenenti i *Sepolcri* scultorei, composti secondo la tradizione da otto personaggi a grandezza naturale o più, non potevano soddisfare l’obiettivo di riprodurre *in toto* l’edicola gerosolimitana e, in particolare, le sue effettive dimensioni. L’impossibilità che le cappelle ospitanti i *Sepolcri* scultorei condividessero le misure dell’edicola

¹⁸⁰ Antonio da Crema (1486), ed. NORI 1996, 103. “É longo palme nove, largo palme otto, alto palme undece, et è volto in una sola fassa. Qui suso ce li celebra missa, et per essere piccolo loco non li po’ stare altro che’l sacerdote et due persone”.

¹⁸¹ Roberto Sanseverino (1458), ed. DE FREDE 1969, 100.

¹⁸² Nicola de Martoni (1394-1395), ed. PICCIRILLO 2003, 79: “[...] per quondam parvum hostium intratur Sanctum Sepulcrum Domini, quod non est capax nisi forte quinque hominum quando ibidem missa celebratur”.

¹⁸³ Alessandro Rinuccini (1474), ed. CALAMAI 1993, 178. “[...] là dreto, mentre che si celebra, non può comodamente stare se non il sacerdote et quello che serve la messa, essendo questa seconda mansione *in tutto chapace di persone sei o sette al più*”.

¹⁸⁴ Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. lat. 9233 II, fol. 58v.

¹⁸⁵ MONTESANO 2010, 96.

gerosolimitana è ancor più evidente nel caso fossero presenti le “donne accorrenti”. Queste sculture, infatti, visualizzate come in un “fermoimmagine” in posizioni estremamente dinamiche, necessitano di un ampio spazio attorno a sé e per accoglierle, come dimostra il caso del “camerino delle Marie” in Santa Maria della Vita, fu necessario un ingrandimento dello spazio già orientativamente allusivo a quello dell’edicola del *Santo Sepolcro* gerosolimitano. La cella, lunga 3,80 m, aveva una lunghezza maggiore rispetto all’edicola gerosolimitana, che misurava circa 2,30 m di lunghezza. Con 1 m e 50 cm avanzanti, sarebbero state inserite più facilmente anche le due *Marie* all’estremità destra del gruppo. In alternativa all’allargamento della cella, l’ipotesi di un distacco delle figure “accorrenti” dal resto del gruppo, per quanto improbabile, non è del tutto incoerente con il ruolo che la *Maddalena* e le altre due *Marie* svolgono nel dramma liturgico della *Visitatio Sepulcri*, dove vi è un riferimento diretto al fermarsi della donna fuori dal *Sepolcro* limitandosi, al massimo, ad affacciarsi all’interno (Giovanni 21, 14-18). L’ampio spazio riservato alle *Maddalene* “accorrenti”: è confermato dalla *Maddalena* del *Sepolcro* fonduliano nella Basilica del *Santo Sepolcro* a Milano (prima metà del XVI secolo), e da quella, anch’essa di matrice fonduliana, proveniente dalla Chiesa di S. Maddalena e S. Spirito a Crema (1510), e oggi nella pieve di Palazzo Pignano (fig. 107). Nel primo caso l’opera potrebbe esser stata commissionata da una confraternita devota alla santa e avente sede nella stessa cripta della chiesa dove il culto della *Maddalena* è testimoniato già dal XIII secolo.¹⁸⁶ Nel secondo caso, l’intitolazione della chiesa annuncia di per sé il ruolo centrale assunto da questo personaggio nel culto e nel gruppo fittile.

Per un migliore orientamento nell’ampia casistica di citazioni riguardanti i *Sepolcri* scultorei, sembra opportuno dividere le collocazioni rilevate in cinque categorie. Questa divisione prende in considerazione anche le citazioni riguardanti la collocazione del *sepulchrum* nei drammi liturgici e le riproduzioni architettoniche dell’edicola gerosolimitana:

- 1) *Sepolcro* nella navata
- 2) *Sepolcro* nel coro
- 3) *Sepolcro* nella cripta
- 4) *Sepolcro* in cappelle o oratori a sé stanti
- 5) *Sepolcro* e ambienti a pianta centrale

¹⁸⁶ SCHIAVI 2005, 70 (nota 21).

1.4.1 Il Sepolcro nella navata

Le citazioni del *sepulchrum* in Italia permettono di collocarlo nella maggior parte dei casi nella navata della chiesa.¹⁸⁷ Nella categoria di *Sepolcro* posizionato nella navata confluiscono due sottocategorie: a) *Sepolcro* collocato nelle cappelle verso l'ingresso della chiesa; b) *Sepolcro* nella navata verso il coro.

Un esempio di riproduzione del *Santo Sepolcro* che prende posto all'interno della navata dell'edificio chiesastico, è l'edicola albertiana realizzata per Giovanni Rucellai nella chiesa fiorentina di San Pancrazio (1463). La cappella che contiene l'edicola è situata in corrispondenza delle prime campate della navata sinistra, vicino all'ingresso. Un ingresso indipendente alla cappella si trovava sul lato nord della chiesa, in Via della Spada. Anche se l'intera cappella fu interessata da ristrutturazioni durante il XIX secolo, il Sacello Rucellai ha mantenuto l'orientamento originario con l'ingresso ad ovest e la parte rotonda, simile ad un'abside, rivolta verso est. In questo caso sembra che la collocazione della riproduzione del *Santo Sepolcro* nella prima cappella della navata sia dettata semplicemente dalla volontà di ricavare una cappella appartata adatta a fungere da spazio sepolcrale privato. Quest'intenzione è resa evidente dalla presenza dell'ingresso indipendente come via d'accesso preferenziale alla cappella. La copia architettonica del *Santo Sepolcro* e ideata dall'Alberti fu concepita da Rucellai come tomba per sé e per la madre Caterina. L'impegno da parte dei monaci vallombrosiani di S. Pancrazio a celebrare giornalmente una messa per Giovanni e per sua madre conferma l'utilizzo sepolcrale del tempio, come si legge in una memoria dell'anno 1471:

“[Dispensare] E quella cera della offerta che ssi farà resti al monasterio di San Brancaio, in chonpenso della dota di detta chapella dove è detto sepolcro, oltre a quello che v'è lasciato mona Chaterina, madre del sopradetto Giovanni Rucellai; nella quale chapella e' monaci della detta Badia di santo Branchaio sieno ubrighati dire una messa ogni mattina per l'anima della detta mona Chaterina e del detto Giovanni, e no llo facendo, sieno privati della cera della detta offerta, a dichiarazione de' chonsoli della sopradetta Arte [c 123v]”¹⁸⁸

L'aspetto più affascinante del Sacello consiste nella sacralità del perdono da esso concesso. Tale finalità si ricava leggendo lo *Zibaldone Quaresimale*, in cui Giovanni Rucellai scrive di aver visto

¹⁸⁷ Il Brooks nota una posizione dei *Sepolcri* tedeschi quasi esclusivamente nella navata: “the German sepulchre was usually in the nave. Here it was sometimes at or near the Altar of the Holy Cross, which was just in front of the choir midway between the two entrances that usually led from the nave to the choir” (BROOKS 1921, 194).

¹⁸⁸ Giovanni Rucellai (1471), ed. BATTISTA 2013, 209.

in San Giovanni in Laterano una “gentile cappelletta adornata di marmi, porfido et musaico che si chiama *Sancta Sanctorum* perché vi è un grandissimo numero di reliquie di sancti ed dicesi che v’è il medesimo perdono che il sepolcro di Gerusalem”.¹⁸⁹ La possibilità di ricevere il medesimo perdono ottenibile grazie ad un pellegrinaggio fisico in Terrasanta spinse il potente mercante a commissionare il tempio “ad instar Sancti Sepulcri”. Comprova tale finalità “espiatoria” l’ottenimento nel 1471 di una bolla di indulgenza da papa Paolo II di cui si trova una copia nello *Zibaldone*.¹⁹⁰ Costruendo una copia del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme, e provvedendo per gli anni a venire alla sua illuminazione, il Rucellai si assicurava, al contempo, la perpetuazione della propria memoria presso i posteri.¹⁹¹ L’erezione del Tempio dedicato al *Santo Sepolcro* venne inoltre favorita dall’ordine vallombrosiano. La Chiesa di San Pancrazio, dove fu eretto il *Sacello*, era retta da Benedetto Toschi (1429-1460), abate dell’ordine.¹⁹² I vallombrosiani si fecero promotori del culto gerosolimitano attraverso la diffusione delle reliquie provenienti dalla Terra Santa e attraverso la fondazione di numerose chiese dedicate al culto del *Santo Sepolcro*, come quelle di Astino e di Pavia che si occupavano anche del servizio di ospitalità lungo le vie di pellegrinaggio.¹⁹³

Per quanto riguarda i *Sepolcri* scultorei localizzati nella navata dell’edificio chiesastico, il primo collocabile con certezza collocare nella navata, verso l’area di ingresso della chiesa, è l’*Arca di Giancesello da Folgaria* in S. Anastasia a Verona (1425). Nonostante oggi essa sia visibile

¹⁸⁹ Giovanni Rucellai (1471), ed. BATTISTA 2013, 119.

¹⁹⁰ Giovanni Rucellai (1971), ed. 2013, 231-232: “[c. 100v] Paulo veschovo, servo de’ servi di Dio, agli universi fedeli christiani, ⁊e quali le presenti lettere leggeranno, salute e apostolica benedizione. Nonn ostante che del pastore eterno, el quale per la salute della umana generazione se medesimo non negà d’essere in prezzo imolato, noi immeritatamente nella terra tegnamo il luogho, e isforziamo di chonvochare tutti e’ fedeli di Christo per ramentare la memoria del Santo Sepolchro e a ccìò che essi alla divina grazia più atti sieno, per le indulgenzie e rimissioni gli’invitiamo. E chon ciò sia chosa che, chome noi abiano inteso, el diletto figliuolo nostro Giovanni Rucellai, cittadino fiorentino, chondotto da singulare devozione, una chapella sotto al vochabulo del Santo Sepolchro nella chiesa del momastero di Santo Panchrazio di Firenze dell’ordine di Valenbrosa abbi fondata e ditata, e appresso d’essa uno sepolchro alla forma del sepolchro di Ierusalem chon certa e ssolenne opera alle spese sue abbi fatto chostruere e edificare. Noi, desiderosi che lla chiesa e lla chapella predetta chon chongrrui onori sia frequentata e ch’ e’ fedeli di Christo più volentieri per chagone di divozione alla detta chiesa e chapella chonvenghino, veduto per questo essere molto ripieni del dono della grazia celestiale, confidandoci nella miserichordia dell’onopotente Iddio e nella autorità de’ Beati apostoli Pietro e Paulo, a tutti e ciascheduno fedeli christiani veramente chonfessi e pentuti, e’ quali el venerdi Santo e il di della Surezzione del Nostro Signore Jesu Christo visiteranno divotamente ogn’anno la detta chiesa e chapella ognuno de’ detti di, cioè venerdi e rResurrezione, 7 anni e altrettante quarantane delle iniunte penitenzie miserichordiosamente relassiamo. La quale indulgenza abbi a durare a’ presenti, futuri a’ perpetui tempi. Ma nNoi vogliamo, che sse per altre volti a’ visitati la detta chiesa e chapella o vero a’ porgenti ne’ detti luoghi le loro pie elemosine fussi altra indulgenza in perpetuo o veramente a certo tempo non forse anchora finito per Noi choncessa, la presente lettera di niuna sieno forza o valore. Dato in Roma, apresso di Santo Pietro, nell’anno della incarnazione di Christo 1471, a di 22 di giugno, nell’anno vij del nostro pontifichato”.

¹⁹¹ Giovanni Rucellai (1471), ed. BATTISTA 2013, 300: “[c. 123v] A dì viiij di giugno 1479. É quali fiorini 60 s’abbino a stribuire in uno barile d’olio per de le lampane per lo sepolcro di Sancto Branchazio”.

¹⁹² BELTRAMO 2005, 141.

¹⁹³ FRATI 1998, 205. Per la presenza vallombrosiana nella Diocesi di Milano vedi COMPAGNONI 1995, 203-238.

all'altezza del transetto destro, l'arca era originariamente posizionata subito a destra dell'entrata della chiesa, nella prima campata (fig. 340).¹⁹⁴ Infatti, nel suo testamento, Giancesello dispose un lascito di trecento ducati d'oro per la costruzione della volta tra la prima colonna a destra e le pareti perimetrali della chiesa, spazio riservato a copertura e a protezione del suo sepolcro.¹⁹⁵ Il testatore lasciò, inoltre, centocinquanta ducati d'oro per l'erezione di un altare dedicato al *Santo Sepolcro* con sculture lapidee policrome, situato presso la sua sepoltura: “unum altare et unam capellam cum ornamentis eorum, cui altari idem testator voluit [...] fieri debere Sanctum Sepolcrum cum Mariis lapideis depictis”.¹⁹⁶ Tra il 1562 e il 1565, però, lo spazio occupato dalla sua cappella sepolcrale subito, nella prima campata all'entrata della chiesa sulla destra, fu utilizzato per erigersi il monumento funebre del capitano Ercole Fregoso.

Un altro *Sepolcro* scultoreo più tardo che sembra esser stato originariamente collocato nella navata e, come quello di Giancesello, nella prima cappella a mano destra rispetto all'ingresso principale, è quello proveniente dalla scomparsa chiesa di Santa Maria della Rosa a Ferrara, realizzato da Guido Mazzoni (*ante* 1485). Il gruppo, tuttavia, è attestato, in questa posizione soltanto dal XVIII secolo.¹⁹⁷ Sebbene non ci siano fonti più antiche attestanti la sua posizione, è ampiamente possibile che il *Sepolcro* sia stato concepito esattamente per questa cappella. Entrandovi, l'osservatore avrebbe trovato di fronte a sé il *Cristo* disteso con il capo a destra e i piedi rivolti a sinistra, verso l'altare maggiore, in direzione est.

Nella medesima categoria dei *Sepolcri* in origine collocati nella navata, si potrebbe includere anche il gruppo della Chiesa di Santa Maria degli Angeli a Busseto realizzato dal plastificatore modenese Guido Mazzoni intorno al 1476 (fig. 406). Nel suo testamento datato al 1478, Gianludovico Pallavicino, signore della città, cita un *sepulcrum* che dice “existens in altera ex dictis cappellis meis”,¹⁹⁸ ovvero in una delle due cappelle da lui possedute nella chiesa. La navatella aggiunta alla navata sinistra sembra esser dedicata interamente alla numerosa famiglia

¹⁹⁴ Nel testamento del 10 novembre 1424 Giancesello esprime la volontà di essere sepolto presso la porta principale “ad ecclesiam Sancte Anastaxie Verone, penes regiam magnam in monumento suo” (ALIBERTI-GAUDIOSO 1996, 96-97). La collocazione originaria, subito all'entrata della chiesa, nella prima campata sulla destra, fu occupata dal monumento funebre di Ercole Fregoso realizzato da Danese Cataneo tra il 1562 e il 1565. Per l'*Altare Fregoso* vedi la scheda di Andrea Lodi in MARINI – CAMPANELLA 2011, 101-103. Per la *Deposizione* nel monumento di Giancesello vedi la scheda n. 30.

¹⁹⁵ ALIBERTI-GAUDIOSO 1996, 96.

¹⁹⁶ ALIBERTI-GAUDIOSO 1996, 96.

¹⁹⁷ Brisighella (XVII-XVIII), ed. NOVELLI 1991, 131: “Nella *Guida* di Carlo Brisighella scritta tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII (1630-1710) l'autore scrive che: “Il primo altare, che si trova nella prima cappella, a mano destra, mostra una tavola ovata dove Steffano Gigatelli da Cento dipinse l'immagine del B. Pietro da Pisa in atto di contemplare. La quadratura, e le altre pitture a fresco sul muro sono di Giacomo Filippi, ivi colorite nell'anno 1715. In questo sito era prima il Sepolcro di Nostro Signore con le statue, delle quali altrove si dirà”. Nel 1715 il gruppo venne spostato nella prima cappella a mano sinistra dalla parte dell'entrata. Vedi Brisighella, ed. NOVELLI 1991 (nota 30); FRIZZI 1787, 51; SCALABRINI 1773, 50; CITTADELLA 1884, 81-82. Per il gruppo proveniente da S. Maria della Rosa a Ferrara vedi la scheda n. 12.

¹⁹⁸ MINGARDI 1972, 108.

dei Pallavicino. Gianludovico, il primogenito, vi possedeva due cappelle di cui una intitolata al Santissimo Sacramento, dedizione facilmente associabile ad una rappresentazione plastica del *Sepolcro* di Cristo. La cappella che oggi porta quest'intitolazione si trova, però, in *cornu evangelii* e non nella suddetta navatella. Dunque, è possibile che il *Sepolcro* provenisse dalla cappella in *cornu evangelii*, come in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli. In alternativa, quest'intitolazione potrebbe esser stata stabilita più recentemente, mentre il gruppo scultoreo doveva essere stanziato nella nicchia a metà della navatella di sinistra, dove si può osservare ancora oggi.¹⁹⁹

Fumose e incerte, purtroppo, sono le collocazioni di altri *Sepolcri* scultorei per i quali una posizione nella navata verso l'ingresso è soltanto ipotizzabile, come nel *Sepolcro* nella Chiesa della Pietà di Teggiano (Salerno), eseguita entro il primo decennio del Cinquecento e che potrebbe verosimilmente provenire dalla prima cappella a sinistra, subito dopo l'ingresso (fig. 384).²⁰⁰ La presenza di un ingresso indipendente, come per la cappella del Sacello Rucellai, suggerisce un suo uso privato. La pianta centrale di forma eptagonale, in quanto ricavata da un'antica torre, sembra ben sposarsi con la presenza di un *Sepolcro* scultoreo composto da sei statue che si sarebbero potute disporre attorno al *Cristo* seguendo ciascuno un lato, e lasciando libero il lato corrispondente all'ingresso, all'osservatore entrato nella cappella per contemplarvi la morte del Signore.

Un altro gruppo riscontrabile nella prima cappella a sinistra dall'entrata è quello nella Chiesa di S. Vittore a Meda, presso Milano, realizzato entro la metà del terzo decennio del Cinquecento.²⁰¹ Il *Sepolcro* viene ricordato nella visita pastorale del 1587 in una "cellula vitrea" all'interno di un "emiciclo".²⁰² Tali caratteristiche sembrano coincidere con il luogo in cui il *Sepolcro* è conservato ancora oggi, nella prima cappella a sinistra dall'entrata.

Dai casi sopracitati non sembra si possa stabilire l'esistenza di un luogo preferenziale per la collocazione dei *Sepolcri* scultorei all'interno dell'edificio sacro. Una possibile suggestione nella collocazione del *Sepolcro* scultoreo all'ingresso della chiesa potrebbe esser data dalla posizione della *Pietra dell'Unzione* nella basilica dell'*Anastasis*. La *Pietra dell'Unzione*, ovvero la lastra marmorea sulla quale Cristo fu preparato alla sepoltura, è posta all'ingresso della chiesa gerosolimitana (fig. 149). Essa si trovava, secondo il *Liber Peregrinationis* dell'eremitano fra'

¹⁹⁹ L'intitolazione odierna al *Santo Sepolcro* non è sufficiente ad una conferma che tale cappella possa essere identificata con l'antica Cappella del Sacramento fondata da Gianludovico.

²⁰⁰ Vedi la relativa scheda.

²⁰¹ Vedi la relativa scheda.

²⁰² Meda, AAT, *Fondo Monastero di San Vittore*, Visite e decreti degli Ordinarii e delegati della Parrocchia e Monastero di Meda, Cartella n. 17: 1587, 17 giugno, Visita al Monastero di Meda fattavi da Monsignore Gaspare Visconti Arcivescovo di Milano: "altare Sepulcri ornatum cum petra sacrata sub nitia sine septo loco tamen icona in celula vitreo abducta sunt statucae rapresentantes Mysterium Sepulturae Domini [...] Hemiciclus sub quo est Mysterium Sepulturae Domini Nostri Jesu Christi alio congruo septo circundetur".

Jacopo da Verona (1335): “In predicta ecclesia Sepulchri, statim in introitu porte ad dextram ecclesie”.²⁰³ La connessione tra la *Pietra dell’Unzione* e l’immaginario occidentale del *Santo Sepolcro* di Cristo, di cui fanno parte anche i *Sepolcri* scultorei, trova spiegazione nella teoria elaborata da Gabriel Millet secondo il quale gli artisti occidentali, vedendo la rappresentazione della Pietra dell’Unzione nelle immagini orientali, l’abbiano scambiata per un sarcofago.²⁰⁴ Una seconda suggestione per la collocazione della riproduzione del *Santo Sepolcro* presso l’ingresso della chiesa potrebbe essere intravista nella metafora del *Christus-ianua*, contenuta nel *Vangelo di Giovanni* (10,2), ovvero nell’immagine di Cristo come “porta”. Tale metafora si manifesta materialmente nella decorazione dei portali romanici presso la zona occidentale della chiesa, corrispondente all’ingresso.²⁰⁵ Questa zona dell’edificio chiesastico, infatti, ha un carattere “transizionale” essendo sia luogo di passaggio per il fedele, che una tappa nelle processioni pasquali terminanti nel coro.

Nella categoria dei *Sepolcri* collocati nella navata possono essere menzionati anche gruppi posti in prossimità del coro e, in particolare, nei bracci del transetto presso le porte secondarie della chiesa. A questa categoria appartiene, ad esempio, il *Sepolcro* di Niccolò dell’Arca nella Chiesa di Santa Maria della Vita, collocato originariamente presso la porta sinistra che conduceva alle Pescarie (fig. 65). I *Sepolcri* scultorei che si trovavano in prossimità delle porte secondarie degli edifici chiesastici furono più vulnerabili in età controriformistica, venendo coinvolte in spostamenti e rifacimenti. Infatti, in Età controriformistica si preferirono soluzioni architettoniche che prevedevano una sola porta, ad eccezione delle porte necessarie per accedere alla sagrestia, al campanile, al cimitero o all’abitazione del clero.²⁰⁶

Tra le riproduzioni architettoniche del *Santo Sepolcro* collocate nella navata verso il coro, l’edicola del *Santo Sepolcro* dell’Abbazia di Fruttuaria (XI secolo) nel canavese. Essa si trova all’incrocio del transetto, addossata, verso est, presso l’altare della Croce. La collocazione del *Sepolcro* nella navata ma in prossimità del coro potrebbe essere giustificata dal modello

²⁰³ Iacopo da Verona 1335, ed. MONNERET DE VILLARD 1950, 30. Il frate aggiunge che in quel luogo “est unus lapis contiguus pavimento et est niger; super illum lapidem positum fuit corpus Jhesu Cristi, quum depositum fuit de cruce”.

²⁰⁴ MILLET 1960, 526: “Ainsi, on l’a justement remarqué, les Latins ont confondu la plaque oblique avec la couvercle, peut-etre aussi le sarcophage avec le bloc équarri, qui supporte la plaque [...]”.

²⁰⁵ DAVY 1977, 200. La funzione di luogo di “transito” per questa parte della chiesa, oltre ad evocare concettualmente il transito di Cristo e quello del committente che fa commissionare un proprio *Sepolcro* ad immagine di quello del Signore, è già intrinsecamente contenuta nell’atrio-portico paleocristiano che era solitamente destinato alla sepoltura dei fedeli come si vede, ad esempio, nella Basilica del *Santo Sepolcro* di Milano, dove, all’ingresso, sulla sinistra, era presente l’*Altare dei Patriarchi* mentre a destra, l’*Altare dei Profeti e dei Giusti*.

²⁰⁶ La preferenza è espressa nel trattato del Cardinale Borromeo (1577), ed. CASTIGLIONI 1952, 32: “[...] a tergo della chiesa e lungo i lati poi non ci sia nessuna altra apertura se non quelle che fossero necessarie per accedere alla sagrestia, al campanile, al cimitero o all’abitazione dei ministri”. Per il gruppo in S. Maria della Vita vedi la scheda n. 5.

gerosolimitano. Nell'*Itinerario* del nobile padovano Gabriele Capodilista (1458), leggiamo che: “el sepulchro del Nostro Signor è denanti dal coro in mezo la chiesa”. Inoltre, per chiarificarne la posizione, l'autore aggiunge che esso si trovava, come nella Basilica del Santo a Padova, davanti al crocifisso.²⁰⁷

Per quanto riguarda le riproduzioni scultoree del *Santo Sepolcro*, sono pochi i casi riconducibili ad una posizione nella navata verso il coro. Tralasciando i casi di *Sepolcri* nel coro per i quali non è ancora possibile stabilire se tale collocazione sia originaria, come il gruppo lapideo in S. Fermo a Verona attribuito a Giovanni di Rigino, collocato nel transetto destro in prossimità del coro, una posizione nella navata verso il coro, era attestata per il *Sepolcro* in stucco nella Basilica di S. Giusto a Trieste (fig. 67). Un altare intitolato al *Corpus Domini* esisteva al centro della navata già dal 1421. Poiché era in una posizione tale da nascondere la vista dell'altare maggiore, nel 1616 fu deciso il suo smantellamento.²⁰⁸ La *Deposizione* lignea che lo componeva servì ad arredare la prima cappella a destra dell'entrata e già dedicata al Crocifisso dal 1428.

Potrebbe esser inserito nella categoria di *Sepolcri* scultorei collocati nella navata verso il coro anche il *Sepolcro* mazzoniano nella chiesa abbaziale veneziana di S. Antonio di Castello.²⁰⁹ La chiesa fu distrutta in età napoleonica per cui, la ricostruzione dei suoi ambienti resta un'ipotesi. Nel 1581 il Sansovino riferisce che il *Sepolcro* mazzoniano si trovava nella graticola “dalla parte sinistra” senza specificare, però, il luogo esatto in cui si trovasse tale graticola all'interno della chiesa (fig. 68).²¹⁰ Confrontando la chiesa nella mappa realizzata nel 1500 da Jacopo de' Barbari con una pianta odierna del sestriere di Castello, si evince che la chiesa seguiva il consueto orientamento ad est (fig. 70). Se la graticola contenete il *Sepolcro* che il Sansovino dice essere “a sinistra”,²¹¹ si trovasse “a sinistra rispetto all'entrata”, il gruppo avrebbe occupato una cappella nella navata nord. Le statue dei dolenti avrebbero occupato lo spazio adiacente al muro, lungo il lato sinistro del *Cristo* come conferma la presenza di un frammento di braccio della *Vergine* a sostenere il capo del *Cristo* nella parte sinistra del cuscino (fig. 69). L'evidenza dimostra, pertanto, che il gruppo prevedeva una fruizione del lato destro del *Cristo*. Quest'ipotesi è congruente sia con l'orientamento del capo del *Cristo* verso l'altare maggiore, posizionato come

²⁰⁷ Gabriele Capodilista (1458), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 90-99: “come seria ne' la predicta chiesa di Sancto Antonio denanzi al crucifixo che è sopra la porta che va in coro”.

²⁰⁸ INCONTRERA 1928, 45.

²⁰⁹ Per il gruppo di Sant'Antonio di Castello vedi la scheda n. 31.

²¹⁰ SANSOVINO 1581, 9: “La Pietà con le Marie poste nella graticola dalla sinistra su opera di Guido da Modona, pittore havuto in gran pregio da Alfonso re di Napoli. Vi giace parimente Pietro Lando che fu principe l'anno 1538. Percioché la sua cappella tutta di pietra istriana, adornata di figure di tutto rilievo, et grandi al naturale, con la statua del predetto doge scolpite da Pietro da Salò, rende bella et gran maestà al predetto Tempio”. Per il gruppo di Sant'Antonio di Castello vedi la scheda n. 31.

²¹¹ Il Verdon sembra abbia interpretato erroneamente la parola “sinistra” come “finestra” (CHÍBEC 2002, 20).

di consueto ad est, sia con la tradizione della visione preferenziale della parte destra del corpo di *Cristo*, in modo da mostrare chiaramente allo spettatore la ferita nel costato.²¹²

Nella categoria dei *Sepolcri* posizionati nell'area vicina al coro devono essere enumerati tutti quei gruppi provenienti dal transetto. Per la sua vicinanza all'altare maggiore, ma anche per l'apertura di maestosi portali per far defluire il flusso dei visitatori, il transetto è uno degli spazi sacri più ambiti all'interno dell'edificio chiesastico. È ancora oggi visibile nella sua originaria collocazione nel transetto destro verso meridione, il gruppo nella chiesa abbaziale di S. Pierre e S. Paul a Sôlesmes, accompagnato dalle armi di Anna di Bretagna, Carlo VIII e del priore del monastero, Guillaume Cheminart, (1494-1498).²¹³ In Italia, anche il *Sepolcro* fittile terminato nel 1464 da Niccolò dell'Arca per la Chiesa di Santa Maria della Vita venne posizionato in una cappella fuori dal coro, verso l'uscita meridionale, nella parte destra del transetto. Nel XVI secolo il gruppo fu spostato in uno spazio a destra dell'altare maggiore per concedergli maggiore importanza.²¹⁴

Nei casi in cui i *Sepolcri* scultorei ricoprivano la funzione di monumento funerario di un membro facoltoso della comunità, una posizione all'interno del transetto poteva essere doppiamente ambita: *in primis* per il privilegio di vicinanza con l'altare maggiore, *in secundis* per la vicinanza ai portali secondari posti spesso alle estremità del transetto stesso e dunque, luogo di transito e di una maggiore affluenza, sinonimo di una maggiore popolarità.

1.4.2 Il *Sepolcro* nel coro

Le citazioni di *sepulchra* collocati all'interno del coro dimostrano come il panorama dei casi italiani non sia uniforme come quello francese, in cui il riferimento al sepolcro è legato quasi esclusivamente al coro.

Per quanto riguarda le riproduzioni architettoniche del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme, una posizione all'interno coro, dietro l'altare maggiore, è attestata per il sacello dell'Oratorio del Crocefisso a Sansepolcro, risalente al 1496, come segnalato da un'epigrafe (fig. 20). L'edicola "a tempietto" presenta molti elementi in comune col Sacello Rucellai realizzato dall'Alberti in S. Pancrazio (1463) e, naturalmente, con l'edicola gerosolimitana. Il tempietto di Sansepolcro si

²¹² Per la devozione monacale verso il *Sepolcro* durante le cerimonie della Settimana Santa e in particolare per il culto della ferita nel costato da parte delle consorelle vedi BINI 2016, 305 (con ampia bibliografia).

²¹³ FORSYTH 1970, fig. 120. Tra i gruppi francesi provenienti dal transetto si può citare la *Mise-au-Tombeau* conservata al Metropolitan di New York, situata anticamente nel transetto destro, cioè quello verso meridione, nella chiesa del castello di Biron, in Dordogna (1531).

²¹⁴ Per il gruppo in S. Maria della Vita a Bologna vedi la scheda n. 5.

trova nella cappella dietro l'altare a cui si ha accesso tramite due porte di legno seicentesche decorate con la *Cacciata di Adamo ed Eva* e il *Peccato originale*. Purtroppo, anche in questo caso, la distruzione dei tabernacoli architettonici avvenuta in età controriformistica non permette ulteriori confronti. Nel caso del tempietto di Sansepolcro, la sua collocazione nel coro dietro l'altare maggiore è coerente con i dettami controriformistici che prevedevano l'erezione di un unico tabernacolo che occupasse una posizione centrale rispetto alla navata principale (fig. 39).²¹⁵

Per quanto riguarda invece i *Sepolcri* scultorei, nella prima metà del Quattrocento un *Sepolcro* ligneo è documentato nel coro della chiesa domenicana di S. Giovanni a Saluzzo (fig. 71).²¹⁶ Il coro fu concepito interamente come cappella funeraria dei marchesi (fig. 40b). Dopo una precedente intitolazione “sub Cruce” documentata nel testamento del 1416 steso da Tommaso III di Saluzzo in un atto del 1474, la cappella viene definita “sub vocabulo sancti Sepulchri”. Secondo il progetto iniziale, la cappella doveva trovar luogo all'esterno della chiesa, “[...] in claustro triangulari desuper dicta ecclesiam et deversum plateam”.²¹⁷ Nell'atto del 1475, però, Ludovico decise di spostare la cappella nella zona del coro: “ad magnum altare ampliando et ellongando ecclesiam ab ea parte”.²¹⁸ Il *Sepolcro* ligneo, oggi scomparso, doveva trovare posto molto probabilmente nella nicchia speculare rispetto al monumento sepolcrale del marchese, che si vede attualmente nella nicchia di sinistra (fig. 72).

L'idea di collocare nel coro un *Sepolcro* scultoreo in *péndant* col monumento tombale del committente si ritrova anche nel monumento sepolcrale di Raoul de Lannoy (†1513) e Jeanne de Poix (†1519) nella Chiesa di Saint Jacques a Folleville, presso Amiens, firmato da Antonio Tamagnino e Pace Gagini (fig. 73). I committenti pensarono ad un sistema di due nicchie incassate nel coro dietro l'altare maggiore, delle quali una, contenente il proprio *gisant*, e l'altra, contenente un *Sepolcro*, oggi purtroppo spostato nella Chiesa di Saint-Jean a Joigny (fig. 77).²¹⁹ Come nel caso saluzzese, dunque, il coro fungeva da cappella funeraria dei signori di Folleville e conservava la medesima intitolazione a S. Giovanni Battista. Sono numerose le *Mises-au-tombeau* francesi nell'area del coro. Tra queste, la cappella sepolcrale dei Ferry-d'Humont, distrutta, ma anticamente situata nell'ex coro della Chiesa di Saint -Lucien, a Meru, pressp

²¹⁵ Sui riallestimenti postumi dei *Sepolcri* scultorei vedi il capitolo V, paragrafo 5.2.

²¹⁶ Gioseffo della Chiesa (1430-1452 circa), cit. in VACCHETTA, 1931 [1846], 392-393: “Portò costui quando el viene da Paris molte belle cosse e gentileze e tra le altre uno horologio che ad ogni meza hora sonava cum sei o otto campanete gloria in excelsis tute intonate di accordo che havea insieme el corso di 7 pianeti e molte altre cosse belle dentro. Et uno mapamondo di bronzo cum le terre principale di paesi tute di relievo d'argento sino cum li scritti di anielura. Portò poi tuto lo intaglio dil coro di San Domenico cum il leterille e le tavole de bronzo che sono atorno il choro. Portò ancora li imagini de legno di Xpo steso sopra il monumento cum quelli qui el guardaveno e San Pier e San Paulo e le Marie tuti imagini de la grandezza de una persona humana. Portò ancora 4 volumi de libri bellissimi che non ce libro che non valesse a li giorni di hogi forse cento ducati. [...]”.

²¹⁷ BELTRAMO 2005, 149.

²¹⁸ BELTRAMO 2005, 145-147.

²¹⁹ Per il monumento di Folleville DEBRIE 1981, 415-438.

Beauvais (fig. 314) e le cinque figure a mezzo busto nel Musée des Augustins di Toulouse (tardo XV), posizionate nell'ambulatorio del coro dalla Cattedrale fino al 1865.²²⁰

In area italiana, sembrerebbe allinearsi a questo modello di *Sepolcro* nel coro, la notizia di un *Cristo deposto* ricordato nella tribuna di Santa Maria delle Grazie a Milano (fig. 363) Come nei casi precedenti, la tribuna bramantesca fu concepita interamente come cappella sepolcrale degli Sforza (figg. 42-43). Nel primo Cinquecento vi viene menzionato un *Cristo deposto* che, secondo la descrizione dell'ambasciatore francese Pasquier le Moyne (1515), era associato al monumento di Beatrice d'Este e, più precisamente, era posto sotto il *Sepolcro* elevato della duchessa (fig. 44):

“l'église Sainte [v. 5410] Marie de Grace couvent des Freres Prescheurs de Saint Dominique la plus belle et singuliere eglise de toutes les autres eglises de Millan, en laquelle a plusieurs singularitez, entre lesquelles la sepulture de Beatrix femme du More est eslevée en hault bien richement et dessoubz pres terre Nostre Seigneur ou tombeau, et sont les chaires des religieux derrière le cueur, la plusbelle lanterne qui soit en tout le pays parce que tout le cueur contient soubz icelle”.²²¹

Questa citazione attesta la presenza della figura di *Cristo per terra* (*pres terre*), ovvero ad un livello sottostante rispetto a quello dedicato ai *gisant* ducali, e permette di notare una certa continuità nell'associazione della tomba di Cristo alla tomba di personaggi illustri.

Un secondo caso di collocazione del gruppo nel coro può essere intravisto nella chiesa napoletana di Santa Maria di Monteoliveto dove era collocato originariamente il *Sepolcro* del Mazzoni (1492) (fig. 83). Il gruppo occupò la cappella di Gurello Origlia, posizionata in *cornu evangelii* (figg. 45-46). La cappella, secondo la ricostruzione di Francesco Caglioti, era accessibile unicamente dal coro, dunque tramite un accesso da ovest, ma era resa visibile anche dalla navata tramite una grata.²²²

In *cornu epistulae*, invece, sembra essere collocato *ab antiquo* il *Sepolcro* del Duomo di Asti (fig. 84). Come si legge in una visita del 1582, esso occupava la cappella che, nel XVIII secolo portava il nome di “cappella della Madonnina”, appartenente alla famiglia astigiana dei Malabaila.²²³

²²⁰ Per il gruppo di Saint-Lucien vedi FORSYTH 1970, fig. 233; per le foto delle statue nel Musée des Augustins vedi FORSYTH 1970, fig. 140.

²²¹ Pasquier le Moyne, *Le couronnement du roy François premier de ce nom, Voyage et conquête de la duché de Millan, victoire et repulsion des exurpateurs d'icelle, avec plusieurs singularitez des eglises, 5 couvens, villes, chasteaulx et forteresses d'icelle forteresses duché, fais l'an mil cinq cens et quinze, cum privilegio regis*, presso Gillet Couteau, Parigi, 1515, II parte, p. 206, v. 5415. Trascrizione di Luigi Bardelli reperibile su: <http://home.teletu.it/luigibardelli/pasquercouonn.html>, consultato il 23/06/2019. Il cenotafio di Ludovico il Moro e della moglie Beatrice rimasero nella chiesa di Santa Maria delle Grazie fino al 1564, data in cui arrivarono presso la Certosa di Pavia, dove sono tutt'oggi. Vedi BATTAGLIA 1991, 125, nota 118.

²²² CAGLIOTI 2020, 527. Per il gruppo di Monteoliveto vedi anche la scheda n. 34.

²²³ Per il gruppo di Asti vedi la scheda n. 26.

1.4.3 Il Sepolcro nella cripta

All'interno delle cripte delle chiese trova posto un numero di *Sepolcri* limitato a pochi casi sporadici. Le *Mises-au-Tombeau* francesi compaiono solo raramente nella cripta. Fa eccezione il tardo gruppo di Moulins che proveniva dalla cripta della Cattedrale (inizio XVI secolo).²²⁴

Per quanto riguarda i gruppi italiani, invece, sappiamo di un *Sepolcro* ligneo noto solo per via documentaria che da Cremona raggiunse nel 1358 la cripta del Duomo di Parma.²²⁵ In un inventario degli altari del Duomo di Parma del 1436 esso è descritto nella cripta come un “sepulcrum cum domino nostro Yhesu intus et sex figuris ligneis depictis et cum una cortina tota picta in stellis auri”.²²⁶ Un altro gruppo, anch'esso perduto, è ricordato tra il 1537 e il 1539 nella Cattedrale di Cremona “supter Confessionem”,²²⁷ ovvero nella cripta.²²⁸

Il *Sepolcro* di Modigliana (Forlì-Cesena) fu inaugurato nella cripta della Cattedrale di S. Stefano papa nel 1549 per volere della Compagnia dei Battuti (figg. 88-89). E tuttavia, non è improbabile una sua collocazione in quest'ambiente già in tempi più antichi.²²⁹ Un testamento del 1503 attesta che la cripta era già di proprietà della Compagnia dei Battuti, poi divenuta “del Sacramento”.²³⁰ Anche il *Sepolcro* custodito oggi nella Chiesa dei Ss. Giacomo e Niccolò a Querciagrossa (Monteriggioni, provincia di Siena), e proveniente dal soppresso monastero olivetano di San Benedetto fuori porta Tufi, è attestato sull'altare di una cappella, nella cripta (figg. 90-91).²³¹ Nella visita apostolica di Monsignor Francesco Bossi del 1575, il gruppo viene detto: “Subtum dictam Ecclesiam [S. Benedicti de Monte Oliveto minori] adest cappella sub titula Paradisi eius altare est lateritium”.²³² Il gruppo era posizionato, inoltre, in un luogo sopraelevato: “loco Icone

²²⁴ FORSYTH 1970, fig. 114.

²²⁵ CAMPOREALE 2001, 103; BELLINGERI 1999, 77. ed era posto nella cripta del Duomo, come riporta PEZZANA 1837, 54-55. La messa in opera del gruppo è registrata il 6 aprile 1358.

²²⁶ L'informazione è tratta da un manoscritto conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma (Ms. parm. 922, c. 231 v). Il manoscritto è stato scritto nel 1572 da Angelo Maria Da Erba, *Compendio Copiosissimo dell'origine, antichità, successi e nobiltà della Città di Parma* ed è citato in RAVAGLIA 2019, 170, nota 4.

²²⁷ Per il termine “confessio” inteso come “cripta” vedi la voce corrispondente in Du Cange, et alii, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, ed. Niort, L. Favre, 1883-1887, t. 2, col. 495° consultato all'URL: <http://ducange.enc.sorbonne.fr/CONFESSIO2>, consultato il 16/07/2020.

²²⁸ BELLINGERI 1999, 77; vedi anche SACCHI 1872, 190-191. I pagamenti al pittore Galeazzo Sabbioneta “pro pingendi seu renovandi figuras seu statuas ligneas sepulcri positi supter Confessionem” sono registrati il 28 settembre 1537 e il 6 febbraio 1539. Il testo citato in BELLINGERI 1999, 89 (nota 19).

²²⁹ Per il gruppo di Modigliana vedi la scheda n. 2.

²³⁰ Ringrazio in signor Vincenzo Staffa, modiglianese, per le preziose informazioni.

²³¹ Il gruppo fu acquistato dopo il 1810 da padre Giuseppe Merlotti (DE NICOLA 1910, 58, nota 2). padre Merlotti coglie le informazioni dalla *Relazione storica di tutte le moderne e antiche Parrocchie della Campagna comprese nella presente Diocesi di Siena*, conservato presso l'Archivio Arcivescovile di Siena (ms. c. 536).

²³² LUSINI 1910, 57, nota 2.

aderat misterium Pietatis ex terra cocta opere eleuato et figure depicte et R[everendissi]mus D[omini] Mand[avi]t etiam non celebrari nisi dicta Capp[ell]a non reaptetur, et fian finestre staminee”.²³³

Nella medesima categoria di gruppi attestati nella cripta si possono inserire il *Sepolcro* nell'Eremo di S. Venanzio a Raiano, datato tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI (figg. 90-91), e quello nella Basilica del Santo Sepolcro a Milano (prima metà del XVI secolo). Nel primo caso, la posizione del gruppo di Raiano si ricava da una *Vita di San Venanzio* santo risalente al 1693 in cui vien detto che le statue erano davanti all'altare di una “cappella molto devota”, all'interno di una nicchia. Dalla descrizione dell'ambiente si può ipotizzare che si tratti della cappella sotterranea dove il gruppo è collocato, ancora oggi (fig. 54). Il caso, tuttavia, non risulta ancora chiaro e non si può escludere che le sculture, ben più antiche del 1693, trovassero posto originariamente nella chiesa superiore.²³⁴ Per quanto riguarda il *Sepolcro* realizzato da Agostino De Fondulis, esso è attestato nella cripta della Basilica del *Santo Sepolcro* a Milano (fig. 50-95-97). Le statue dovevano occupare l'abside orientale di quest'ambiente almeno fino al 1577, quando nella visita pastorale del 22 ottobre di quest'anno il gruppo è citato sopra la mensa d'altare. Nella cripta erano presenti anche altri due altari *sine titulo*, uno dei quali custodiva un'immagine del Crocifisso, forse un affresco o una rappresentazione scultorea. Luigi Schiavi, autore di uno studio sul sito, ipotizza che il visitatore del 1577 descrivesse col nome di “cappella del Crocifisso” e di “cappella della Vergine” le due esedre laterali del triconco della cripta (figg. 56-57).²³⁵ È possibile che il *Sepolcro* fosse posizionato sulla mensa dell'abside settentrionale, nel transetto-conca sinistro, in una nicchia larga all'incirca due metri e alta tre. Tramite un ampio nartece si accedeva allo scurolo “satis amplum et pulchrum”.²³⁶ Davanti alla cappella centrale, rivolta verso oriente e in corrispondenza del capocroce dello scurolo, si trovava l'area dedicata all'*imitatio Sepulchri*, uno spazio recintato in cui era posizionata l'antica arca marmorea trecentesca in cui si credevano conservate le reliquie della Maddalena (fig. 55). L'area del *Santo Sepolcro* occupava – e occupa ancora oggi – una quota più bassa di circa un braccio (circa 50 cm) rispetto al pavimento circostante. La campata era isolata su tutti i lati da una grata di ferro, probabilmente la medesima che si osserva oggi. L'assetto spaziale interno alla grata imita gli

²³³ Trascrizione in DE NICOLA, 1910, 58, nota 2: “Subtus dictam Ecc(lesia)m [S. Benedetto degli Olivetani] adest capp[ell]a sub tit(ulo) Paradisi, cuius altare erat lateritium, absque petra sacra, quia in eo non celebratur propter eius humiditatem [...] et loco Icone aderat misterium Pietatis ex terra cocta opere eleuato et figure depicte et R(everendissi)mus D(ominus). Mand(avi)t etiam non celebrari nisi dicta Capp(ell)a non reaptetur, et fian finestre staminee”.

²³⁴ SANTILLI 2007, 27, nota 8. Per i gruppi citati vedi le schede n. 36 (Raiano), n. 21 (Basilica del S. Sepolcro, Milano).

²³⁵ SCHIAVI 2005, 79-80.

²³⁶ SCHIAVI 2005, 78.

spazi interni dell'edicola gerosolimitana per due caratteristiche: la posizione eccentrica dell'arca marmorea,²³⁷ spostata a destra rispetto all'entrata, e l'accesso da est ad un'area che si sviluppa verso ovest. Attraverso un disegno conservato nell'Archivio Storico di Milano raffigurante la sezione longitudinale della chiesa (fig. 57), è possibile ricavare le misure dello spazio della cripta destinato a riprodurre il *Santo Sepolcro*. Esso si trovava in corrispondenza dell'incrocio tra la cupola e il coro ed era largo 2,30 m e lungo 2,80 m rispetto ai 1,80-1,90 m di larghezza e 2-2,32 m di lunghezza dell'edicola gerosolimitana.²³⁸

1.4.4 Il Sepolcro in cappelle o in oratori indipendenti

In un gran numero di casi si riscontra l'esistenza di cappelle o in oratori indipendenti esplicitamente dedicati al culto del *Santo Sepolcro*. La definizione di "cappella" in riferimenti alle "cappelle del Sepolcro" genera molteplici ambiguità in quanto questo termine può essere attribuito indistintamente ad un'edicola architettonica, ad un *Sepolcro* incassato all'interno di una nicchia, o anche ad uno spazio ampio quanto una piccola chiesa. Per comprendere adeguatamente il contesto dei *Sepolcri* scultorei, bisogna tener presente gli elementi caratterizzanti le cappelle dedicate al *Santo Sepolcro*. Come spiega Betsy Purvis Bennet (2012):

"Sepulchre chapels were meant to evoke symbolic and ideological relationships to the Holy Sepulchre of Jerusalem and as such carried with them memories of traditions that developed well before the advent of the sculpted tableau [i *Sepolcri* scultorei] they came to house in the 15th century. To sever these sculpture groups from the history and traditions inherent in this monument and the replicas and chapels it inspired – an approach that pervades much of the scholarship on these groups today – is to lose a vital element of their meaning and significance. [...] Even in their most abbreviated and truncated form, Sepulchre replicas and chapels carry with them the full range and depth of the history and meaning associated with their prototype, the Holy Sepulchre in Jerusalem".²³⁹

²³⁷ SCHIAVI 2005, 207.

²³⁸ SCHIAVI 2005, 207 (nota 45). I livelli di calpestio nella cripta sono vari: il primo è in continuità con l'ambiente mediano e occidentale della cripta, il secondo, rialzato, individua la porzione orientale del capocroce, i catini absidali laterali e in origine forse anche le quattro campate d'angolo. Il terzo, ulteriormente sopraelevato di un gradino, isola l'abside est; il quarto, infine, molto ribassato, è quello della campata del sepolcro simbolico. La disposizione sembra originaria in quanto differenze di quota nella pavimentazione della cripta si ricordano già alla fine del Cinquecento. Il *sepulcrum* si trova innestato al centro di una *solea* rialzata che sembra volerne sottolineare il valore simbolico. Un altro *Sepolcro* che ha occupato la cripta è quello di San Giacomo a Soncino. Anche se non si può accertare la collocazione originaria del *Sepolcro* di Soncino (Cremona) nella cripta, la presenza del gruppo in questa sede è attestata all'interno di una grande nicchia, almeno fino agli anni Settanta del Novecento, quando fu spostato nella Cappella della Vergine dello Spasimo. La cripta della chiesa di S. Giacomo Maggiore, infatti, è tradizionalmente legata alla celebrazione della Santa Corona di cui custodisce un frammento a partire dal 1492. Decorata con lunette raffiguranti le *Storie della Passione* (risalenti al XVII secolo), la cripta sembra ulteriormente adatta a "fare da scenografia" ad un *Sepolcro* scultoreo

²³⁹ BENETT PURVIS 2012, 65-66.

Dalla sua ricognizione sugli *Easter Sepulchre* inglesi, padre Faesey ritenne che l'intitolazione di alcune cappelle al *Santo Sepolcro* si debba unicamente all'apparato decorativo di ambienti affrescati con scene della Passione e della resurrezione. Immagini legate alla liturgia pasquale, incentrate sull'iconografia della Passione e della Resurrezione di Cristo, vennero certamente rappresentate nelle cappelle intitolate al Sepolcro.²⁴⁰ E, tuttavia, la presenza di affreschi dedicati ai temi della resurrezione e della Passione non costituiscono l'unico elemento di connessione col *Santo Sepolcro*, ma a queste dev'essere aggiunta la presenza del *sepulchrum* durante le cerimonie pasquali. Come abbiamo visto, la collocazione del *sepulchrum* in cappelle esclusivamente dedicate ad esso non è affatto sistematica. Infatti, talvolta, per le liturgie pasquali venivano usate le cappelle contenenti i *martyria* dei santi, luoghi di sepoltura o spazi contenenti delle reliquie.²⁴¹ I *martyria*, ovvero le tombe dei santi, potevano anche prevedere delle strutture che alludessero all'edicola gerosolimitana, come la *Mauritiusrotunde* nella Cattedrale di Costanza (fig. 58). L'edicola era formata da un piccolo edificio a base circolare costruito ad immagine dell'edicola di Gerusalemme. Essa custodiva le reliquie di S. Maurizio (1260) e, al contempo, le reliquie provenienti dalla Terrasanta. Presso questo *martyrium* edificato come l'edicola gerosolimitana veniva messa in scena la *Visitatio Sepulcri*.²⁴²

Michel Martin spiega che tra gli elementi che avvicinavano tali edicole al *Santo Sepolcro* vi era la riproduzione delle sue misure:

“[...] à côté de ces édifices de grande dimension dans lesquels des cérémonies pouvaient être célébrées, on rencontre aussi de simples petites chapelles ou de modestes édicules réduits aux seules mesures du Tombeau de Jérusalem proprement dit. Certaines de ces constructions se verront même édifiées à l'intérieur de monuments religieux plus importants. Les fidèles ne se soucient pas dans leur fondation de restituer l'aspect original, d'ailleurs bouleversé, du sépulcre, mais ils tiennent à en conserver dimensions et ordonnance: on se trouve ainsi en présence de petits bâtiments longs d'environ huit mètres et larges de cinq, divisés comme le tombeau primitif en deux parties séparées par un mur percé d'une porte basse, une première partie dite 'chambre de l'Ange' et une seconde plus petite reproduisant strictement l'emplacement de la sépulture.”²⁴³

I *Sepulcri* scultorei potevano trovare posto in cappelle intitolate al *Santo Sepolcro* a sé stanti, solitamente adibite in aree cimiteriali. La *Mise-au-Tombeau* di Carennac (Francia

²⁴⁰ BENETT PURVIS 2012, 95.

²⁴¹ Vedi LANGE 1887, 68-69; per Meissen vedi YOUNG 1920, 107. A quest'ultima categoria appartiene la Cappella di San Sebastiano nel monastero di San Gallo, contenente le reliquie del martire, la Cappella di San Fintano a Rheinau, e la Cappella di San Simone e Giuda a Meissen.

²⁴² La Cappella di S. Maurizio a Costanza presenta una pianta circolare senza ambulatorio. Fu costruita sulla cripta cimiteriale della cattedrale tra il 934 e il 976 dopo il ritorno del vescovo Corrado da un pellegrinaggio in Terrasanta.

²⁴³ MARTIN 1997, 26.

sudoccidentale), ad esempio, era originariamente posizionata nella cappella “del Sepolcro” nel chiostro dell’antica chiesa del priorato benedettino.²⁴⁴ In Italia rientra in questa categoria l’Oratorio dei Beati Becchetti presso la Chiesa di Sant’Agostino a Fabriano (fig. 99). Da quest’ambiente provengono delle sculture lignee rappresentanti diverse stazioni della *Via Crucis* tra cui un *Crocifisso con S. Giovanni*, una *Pietà*, un *Cristo deposto con la Vergine* stante e, infine, una *Dormitio Virginis*. Il complesso fu commissionato con lo scopo di rievocare i luoghi santi visitati alla fine del XIV secolo dai frati agostiniani Pietro e Giovanni Becchetti. Gravemente danneggiato dal terremoto del 1768, l’oratorio fu restaurato, ampliato e manomesso nell’antica struttura. In origine, infatti, doveva svilupparsi in uno spazio più esteso. Anche se non conosciamo l’antica articolazione dell’oratorio fabrianese, sembra che una delle cappelline ai lati dell’altare principale riproducesse, anche nelle misure, il *Sepolcro* di Gerusalemme.²⁴⁵ L’oratorio presenta una pianta rettangolare e lo spazio architettonico si sviluppa su tre livelli. Il più alto, denominato “Monte Calvario”, è raggiungibile attraverso dieci gradini (complessivamente a 2 m e 20 cm di altezza) al termine dei quali è posto il crocifisso. Un altro spazio era intitolato allo “spasimo della Vergine” e cioè dedicato all’incontro tra la Vergine e il Figlio durante la Passione; un terzo spazio, ad un livello più in basso di dieci scalini, era dedicato alla *Pietà*, mentre un quarto ambiente, era dedicato alla *Madonna delle Grazie*. Nel quinto altare, eretto soltanto nel 1565, vennero sepolti i due fondatori.

La parte più significativa dell’intero complesso consiste nelle due cappelline ai lati del “Monte Calvario”, una riprodotte il *Santo Sepolcro* seguendo le medesime dimensioni di quello di Gerusalemme, e l’altra riprodotte la tomba della Vergine circondata da alcune statue di legno dorato rappresentanti le Marie.²⁴⁶

Un altro esempio di luogo dedicato al *Santo Sepolcro* di Cristo e indipendente da un edificio chiesastico, è la sacrestia della chiesa dell’Osservanza a Siena, dove si conserva il gruppo scultoreo realizzato da Giacomo Cozzarelli per Pandolfo Petrucci, figura politica dominante della città di Siena negli ultimi decenni del Quattrocento (fig. 101). Il gruppo è documentato nella visita del 1575 del Monsignor Francesco Bossio che “vidit oratorium, et lavacrum prope dicta sacristiam existentia”,²⁴⁷ e si preoccupò di raccomandare una recinzione lignea per salvaguardare le statue. Nella visita il *Sepolcro* viene ricordato sopra l’altare della sacrestia.²⁴⁸ Nel 1835 le statue

²⁴⁴ FORSYTH 1970, 174.

²⁴⁵ MARCUCCI 1994, 48.

²⁴⁶ SASSI 1923, 12.

²⁴⁷ Siena, AAS, *inv. n. 21*, Memoriale della visita pastorale di Mons. Francesco Bossio (1575), c. 721 v. Per il gruppo del Cozzarelli a Siena vedi la scheda n. 25.

²⁴⁸ La visita apostolica del 1575 è trascritta in LUSINI 1910, 55: “Aderat altare, supra quod adest misterium D(omini) N(ostri). I. X[h]p[st]i depositi a Cruce cum multis statu[s] ex terra cocta, opere elevato”.

sono nuovamente viste all'interno della stessa nicchia.²⁴⁹ Sussistono alcuni dubbi sull'originaria collocazione del gruppo in questa nicchia sull'altare della sacrestia in quanto è troppo angusta per contenere l'intero gruppo: il *S. Giovanni* e la perduta *Maddalena* sarebbero dovuti fuoriuscire da essa e distribuirsi sui lati rimanendo appoggiati ad un banco – altare evidentemente smantellato tra il XVI e il XVII secolo, quando la sacrestia venne dotata di nuovi arredi. In corrispondenza degli anni 1690-1691, infatti, viene ricordata la presenza di “un gradino con un suo ciborio, rifornito di noce posto sopra l'altare della sagrestia per tenervi calici corporali purificatoi palle e fazzoletti con tutti suoi fornimenti”.²⁵⁰ Un'epigrafe nel pavimento davanti all'altare annuncia che l'ambiente era stato costruito per servire da sepolcro a Pandolfo e ai suoi, funzione riservata, in realtà, alla cripta sottostante.²⁵¹ All'interno della prima sala della cripta, in corrispondenza del presbiterio della chiesa superiore, accanto al *Sepolcro di Clelia Petrucci* (morta nel 1557), si trova una celletta quadrangolare scavata all'interno del muro e dotata di sette anelli per riporvi delle torce (fig. 61). La celletta potrebbe aver ospitato il gruppo prima della sua collocazione al piano superiore nella nicchia della sacrestia, oppure alla fine del XVII secolo quando la sacrestia venne riarredata. La cella a pianta quadrangolare è larga circa 2 m e profonda poco meno ed è interamente affrescata. Anche se gli affreschi sembrano rimandare al primo Cinquecento, risulta difficile valutare se si tratti invece di affreschi riferibili al XVI o al XVII secolo. Sulla parete di sinistra si distinguono una figura maschile di non chiaro riconoscimento (forse *S. Giacomo Maggiore*, figlio di Salomè e di Zebedeo e fratello di *S. Giovanni* apostolo?), insieme ad una *Pia donna* in cordoglio. Sulla parete di fondo è rappresentata la *Vergine* tra *S. Giovanni* e la *Maddalena*, mentre, sulla parete di sinistra, sono raffigurate due *pie donne* di cui una sembra portare un vaso degli unguenti (figg. 103-106).

Un ambiente a sé per custodire il *Sepolcro* scultoreo era presente nella chiesa cremasca di *S. Maddalena* e *S. Spirito*. Nel suo studio sull'architettura della chiesa, Martino Astolfi ritiene che il *Sepolcro* di Agostino de' Fonduli fosse concepito per un edificio a pianta rettangolare addossato al campanile, dalla parte del transetto meridionale: “[...] le misure del Compianto consentirebbero una sua collocazione in una delle tre [absidi] (poco funzionale ai fini liturgici?).²⁵² Non va comunque dimenticato che, coincidendo autore del tempietto e autore del gruppo, è difficile che quest'ultimo non avesse degna collocazione” (fig. 65).²⁵³ Dalla lettura della

²⁴⁹ ROMAGNOLI 1835, ed. 1976 (a c. 232).

²⁵⁰ Biblioteca Comunale di Siena, *Inventari e Carte Spettanti al Convento dell'Osservanza di Siena*, ms. B.VII.1, c. 137r, citato in SISI 1984, 112 (nota 43).

²⁵¹ DE NICOLA 1910, 14: “VT SVA POSTERITAS SECVM REQUIESCERET URNAM HANC SIBI PANDULPHVS IVSSIT ET ESSE SVIS”, ovvero “Perché la sua discendenza riposasse con lui, Pandolfo dispose che questo fosse il sepolcro suo e per i suoi”.

²⁵² ASTOLFI 2005, 102.

²⁵³ ASTOLFI 2005, 106, (nota 85); VERGA BANDIRALI 1980, 133.

visita di Monsignor Castelli del gennaio 1590 si ricava la dedicazione delle absidi: quella centrale alla *Maddalena*, quella meridionale alla *Natività di Cristo*, la terza allo *Spirito Santo*.²⁵⁴

Un terzo caso di *Sepolcro* scultoreo custodito attestato in un oratorio indipendente riguarda la chiesa reggiana di S. Francesco, la cui ricostruzione, avvenuta nel 1725, ha completamente obliterato la chiesa preesistente. Nel 1480, la Confraternita della Concezione di Maria Vergine, antichissima compagnia di battuti insediatasi nella chiesa già dal 1321, col contributo del Comune di Reggio, edificò un proprio oratorio presso la Chiesa di S. Francesco.²⁵⁵ I frati del convento cedettero alla confraternita una parte danneggiata del convento.²⁵⁶ È molto probabile che in quest'occasione venne commissionato uno dei *Sepolcri* scultorei che compone attualmente il gruppo nella Chiesa di S. Giovannino. Tra il 1656 e il 1657 venne costruita una cappella intitolata al Santo Sepolcro annessa all'oratorio (fig. 110).²⁵⁷ L'ambiente, appartenente alla confraternita della Concezione afferente alla Chiesa di S. Francesco, si presentava ad una sola navata ed era separato in due parti da una parete. Dietro l'altare era presente un camerone dipinto ad affresco con scene del Vecchio Testamento alludenti all'Eucarestia. Nel 1807, con la dispersione della confraternita, il *Sepolcro* iniziò una lunga peregrinazione che lo portò, infine, nella Chiesa di S. Giovannino.²⁵⁸

Un altro caso di cappella indipendente e probabile sede di un *Sepolcro* fittile, purtroppo scomparso, può essere individuata nella cappella Meli-Lupi in S. Lorenzo a Cremona (fig. 49). Il gruppo, attribuito al Mazzoni, viene ricordato da Marcantonio Michiel nella Chiesa di S. Lorenzo a Cremona.²⁵⁹ L'ambiente presenta una pianta triconca ed è unita alla navata sinistra della chiesa in corrispondenza della prima campata, sul versante nord. La pianta trilobata con cupola centrale della cappella Meli potrebbe alludere alla *rotunda* della chiesa dell'*Anastasis* gerosolimitana. Antonio Meli, abate del convento, avviò la costruzione della cappella nel 1479, come confermato da un'epigrafe che, a fine Settecento, era incassata nel pavimento.²⁶⁰ Il *Sepolcro* citato dal Michiel in questa chiesa non è ancora stato rintracciato. Non è improbabile che esso possa aver subito uno smembramento, come anche toccò ad un altro monumento presente nella stessa chiesa: l'*Arca dei Santi Martiri* realizzata da Antonio de' Piatti nel 1478 e terminata da Giovanni Antonio Amadeo

²⁵⁴ La Visita di Monsignor Castelli avvenne il 2 gennaio 1590, vedi VERGA BANDIRALI 1980, 145-153.

²⁵⁵ Sul *Sepolcro* di S. Giovannino a Reggio vedi LUGLI 1990, 335; MONDUCCI - NIRONI 1976, 29.

²⁵⁶ MONDUCCI - NIRONI 1974, 20.

²⁵⁷ Il Venerdi Santo i confratelli facevano una processione per le vie della città. Nel 1762 l'oratorio fu quasi del tutto rifatto e fu riaperto nel 1765.

²⁵⁸ MONDUCCI - NIRONI 1976, 29-31.

²⁵⁹ Marcantonio Michiel ed. MORELLI 1800, 160: "in S. Lorenzo prepositura del protonotario da gambara, che ha ducati 4000 de intrada. [...]. La Pietà de terracotta, simile a quella de S. Antonio de Venezia, fu de man del Paganino, ovver Turriano".

²⁶⁰ Nella cappella si trova la seguente iscrizione: "MELIUS HIC DOCTOR ABBAS ANTONIUS ARCAM QUI DEDIT HANC TURRIM TEMPLA DOMOSQ. SIMUL. CONCESSIT NATURAE g. AUG. 1479", riportata in VAIRANI 1796, 206.

nel 1482. Collocata nella cappella di S. Giovanni Evangelista e S. Girolamo, durante il secondo decennio del XIX secolo fu smembrata e una parte di essa raggiunse il Duomo di Cremona.²⁶¹ L'altare, purtroppo, fu ricomposto nel Duomo di Cremona nel 1814.²⁶² Uno spostamento del gruppo in questa più importante sede sarebbe coerente con la sospensione degli uffici liturgici nella Chiesa di S. Lorenzo che nel 1820 fu vittima delle soppressioni napoleoniche. L'ordine olivetano ivi presente venne soppresso nel 1798 e la chiesa venne acquisita dai Gesuiti soltanto nel 1880. Il *Sepolcro* del Mazzoni potrebbe essere messo in relazione con il *Redentore con altre statue con varie altre statue in piedi, rappresentanti angioli e pie donne* segnalato nella *Cremona illustrata* da Pietro Maisen nel 1865 e ricordato “sotto un arco in fondo alla chiesa che sembra una tomba o grotta, tra l’una e l’altra scala”.²⁶³ Dalla *Guida di Cremona illustrata* del 1903, tuttavia, si ricava che il gruppo con il *Cristo morto* tra le scale della cripta della Cattedrale di Cremona doveva essere ligneo, notizia che esclude l’ipotesi di uno spostamento del gruppo fittile mazzoniano nel Duomo, suggerendo, piuttosto, ad un secondo *Sepolcro* perduto ricordato, tra il 1537 e il 1539, *supter Confessionem*, nella Cattedrale di Cremona.²⁶⁴

1.5 Il *Sepolcro* in ambienti a pianta centrale

Un aspetto da approfondire sugli spazi dedicati al *Santo Sepolcro* di Gerusalemme è la stretta relazione che intercorre tra le riproduzioni dell’edicola gerosolimitane e gli edifici a pianta centrale. Probabilmente, quest’associazione è data in parte dal fatto che, nella Basilica dell’*Anastasis* l’edicola veniva vista in corrispondenza del centro della cupola, come si legge nel pellegrinaggio di Niccolò d’Este (1413): “poi andamo a visitar il Sanctissimo Sepolchro dove Cristo, dopo la unctione, fu reposito, et donde esso resussitò; *sopra lo qual è facta una bella capella et è drito in meggio del tondo della predecta giesia*”.²⁶⁵

La *rotunda* dell’*Anastasis* fu d’ispirazione per la costruzione di numerose strutture a pianta centrale costruite all’interno di chiese già esistenti o in santuari indipendenti sin dall’età carolingia. In età rinascimentale, nei casi in cui risultava difficile avviare nuove costruzioni, venne modificato il coro di chiese già esistenti per alludere alla forma rotonda della Basilica

²⁶¹ TANZI 1991, 56.

²⁶² GRASSELLI 1818, 34-35.

²⁶³ MAISEN 1866, 126.

²⁶⁴ BELLINGERI 1999, 77; Vedi anche SACCHI 1872, 190-191. I pagamenti al pittore Galeazzo Sabbioneta “pro pingendi seu renovandi figuras seu statuas ligneas sepulcri positi supter Confessionem” sono registrati il 28 settembre 1537 e il 6 febbraio 1539 (BELLINGERI 1999, 89, nota 19).

²⁶⁵ Luchino dal Campo (1413), ed. BRANDOLI 2011, 186-192.

dell'*Anastasis*. La fortuna di edifici a pianta centrale venne meno dopo il Concilio di Trento, quando venne preferita la costruzione di chiese a pianta longitudinale in quanto, come spiega il cardinale Borromeo nel suo trattato sul *De Fabrica Ecclesiae*, “la forma rotonda, tanto in uso anticamente per i templi degli dei, fu invece meno usata dal popolo cristiano”.²⁶⁶

Nel Rinascimento, la chiesa a pianta centrale, influenzata dai modelli architettonici orientali ma anche dall'antica architettura romana, rappresentò il perno della riflessione occidentale. La moschea di Omar, considerata nel XV secolo antico Tempio di Salomone, e dunque archetipo della chiesa per eccellenza, Santa Sofia a Costantinopoli, e i modelli bizantini di S. Lorenzo a Milano (fig. 47) e di S. Vitale a Ravenna, servirono da modelli di insuperabile perfezione. Riprodurre la sacralità del *martyrium* di Cristo in occidente, in età rinascimentale significava edificare ambienti a pianta centrale. Anche le chiese a pianta centrale di più antica fondazione divennero fonte di ispirazione per quelle strutture che volevano alludere al *Santo Sepolcro* di Gerusalemme. Tra queste antiche chiese paragonate a quella gerosolimitana figurano la Basilica di S. Antonio da Padova e la Chiesa di San Francesco a Bologna, entrambe riconosciute dal pellegrino mantovano Antonio da Crema (1486) come estremamente simili al modello gerosolimitano:

“Sapiente aduncha che dicta chesia è molto bella et magnifica et somigliasse molto a la chesia de Santo Antonio nostro da Padoa. El choro à uno andito intorno ch'el circunda cum alchune capelle come è in la predicta chesia di Santo Antonio da Padoa et a Santo Francesco in Bologna. El sepulchro del Nostro Signor è denanti dal coro in mezo la chiesa come seria ne' la predicta chiesa di Sancto Antonio denanzi al crucifixo che è sopra la porta che va in coro”.

Nella costruzione dei propri mausolei, la classe dirigente d'età rinascimentale, ispirandosi anche ai mausolei imperiali a pianta centrale, elesse a proprio modello preferito la pianta della sepoltura del *Rex* per eccellenza, il *Santo Sepolcro* gerosolimitano.

Si può considerare una replica del modello gerosolimitano, ad esempio, il mausoleo fatto erigere da Gian Giacomo Trivulzio presso la Basilica di San Nazario in Brolo a Milano e progettato dal Bramantino (1507-1512). Il mausoleo Trivulzio si ispira infatti al vicino sacello di Sant'Aquilino in S. Lorenzo, l'antico santuario milanese che viene esplicitamente assimilato da Santo Brasca (1480) alla Basilica dell'*Anastasis* (figg. 47-48).²⁶⁷

²⁶⁶ Carlo Borromeo (1577), ed. CASTIGLIONI 1952, 27.

²⁶⁷ Santo Brasca 1480, ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 91. Nella capitale del ducato sforzesco, la cappella a pianta centrale fatta costruire da Pigello Portinari nella Basilica di S. Eustorgio (1462-1468) per ospitare la propria sepoltura e, contestualmente, per custodire la reliquia della testa di S. Vincenzo martire, fa riferimento alla *rotunda* della Basilica dell'*Anastasis*. Per la sua antichità, la Cappella Portinari fu il precedente per le architetture sepolcrali dell'*élite* milanese alla continua ricerca di una definitiva codificazione architettonica che rispecchiasse la propria autodeterminazione politica.

Anche la tribuna progettata dal Bramante in Santa Maria delle Grazie tra il 1492 e il 1497 venne scelta da Ludovico il Moro come mausoleo della sua famiglia, approfittando della sepoltura già ivi presente della moglie Beatrice d'Este.²⁶⁸ Insieme al sepolcro della contessa, la tribuna del Bramante ospitò un *Sepolcro* scultoreo del quale doveva far parte il *Cristo deposto* realizzato da Vincenzo Onofri per la sepoltura del conte bolognese Alberto Bruscolo. Il *Deposto*, oggi conservato presso la Chiesa di S. Vittore al Corpo, a cui fa capo la Chiesa delle Grazie, è attestato nella tribuna dal 1515 (fig. 363). Anche se non pensato originariamente per quest'ambiente, il riadattamento del *Sepolcro* in questa nuova sede è comunque indice dello stretto legame che intercorreva, negli ideali ispiratori dell'architettura funeraria rinascimentale, tra *Santo Sepolcro* e strutture a pianta centrale. L'effetto di un'inondazione di luce resa attraverso gli oculi aperti nella cupola bramantesca di Santa Maria delle Grazie (fig. 43), infatti, richiamava la percezione della luce dell'*Anastasis* gerosolimitana, anch'essa caratterizzata da una cupola impostata su una rotonda di colonne (fig. 32). Il programma non era dissimile da quello realizzato nella parte nord della Chiesa di S. Anna ad Augusta nel 1506 dove, il sarcofago e la statua del *Cristo deposto*, entrambi scomparsi, erano al centro di una camera tombale ovale circondata da dieci semicolonne unite da archi semicircolari e coronata da una lanterna esagonale con una cupola.

La questione riguardante la collocazione dei *Sepolcri* scultorei all'interno di chiese o cappelle a pianta centrale in età rinascimentale non è ancora stata esaurientemente approfondita. Non sussistono riferimenti espliciti al luogo in cui doveva essere posizionato il *Sepolcro*, ovvero se fosse pensato per una posizione eccentrica oppure laterale. Per stabilirlo è necessario comprendere la funzione del *Sepolcro* scultoreo e valutare se fosse considerato alla stregua di un altare oppure di un monumento sepolcrale.²⁶⁹ Nel caso in cui il *Sepolcro* scultoreo fungesse da altare, risulta utile valutare le opzioni elaborate dai teorici rinascimentali sulla posizione sua posizione all'interno di un edificio a pianta centrale. Secondo uno dei più grandi trattatisti ed architetti del tempo, Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), ad un Tempio a pianta centrale si addice un altare posizionato sul lato opposto rispetto alla porta, in modo che l'altare sia fruibile adeguatamente da ogni lato.²⁷⁰ Sembrerebbe questo il caso della struttura a pianta ottagonale nel

²⁶⁸ Pasquier Le Moyné nel 1515 descrive presso il monumento funebre di Beatrice d'Este nella tribuna della chiesa di Santa Maria delle Grazie la *sepulture de Beatrix femme du More*, dicendola "eslégé en hault bien richement et dessoubz pres terre nostre seigneur ou tombeau".

²⁶⁹ FERRI PICCALUGA 2002, 49-59.

²⁷⁰ Vedi Francesco di Giorgio Martini, ed. MALTESE 1967, 408-409 (vol. II, IV trattato): "[...] quando il Tempio fusse tondo, ovvero traente al tondo [...] il simulacro sia più distante dalla porta principale che si può, e questo luogo non è se non apresso alla circonferenzia a la porta opposita. Oltre a questo, non pare conveniente sia in mezzo, acciò che tutti quelli che nel Tempio fussero, con uno retto aspetto abbino il simulacro a riguardare. Aggiungano ancora questo essere stata usanza e rito delli gentili, con li quali fra li altri Aurelio Agustino ne insegna non avere riti comuni. Quarto e ultimo, se in mezzo fusse el simulacro, non porrieno li sacerdoti senza grande incomodità delli laici le cerimonie amministrare".

lato sinistro della cappella di Santa Maria presso S. Satiro, cappella ospitante il *Sepolcro* scultoreo di Agostino De Fondulis (1482). Nella concezione di Francesco di Giorgio, come spiega Amedeo Belluzzi, la posizione periferica dell'altare è giustificata essenzialmente dagli inconvenienti liturgici e dal "sapore pagano di una sistemazione al centro dell'aula".²⁷¹ Concorda con questa teoria Sebastiano Serlio (1475-1554), il quale scrive che, nel modello a pianta circolare, "la capella all'incontro della porta possi servire per altar maggiore: nondimeno si potrà nel mezo del Tempio levarne un altro, il quale sarà veduto da tutti".²⁷²

Tra gli edifici a pianta centrale di derivazione orientale che potrebbero essere collegati idealmente al *Santo Sepolcro* devono essere considerate anche le costruzioni a pianta triconca, come, ad esempio, la cappella Meli in S. Lorenzo a Cremona, probabile sede del *Sepolcro* fittile scomparso descritto da Marcantonio Michiel, oppure, la cripta della basilica milanese del *Santo Sepolcro*, costruita nei primi anni dell'XI secolo con l'intenzione di un esplicito riferimento al modello gerosolimitano e sede, anch'essa, nel primo Cinquecento, di un celebre *Sepolcro* scultoreo.²⁷³

Sin dall'alto medioevo, l'icnografia del triconco rimandava generalmente all'immagine di Gerusalemme dove si trovava un importante luogo sacro a pianta triconca: il *martyrium* di S. Giovanni Battista a Gerusalemme (fig. 51).²⁷⁴ Paolo Piva nota come esso poté interagire, insieme con altri santuari di Terrasanta come quello della Cupola della Rocca e quello della Basilica della Dormizione della Vergine, nella valle di Josaphat, con l'edificazione di copie occidentali della rotonda della Basilica dell'*Anastasis*.²⁷⁵

Il binomio sepolcro di Cristo-edificio a pianta centrale si manifesta, inoltre, nella connessione esistente tra battistero e liturgia pasquale. Come osserva lo Schiavi: "[...] è nota la connessione, nell'architettura medievale, tra la dedicazione a S. Giovanni Battista, il culto del *Santo Sepolcro* e aree cimiteriali. Altrettanto note le ragioni di un simile nesso, poggiante sull'idea della morte mistica del cristiano e della nuova vita donata dal battesimo in virtù del sacrificio di Cristo e della sua resurrezione".²⁷⁶

L'esempio più calzante dell'associazione tra sepolcro di Cristo e battistero, oltre al complesso bolognese di S. Stefano, riprodotto pedissequamente il *Sepolcro* gerosolimitano e, allo stesso tempo, comprendente al suo interno una sorgente battesimale, è il battistero pisano del Deotisalvi

²⁷¹ BELLUZZI 2002, 40.

²⁷² BELLUZZI 2002, 45.

²⁷³ Michiel, ed. MORELLI 1800, 36: "La Pietà de terra cotta, simile a quella de S. Antonio de Venezia, fu de man del Paganino, ovver Turriano".

²⁷⁴ SCHIAVI 2005, 201.

²⁷⁵ PIVA 2000, 103-104.

²⁷⁶ SCHIAVI 2005, 200-201.

che presenta le stesse identiche misure della rotonda della chiesa dell'*Anastasis* gerosolimitana, e cioè un diametro di circa 36,5 m (figg. 30-31).²⁷⁷ Ad essi si aggiunge il battistero di S. Appiano, in Valdelsa, “il cui rapporto iconografico con l'*Anastasis* gerosolimitana è palese”.²⁷⁸

²⁷⁷ DI PACO TRIGLIA 1986, 71.

²⁷⁷ Il diametro del Battistero di Pisa corrisponde esattamente a quello della Basilica dell'*Anastasis* di Gerusalemme e misura 36,5 metri quadrati. Questo è un segno della conoscenza sicura e non mediata del modello da parte dell'architetto, come sostiene Laura Benassi (BENASSI 2005, 117).

²⁷⁸ SCHIAVI 2005, 201.

CAPITOLO II

2.1 Sepolcro, compianto, deposizione e pietà. L'iconografia del *Sepolcro* scultoreo

Dopo una premessa iniziale sulla nomenclatura utilizzata per far riferimento ai gruppi scultorei, in questa sede si cercherà di tracciare a grandi linee l'evoluzione del genere del *Sepolcro* scultoreo identificando, al contempo, le iconografie più diffuse del genere e le varianti, avendo cura di elaborare un'analisi di alcuni dei personaggi caratterizzanti il tema del compianto sul Cristo morto.

Un'indagine sistematica sulla nomenclatura utilizzata nelle fonti medievali e moderne, per far riferimento ai gruppi fittili rappresentanti il tema del compianto sul Cristo morto anche chiamato "Lamentazione", rivela che il termine più utilizzato per questi manufatti è quello di "Sepolcro".²⁷⁹ Vengono generalmente chiamati "Sepolcri" quei gruppi composti da otto sculture, solitamente realizzate a grandezza naturale e raffiguranti i personaggi evangelici riuniti attorno alla figura del *Cristo* appena depresso dalla croce. Il genere, noto già dal XIII secolo, si afferma nel corso del Quattrocento, e trova la sua massima espansione tra l'ottavo e il nono decennio del secolo. Il *Sepolcro* scultoreo risponde all'esigenza di avere a portata di mano un "surrogato" del Santo Sepolcro gerosolimitano e, pertanto, viene talvolta identificato come "Commemoratio Sepulchri Dominicì", come dimostrano i documenti che fanno riferimento al gruppo che Niccolò dell'Arca produsse per l'Oratorio di Santa Maria della Vita a Bologna (1464).²⁸⁰

Il tema che si trova maggiormente rappresentato nei *Sepolcri* scultorei, il compianto sul Cristo morto, non risulta direttamente riconducibile ad un passo dei Vangeli canonici, ma rappresenta

²⁷⁹ Nel XV secolo il termine che ricorre maggiormente è quello di "Sepolcro". Viene così chiamato il *Compianto* scultoreo nel pagamento del 5 maggio 1485 al sarto della duchessa Eleonora d'Aragona per un dono in tessuti di pregio a Pellegrina Agazzi, moglie del coroplasta Guido Mazzoni: "mastro paganin da Modena depintore che feze il sepolcro in Santa Maria della Roxa" (il pagamento è citato in VERDON 1975, 247). Lo stesso termine si ritrova negli *Inventari de la Guardaroba* di Eleonora d'Aragona stesi tra il 1487 e il 1489: "*Sepolchro* uno de tera, lo quale fe' maestro Guido Paganino, in una caseta dorata". La citazione è in VISSER TRAVAGLI 2003, 14. Il termine *Sepolcro* riferito ad un *Compianto* scultoreo di Guido Mazzoni a Modena ritorna ancora agli inizi del Cinquecento nella *Cronaca* di Tomasino Bianchi de' Lancillotti (1509): "El *sepolcro* posto in Modena in l'ospedaletto dela Compagnia dala Morte si è stato principiato da cunzare et dipingere per le mane de M.ro Franc.co de Bianco Frare, el quali si è quello che fece misser Guido di Mazon alia Paganin circha 25 anni fa et se era alquanto guasto" (BIANCHI 1864, 69). Il documento è datato al 5 novembre 1509.

²⁸⁰ Mario Fanti evidenzia come il *Sepolcro* nella chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna venga definito una "Commemoratio Sepulchri dominicì", come conferma l'indulgenza del 1464. Il gruppo continuò ad essere chiamato "sepolcro", anche nei successivi documenti fino al XVII secolo, quando è attestata la sua denominazione di "Camerino delle Marie", il che dimostra che "il trascorrere del tempo aveva provocato uno spostamento dell'attenzione dal significato devozionale di 'sepolcro' di Cristo, all'aspetto esteriore ed emozionale del pianto delle *Pie donne*. Il momento rappresentato è infatti il pianto sul *Cristo* morto, secondo gli studiosi 'già posto nel sepolcro'" (FANTI 1989, 67). Per il gruppo di S. Maria della Vita vedi la scheda n. 5.

un episodio apocrifo. Considerando idealmente il *Sepolcro* come parte di un più ampio percorso devozionale scandito in tappe, esso si inserisce tra l'episodio della deposizione dalla croce e quello della deposizione nel sepolcro. Alla figura del Cristo fanno da cornice la Vergine, solitamente sorretta da una o da due Pie donne, spesso identificabili in Maria di Cleofa e in Maria di Salomè, san Giovanni, la Maddalena, Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo e, talvolta, altri personaggi che si potrebbero definire "accessori" poiché riscontrabili soltanto in alcuni gruppi: una figura femminile col bambino, i soldati, gli angeli con i simboli della Passione, e non di rado anche i committenti dell'opera, raffigurati mentre, inginocchiati in preghiera, assistono alla scena oppure mentre interpretano il ruolo del Nicodemo o del Giuseppe d'Arimatea.

Le rappresentazioni, scolpite o affrescate, della scena del compianto sul Cristo morto si diffondono capillarmente in Italia a partire dal XIII secolo e si evolvono in un'ampia varietà di formule riconducibili alla liturgia legata ai temi della Passione, e alle meditazioni mistiche al tema eucaristico, e al Mistero dell'Incarnazione.²⁸¹

Alcuni studiosi, come Moshe Barasch, hanno intravisto nel tema del Compianto sul corpo di Cristo un'invenzione dell'arte occidentale, e principalmente, della pittura italiana del Duecento.²⁸² In realtà, la sua invenzione risalirebbe all'arte bizantina, che tra il XIII e il XIV secolo si diffonde anche in Occidente, per affermarsi in Italia nel corso del secondo Quattrocento sotto forma di un gruppo di sculture avente delle caratteristiche ben definite e riconoscibili: il *Sepolcro* scultoreo.

Come individuato da Emile Mâle alla fine del terzo decennio del secolo scorso, il *topos* della *Deposizione di Cristo dalla croce* ha origine nell'iconografia bizantina (1949).²⁸³ Alla fine del Medioevo, tuttavia, l'influenza esercitata dalla messa in scena dei Misteri, ovvero dei drammi liturgici diede ulteriore impulso al genere. Contribuì ad arricchire la rappresentazione di questo tema anche la diffusione dal trattato delle *Meditationes Vitae Christi* attribuito allo Pseudo Bonaventura, composto nella prima metà del XIV secolo.²⁸⁴ Dalla fine del Trecento, e ancor più dal 1453, quando anche Costantinopoli, capitale dell'Impero d'Oriente, cadde in mano turca, le rappresentazioni del compianto sul corpo di Cristo e della deposizione conobbero una straordinaria fortuna in Occidente e si moltiplicarono sotto l'impulso di una progressiva crescita della devozione verso il *Santo Sepolcro* di Gerusalemme.

I manufatti scultorei noti come *Sepolcri* sembrano esser stati oggetto, nel corso del tempo, di alcuni slittamenti semantici, ovvero di un'evoluzione del significato ad essi associati. Se nel

²⁸¹ RÉAU 1957, vol. II, 519.

²⁸² BARASCH 1976, 58.

²⁸³ MÂLE 1949, ed. 26, 34.

²⁸⁴ MÂLE 1949, 28; RÉAU 1957, 514.

Quattrocento, come già osservato da Louis Réau (1957), sembra esser stata prediletta la rappresentazione dell'umanità di Cristo, finalizzata a stimolare un'immedesimazione del fedele e una sua compartecipazione ai dolori del Cristo, secondo Michel Martin in epoca tardorinascimentale il tema della lamentazione avrebbe perso in parte il suo carattere religioso, diventando una sorte di esercizio virtuoso per uno studio anatomico condotto sul corpo di Cristo.²⁸⁵ La progressiva scomparsa del genere, (a partire dal XVII secolo) in parte rimpiazzato da sculture rappresentanti la sola Vergine col Figlio morto, e cioè la "Pietà", resta ancora un punto interrogativo che necessita di ulteriori approfondimenti. Certamente, ciò che si manifesta con una certa sistematicità è il progressivo spostamento del punto focale del *Sepolcro* scultoreo dalla figura del Cristo deposto ad un modello bifocale in cui il nucleo cristologico è simmetrico e speculare a quello mariano. Nel corso del XVI secolo si nota che l'iconografia della *com-passio* tende ad essere sempre più basata sul nesso Madre addolorata-Figlio, nell'ottica di una condivisione delle sofferenze della Passione, equamente "distribuite" tra i due protagonisti. Il tema del dolore della Vergine, non di rado esemplificato dal gesto del "mancamento", prese progressivamente il sopravvento sul tema dell'"esposizione" del corpo martoriato di Cristo, come appare evidente dal confronto tra il *Sepolcro* di Enrico di Rignano nella Chiesa di San Fermo Maggiore a Verona (seconda metà del XIV secolo) con quello di Agostino De Fondulis nella Basilica del Santo Sepolcro di Milano (prima metà del XVI secolo). A partire dalla metà del Cinquecento, però, i dettami controriformistici conferirono un nuovo significato alla scena del compianto sul Cristo morto rendendolo uno degli strumenti adatti all'esaltazione del Mistero Eucaristico.

Per quanto riguarda il rapporto di filiazione tra il *Sepolcro* scultoreo e l'iconografia bizantina del compianto sul Cristo morto, è ampiamente probabile che essa si diffuse in Italia in un primo momento attraverso gli affreschi medievali che a loro volta erano esemplati sul modello bizantino del *threnos*, il rito di accompagnamento del defunto, e che raffiguravano una folla di astanti in cordoglio. Rispetto al modello bizantino, nei *Compianti* affrescati in Italia si nota una progressiva riduzione del numero dei personaggi, standardizzato ad otto. Bisogna tuttavia tenere presente che, talvolta, il numero veniva adattato alle esigenze della committenza, ed era suscettibile pertanto, di aggiunte che consistevano nell'inserimento dei ritratti dei committenti tra i dolenti o nell'inserimento dei Santi patroni della cappella o dell'edificio sacro che ne ospitava la rappresentazione.

Un altro elemento inserito dagli artisti italiani rispetto al modello bizantino riguarda l'ambientazione in cui si svolge la scena del compianto. Se nelle rappresentazioni orientali essa

²⁸⁵ RÉAU 1957, 517.

veniva appena accennata, essendo gran parte di esse ambientate in uno spazio storico e astratto caratterizzato dal fondo d'oro, nelle rappresentazioni occidentali gli artisti si impegnarono a ricreare un'ambientazione quanto più verosimile, corredandole di elementi naturalistici resi accuratamente come la grotta rocciosa in cui veniva inserito il sepolcro marmoreo di Cristo, come si può vedere nelle *Deposizioni* e nei *Compianti* dipinti negli anni Quaranta del Quattrocento. Rispetto alle raffigurazioni bizantine, un altro elemento tipico dei *Compianti* affrescati in Occidente, che trova riscontro anche nei *Sepolcri* scultorei, è l'accento sul corpo martoriato di *Cristo*, a dimostrare la sua essenza umana. L'esposizione integrale del corpo di Cristo, coperto soltanto da un perizoma, è una scelta iconografica coerente col dogma dell'Incarnazione, e cioè sul principio del Dio fattosi uomo.²⁸⁶ Come nei cicli ad affresco della Passione rappresentanti le scene dell'incoronazione di spine, della flagellazione, dell'*Ecce Homo*, della crocifissione e del compianto, i *Sepolcri* scultorei, focalizzandosi sul corpo di Cristo e sul suo sacrificio fisico, rendono possibile un'identificazione "corporea", una sorta di "Einfühlung" del fedele con il *Cristo* sofferente, agevolando la meditazione sul mistero della sua doppia natura divina e umana, mettendo in luce al contempo, una connessione allegorica con gli aspetti rituali dell'Eucarestia.²⁸⁷

Tra i temi assimilabili a quello del compianto sul corpo di Cristo e che si pongono in uno scambio dialettico coi *Sepolcri* scultorei prodotti in Italia, figurano quello della crocifissione e quello dell'*imago pietatis*.²⁸⁸ Dall'iconografia della *Crocifissione* venne tratto, ad esempio, il motivo della Vergine svenuta ai piedi della Croce che si riscontra anche nelle scene di compianto e, di rimando, anche nei *Sepolcri* scultorei realizzati dagli anni Ottanta del Quattrocento in poi. Questo motivo si ritrova in diversi *Sepolcri* scultorei parallelamente all'accrescimento del peso assunto dalla Vergine nelle rappresentazioni della Passione di Cristo.

Affine al compianto, è l'iconografia più contemplativa che narrativa dell'*imago pietatis*: rappresentazione del "cadavere vivente" di Cristo che si rivolge all'osservatore mentre emerge dal sepolcro. Diffusa nella pittura basso-medioevale, quest'iconografia si trova frequentemente come *péndant* del *Sepolcro* scultoreo.²⁸⁹ Come spiega Hans Belting, la rappresentazione del "cadavere vivente" di Cristo, portatrice di un significato eucaristico che sembrerebbe presente anche nei *Sepolcri* scultorei, "rappresentava la *coesistenza* di due nature, una morta e una che non

²⁸⁶ MARTIN 1997, 22. La fortuna del *medium* fittile per i *Sepolcri* scultorei è data dal suo essere malleabile e dalle potenzialità di rappresentare.

²⁸⁷ PURVIS BENETT 2012, 274.

²⁸⁸ LUGLI 1990, 63.

²⁸⁹ Un *Imago Pietatis* è affrescata sul muro di fondo della cappella *in cornu evangelii* che conteneva originariamente il *Sepolcro* di Guido Mazzoni in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli.

poteva morire, in una *compresenza* visibile, come potremmo chiamarla con un'espressione teologica".²⁹⁰

Oltre al tema della crocifissione e a quello dell'*imago pietatis*, il *Sepolcro* scultoreo assomma a sé altri motivi variamente riconducibili a quello del compianto, come i gesti di pietà, l'unzione del corpo di Cristo, la sua deposizione da parte dei discepoli, il trasporto e il tema della meditazione sulla morte. Vediamo di analizzare con ordine come questi motivi sono stati di volta in volta messi in relazione con l'iconografia del compianto.

Per quanto riguarda l'iconografia della Pietà o *Vesperbild* (letteralmente "immagine del vespro"), ad esempio, essa compare in numerosi *Sepolcri* scultorei. Benché appartenente alla medesima sfera semantica e figurativa del compianto sul Cristo morto, all'inizio del XIV secolo essa venne progressivamente distinta da questo tema, affermandosi come motivo a sé stante che essenzialmente "compendia" il lamento corale in un lamento intimo della madre verso il figlio.²⁹¹

Il motivo conobbe ampia fortuna dapprima in Nordeuropa, in area tedesca, per poi diffondersi anche in Italia, in quelle aree più esposte al contatto con gli artisti nordici.²⁹² Come osserva Sabrina Squarzoni: "con tale definizione si qualificano quelle immagini della Passione di Cristo che non seguono direttamente la narrazione dei *Vangeli* ma ne presentano in modo sintetico le sofferenze e la morte, in modo tale da creare un contesto favorevole al raccoglimento e alla meditazione del fedele che, attraverso la contemplazione, può comprendere il contenuto religioso di ciò che viene rappresentato".²⁹³ Sintetizzando i due concetti della Morte di Cristo e della Pietà di Maria, l'iconografia della *Vesperbild* è stata spesso associata, e talvolta anche confusa specie nella letteratura artistica, con quella del compianto sul corpo di Cristo. Nella letteratura artistica, il termine "Pietà" riunisce un'ampia tipologia di opere, compresi i *Sepolcri* scultorei composti da cinque o da otto figure. Questa terminologia rende difficile distinguere i gruppi scultorei che formano i *Sepolcri*, composti da circa sei-otto statue, da quelli composti soltanto dalla Vergine e il Figlio depresso. I termini "Sepolcro" e "Pietà" iniziarono ad essere usati come sinonimi a partire dal XVI secolo. Il termine "Pietà" venne esteso anche a quei gruppi scultorei che nei documenti quattrocenteschi figuravano invece come "Sepolcri".²⁹⁴ In un documento del 1514 contenente le

²⁹⁰ BELTING 2007, 102. Per l'iconografia dell'*imago pietatis* vedi PANOFSKY 1927, ed. 2015.

²⁹¹ SETTIS 1979, ed. 2005, 119.

²⁹² Un'opera di catalogazione delle *Vesperbild* prodotte in Italia è stata condotta da Werner Körte nel 1937 (KÖRTE 1937, 1-138).

²⁹³ SQUARZONI 2018, 9.

²⁹⁴ Il termine "Pietà" per identificare un *Sepolcro* fittile compare, ad esempio, nella *Vita* vasariana di Giuliano da Maiano: "E Benedetto attendendo poi alla scultura passò in eccellenza, come si dirà, Giuliano suo zio; e fu concorrente nella giovinezza sua d'uno scultore, che faceva di terra, chiamato Modanino da Modena, il quale lavorò al detto Alfonso, una *Pietà* con infinite figure tonde di terra cotta colorite, le quali con grandissima vivacità furono condotte, e dal re fatte porre nella chiesa di Monte Oliveto di Napoli, monasterio in quel luogo onoratissimo; nella quale opera è ritratto il detto re inginocchiato, il quale pare veramente più che vivo". La *Vita di Giuliano da Maiano* è stata consultata su *Fondazione Memofonte* all'URL:

disposizioni per l'esecuzione della porta d'accesso al Sacello di Santa Maria presso S. Satiro, il gruppo di Agostino De Fondulis ivi collocato viene chiamato "altare della Pietà".²⁹⁵ Considerando la confusione generata dall'uso improprio del termine, nel momento in cui viene svolta una ricognizione sull'iconografia dei *Sepolcri* scultorei, è necessario perlomeno operare un "distinguo" tra le composizioni in cui compaiono solo la Vergine e il Cristo, e quelle classificabili come *Sepolcri* scultorei, in cui compaiono almeno sette personaggi. Le *Vesperbilder* scultoree, congiungendo il corpo del Cristo a quello della Vergine, e a cui talvolta vengono accostate le figure della Maddalena e di san Giovanni genuflesso, si prestarono maggiormente ad una devozione privata essendo adatte, per le dimensioni contenute, a spazi privati e ristretti come le cappelle gentilizie.

Un altro motivo direttamente collegato a quello del compianto sul Cristo morto è quello dell'unzione del cadavere, rappresentato attraverso le Pie donne che si prendono cura del corpo di Cristo. Lungi dall'essere una mera rappresentazione del momento di preparazione del corpo prima della sepoltura, questo motivo sembrerebbe rappresentare, piuttosto, il tema eucaristico dell'adorazione del Corpo di Cristo. Il culto dell'adorazione eucaristica crebbe intensamente dal XIII al XV secolo contribuendo a mutare il rapporto del fedele con l'immagine di Cristo. Come argomenta Hans Belting, la presenza effettiva del *Corpo di Cristo* nell'Eucaristia, richiedeva necessariamente una sua rappresentazione realistica:

"La *presenza reale* [di Cristo] nel Sacramento rappresenta una svolta anche nella storia dell'immagine. [...] esattamente all'opposto, il dislivello fra *presenza reale* nel pane e *rappresentazione* nell'immagine stimolò nuove forze immaginative, che cambiarono anche radicalmente le immagini. Ora si chiedeva loro quell'*evidenza* che mancava alla forma immutata del pane. Immagine e Eucaristia vennero subito a trovarsi in un nuovo rapporto di tensione. Il Sacramento offriva una presenza autentica, mentre l'immagine la rendeva visibile. Presto il corpo sofferente di Cristo e l'Eucaristia furono rappresentati insieme, in un'unica immagine dove lo sguardo doveva vagare qua e là, fra l'una e l'altra forma, fra la carne vivente e il pane, come se potesse seguire il cambiamento di forma passo per passo.²⁹⁶ [...] La percezione delle immagini cambiò da quando si concesse al corpo di Cristo una presenza autentica nel presente attraverso il sacramento. Ciò che l'Eucaristia aveva in più come *realtà*, le immagini lo compensavano mediante il proprio *realismo*. Una corporeità soltanto simbolica non bastava più allo sguardo, che esigeva la vicinanza nell'immagine".²⁹⁷

<http://Fondazione Memofonte.accademiadellacrusca.org/capitolo.asp?ID=85>, consultato il 27/09/2021.

²⁹⁵ MALAGUZZI-VALERI 1905, 140. Milano, ASMi, *Fondo di Religione*, Cause Pie, Note d'arte e oggetti artistici in S. Satiro, c. 6v: "Ihesus Maria 1514 adì 29 Genaro. Notta de la ordinatione facta per li diputati seu scolari de la nostra scolla de Sancta Maria de Sancto Satiro ha stabelito e ordinato per fare una porta appresso a lo altare della Pietà simile a quello ch'è facto appresso ala porta che va al malcantono. [...]"; a c. 7r si legge invece: "1514. Notta adì 29 Genaro è messo a lo incanto per fare la porta appresso alo altare de la Pietà per farla simili (sic) a quella ch'è fata da presente appresso a quella che va al malcantono ne la giexia de nostra Dona dagando li scolari quello marmoro bastardo che ha li dicti scolari".

²⁹⁶ BELTING 2007, 101-102.

²⁹⁷ BELTING 2007, 102.

La rappresentazione realistica del corpo di Cristo sarebbe stata stimolata dalla presenza reale dell'Eucaristia. Concorda con questa interpretazione anche Carla Bino che mette in evidenza come la nascita del culto eucaristico, concentrando la presenza reale di Cristo nell'Ostia, contribuì alla “desacralizzazione” dell'immagine. Da un iniziale culto dell'immagine della Croce-Crocifisso, pertanto, si sarebbe affermata maggiormente la devozione verso l'“umanità” di Cristo, esperibile appunto nella sofferenza resa palpabile dalle statue tridimensionali del *Cristo* crocifisso o depresso.²⁹⁸ La correlazione tra l'*adoratio* Eucaristica e l'iconografia del compianto si esprime altresì in un altro dei motivi che compare frequentemente in queste scene dipinte e scolpite: il “bacio delle ferite del Cristo” e, in particolare, il bacio della ferita creata dai chiodi sui palmi delle mani da parte della Vergine, come si può vedere nella *Pietà* di Cosmé Tura (1466) al Museo Correr (fig. 124), oppure il bacio delle ferite da parte di una Pia donna, di san Giovanni, o della Maddalena. Il motivo del bacio del corpo di Cristo passò dall'arte bizantina all'arte occidentale nel corso del XIV secolo, in concomitanza con la diffusione dell'ordine francescano, per affermarsi, successivamente, in Nord Europa. Il bacio dei piedi di Cristo, azione svolta solitamente dalla Maddalena, e il bacio della mano da parte della Vergine, sono iconografie particolarmente diffuse nelle immagini trecentesche e in quelle prodotte nella prima metà del Quattrocento. Tra le sue rappresentazioni più antiche vi è quella nel salterio conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, datato tra il 1190 e il 1210 (fig. 121); la più celebre, tuttavia, è senz'altro individuabile nel *Compianto* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova (fig. 189).²⁹⁹ Il motivo trova impulso nel culto francescano della Passione, ma è rappresentato anche nei *Funerali di S. Francesco* affrescati da Giotto nella cappella Bardi in S. Croce a Firenze (1325) (fig. 125). Il medesimo tema è rappresentato dal Ghirlandaio in Santa Trinita a Firenze dove ad ogni frate è predisposta una parte del corpo del Santo da adorare. Nella prima metà del XV secolo, il motivo del bacio della mano del Cristo venne rappresentato anche dal Beato Angelico nella *Deposizione di Monaco* (1438-1440) e nel coperchio dell'*Armadio degli Argenti* (1451) (figg. 122-123). Il gesto non sembra vincolato ad un preciso personaggio: se nella *Deposizione* di Monaco, la mano sinistra del Cristo è baciata dal san Giovanni, in quella dell'*Armadio degli Argenti* questo gesto è compiuto dalla *Maddalena*.³⁰⁰ Il motivo si perpetua senza soluzione di continuità fino al XVI secolo e lo si ritrova anche nei gruppi scultorei nordici

²⁹⁸ BINO 2016, 285.

²⁹⁹ München, Bayerische StaatsBibliothek, ms. BSB Clm 835, fol. 26v.

³⁰⁰ Analogamente, la mano del *Cristo* è baciata da una *Pia donna* nel *Compianto* dipinto dal Signorelli per il monastero di Cortona mentre, in quello nella Cappella di S. Brizio nel Duomo di Orvieto (1499-1502), il *Cristo* è baciato dalla *Maddalena*. Nel *Lamento sopra il Cristo morto* di Giovanni di Paolo (1440-1445), la mano destra è baciata da S. Giovanni mentre, la sinistra, è tenuta dalla *Vergine*.

come, ad esempio, nel *Sepolcro* di un anonimo alsaziano conservato nel Museo di Palazzo Madama a Torino, proveniente dalla Valle di Susa (primo ventennio del XVI secolo), dove la mano di Cristo, è baciata dalla Maddalena, oppure in gruppi italiani come quello nella Chiesa di S. Marta a Bellano (1518 circa) realizzato da Giovanni Angelo e Tiburzio Del Maino, o in quella di S. Vittore a Meda (1525 circa), dove è il san Giovanni a baciare la mano del Cristo (fig. 409).³⁰¹ L'attenzione che i personaggi rivolgono alla mano del *Cristo* con la piaga provocata dal chiodo trova un riferimento nella tradizione letteraria tardomedievale. In una *Devotione de' Venerdì Sancto* scritta in area veneta nel 1375, l'anonimo autore, infatti, immagina una preghiera rivolta dalla Vergine ora agli occhi di Cristo, ora al viso, alla bocca, e infine, anche alla sua mano. Voltandosi verso san Giovanni, la Vergine lo apostrofa con queste parole: "Resguarda, o Iohanne, le mano beate // Del mio figlio tanto amoroso: // Non vide como sono tute piagate, // Oimè trista co' lo cor doloroso! // Da li asperi chiodi che erano spontati? // Oimè che non pare lo mio figlio gratioso. // Abraza, figlio, la tua mama, // Che dentro el cor le arde una gran fiamma".³⁰²

L'iconografia della Maddalena che bacia i piedi del Cristo visibile nel *Compianto* nel Museo di S. Marco dipinto dal Beato Angelico per la Confraternita di Santa Maria della Croce al Tempio (1436-1440), sembra essere riprodotta più raramente nei *Sepolcri* scultorei.³⁰³ Il motivo del bacio del corpo di Cristo si collega con l'importanza dell'esposizione delle sue piaghe. Il culto delle Piaghe di Cristo assume un ruolo centrale nelle antiche rievocazioni teatrali del momento del compianto: esse sono il soggetto delle elucubrazioni della Vergine dolente, come si legge in una *Laude* veneta del 1375 in cui Maria, posta *al lato de Cristo*, dice: "[...] Lo lato ài pasato de una lanza, [...] apri, figlio, apri lo lato // a tale che me esca, figlio, lo fiato".³⁰⁴

Il culto delle Piaghe di Cristo rivestì senz'altro un ruolo importante nella devozione promossa dal fondatore dell'Ordine cistercense, san Bernardo di Chiaravalle, e da quello dell'Ordine francescano, san Francesco. Al di là delle stimmate che accomunano san Francesco e Cristo, è utile ricordare che fu proprio una terziaria francescana, poi beatificata dalla Chiesa Cattolica, sant'Angela da Foligno (†1309), a dare impulso all'adorazione delle piaghe di Cristo attraverso i

³⁰¹ Si riscontra, ad esempio, nella *Cappellina dei Corpi Santi di Faustino e Parenzio* dipinta dal Signorelli nel Duomo di Orvieto, dove è la *Maddalena* a baciare la mano del *Cristo*, come nel *Compianto* dipinto da Botticelli. È nuovamente la *Maddalena* a compiere l'azione dopo aver raccolto sul suo seno la mano lacerata dai chiodi della crocifissione, nella *Deposizione* del Museo Diocesano di Cortona (1502). Vedi *Dal teatro della morte al teatro della pietà, tavola Fantasma ex Mnemosyne Atlas, tavola 42*, a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco, con la collaborazione di Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Claudia Daniotti, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Linda Selmin, Daniela Sacco, Valentina Sinico all'URL: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2514, consultato il 13/01/2020. Per il gruppo di Meda vedi la scheda n. 23.

³⁰² D'ANCONA 1872, 26 (strofa 69).

³⁰³ FORSYTH 1970, 186.

³⁰⁴ D'ANCONA 1872, 26 (strofa 72). In Francia, invece, il motivo del *Bacio del corpo di Cristo* compare solamente nel tardo gruppo nella chiesa di Saint-Michiel a Saint Etienne prodotto da Ligier Richier (1500-1567) tra il 1554 e il 1564 (fig. 130).

suoi scritti. Come racconta un padre gesuita del XVII secolo, Tommaso Auriemma, “Chiamò una volta il Signore la d[e]b[e]ata Angela da Foligno per comunicarle i suoi favori: ‘Angela, disse, vien qua, e poni la tua bocca à questo mio costato’; fecelo ella, e le parue di bere quel sangue, che n’usciva, ed esserne di più pienamente lavata; e fu tale la gioia, che sentì in quell’hora per lei felicissima, che quantunque per altro fusse rammaricata per i dolori del suo piagato Amore, non perdè quel gusto maraviglioso”.³⁰⁵ Nel suo scritto dedicato alle Piaghe di Cristo, il padre gesuita continua dicendo che: “Comparve alla sopra detta d[e]b[e]ata Angela Giesù in quella forma, che fu deposto dalla Croce, e raccolto nel seno di Maria addolorata, pareali che stessero ancora à si pietoso spettacolo presenti le sue monache; le quali erano invitate da Christo medesimo al bacio del suo costato: a quest’amoroso invito obbedendo elleno con gran divotione, baciarono quella piaga”.³⁰⁶

Nell’iconografia del compianto sul Cristo morto, l’“ostensione” delle piaghe e, in particolare di quella nel costato, ricopre un ruolo fondamentale. Ciò appare subito evidente se si considera che la piaga nel costato è l’elemento che accomuna Cristo al fondatore dell’ordine francescano ma anche se si analizza la provenienza della maggior parte dei *Sepolcri* scultorei, giunti appunto da contesti francescani o da confraternite laiche ad essi legati, come quella dei battuti e degli umiliati, dedite alla contemplazione delle piaghe di Cristo. La visione del lato destro del *Cristo*, con la ferita ancora sanguinante, assume una posizione di rilievo nella *Deposizione* nella cappella Vespucci eseguita dal Ghirlandaio nella Chiesa di Ognissanti a Firenze, sede storica degli umiliati (fig. 84).³⁰⁷ Prendere in considerazione la rappresentazione della piaga del costato nei *Sepolcri* scultorei è ancor più importante dal momento che la piaga ben visibile sulla parte destra del costato del *Cristo*, agevola la ricostruzione del punto di vista originario di fruizione di tali gruppi. Come osserva Gianluca Amato, infatti: “la maggior parte delle rappresentazioni del Cristo deposto, isolate o associate ad altre figure, in forma di *Compianti* o di *Vesperbilder*, presentano il *gisant* del Salvatore nel suo profilo destro. Questa sistemazione ha una ragione ben precisa,

³⁰⁵ AURIEMMA 1699, 439.

³⁰⁶ AURIEMMA 1699, 446.

³⁰⁷ Inoltre, l’elemento della ferita nel costato risulta essere un utile indizio per la determinazione della collocazione dei gruppi scultorei. Si collega ai *Sepolcri* scultorei anche il tema della meditazione sulla morte di Cristo che richiede un’iconografia capace di compendiare, in un’unica composizione, tutti i momenti della Passione, ponendo il corpo del Dio-uomo in una posizione centrale e accostandolo ai personaggi-chiave della letteratura biblica. Nel *Cristo morto* dipinto da Vittore Carpaccio, conservato nella Gemäldegalerie di Berlino (1520), ad esempio, il paesaggio silenzioso e desertico con il *Cristo* isolato in primo piano, adagiato sul letto funebre, contribuisce a creare un’atmosfera di contemplazione già in parte sperimentata dallo stesso artista nella tavola della *Meditazione sulla Passione* al Metropolitan di New York (1500-1510). La posizione della Vergine svenuta che si appoggia ad una *Pia donna* e quella di *S. Giovanni*, mostrato di spalle rispetto all’osservatore, sono tratte dall’incisione mantegnesca e alludono al momento del compianto senza effettivamente mostrarlo.

quella di mostrare all'osservatore la visione completa delle piaghe della Passione, in particolare della ferita nel costato, che diversamente risulterebbe nascosta".³⁰⁸

2.2 La tradizione iconografica del compianto sul Cristo morto

Il tema della deposizione del corpo di Cristo trovò ulteriore impulso nell'arte figurativa occidentale in Età crociata, verso la fine dell'XI secolo, quando i numerosi pellegrinaggi in Terrasanta riversarono in Europa le numerose reliquie della vita terrestre di Cristo. La traslazione delle reliquie in Occidente crebbe di pari passo con il desiderio di erigere delle riproduzioni del *Santo Sepolcro* che custodissero le sante reliquie. La riproduzione del *Santo Sepolcro* avvenne secondo una duplice forma, architettonica e scultorea. Quest'ultima si concretizzò appunto nella creazione dei *Sepolcri* scultorei.

La spinta alla produzione di tali manufatti provenne soprattutto dagli ordini religiosi, *in primis* dai Minori francescani che, sin dalla metà del XIV secolo, ricoprivano il ruolo di custodi del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme. Ad essi si riconosce una partecipazione attiva nel processo di affermazione dell'iconografia del compianto sul Cristo morto nelle rappresentazioni occidentali.³⁰⁹ L'alto potenziale didattico che i francescani riconobbero nelle immagini, elette a *Biblia Pauperum*, fece sì che i *Sepolcri* scultorei, fossero percepiti come strumenti particolarmente utili a veicolare i complessi misteri teologici dell'Incarnazione e dell'Eucaristia insieme ai tramezzi affrescati, caratteristici delle chiese conventuali lombarde e oggi quasi totalmente scomparsi.³¹⁰ Per essere adeguatamente compresi, necessitavano di essere materialmente "visti e sentiti" dai fedeli. Anche l'ordine dei predicatori contribuì alla fortuna del genere del *Sepolcro* scultoreo, in particolare negli ultimi decenni del Quattrocento: la devozione savonaroliana, rivolta ad una religiosità austera, e la meditazione sulla *Passione* di Cristo furono riconosciute da Wilhelm Bode (1887) tra le principali cause della proliferazione del genere del *Sepolcro* fittile in area fiorentina nel Rinascimento.³¹¹ In realtà, come precisato da Francesco Caglioti, quella savonaroliana rappresenterebbe soltanto la fase culminante di un più ampio movimento pauperistico che si diffuse in seno alla chiesa e, parallelamente, in campo artistico, già prima del Savonarola.³¹²

³⁰⁸ AMATO 2020, 98.

³⁰⁹ Vedi il capitolo III.

³¹⁰ TAMENI 1999, 55.

³¹¹ BODE 1887; LUCIDI 2013, 53.

³¹² CAGLIOTI 2007, 15-55.

Avendo già trattato dell'origine bizantina dell'iconografia del *Compianto*, cerchiamo ora di ripercorrere le fasi della tradizione figurativa di questa iconografia in Occidente, senza operare una distinzione tra supporto pittorico e supporto scultoreo. Una delle invenzioni più fortunate di questo tema in Occidente è da riconoscere nel compianto affrescato da Giotto nella Cappella degli Scrovegni (fig. 189). La rappresentazione giottesca rispetta ancora fedelmente la tradizione iconografica bizantina del lamento funebre, ovvero quello del *threnos* animato da una folla di astanti che esprimono il cordoglio con gesti luttuosi. Giotto conferisce una grande importanza ai gesti dei suoi personaggi, distinguendo tra quelli femminili, che occupano un ruolo preponderante all'interno della scena e quelli virili, molto meno evidenti e indici di un atteggiamento "passivo". Un secondo rinnovamento iconografico nella rappresentazione del tema del compianto si ebbe con la deposizione scolpita in bassorilievo da Donatello nell'*Altare del Santo* a Padova (1446-1453) (fig. 85) e nella più tarda deposizione nel sepolcro scolpita per il *Pulpito della Passione* nella Basilica di S. Lorenzo a Firenze (1461-1466) (fig. 111). Come nel *Compianto* degli Scrovegni (fig. 189), gli atteggiamenti dei partecipanti vedono una rigorosa ripartizione per genere: le donne, indistinguibili per le fattezze, sono visualizzate mentre si strappano i capelli in preda a gesti di estrema disperazione, gli uomini, invece, tra i quali si trovano anche l'Arimatea, il Nicodemo e altri due aiutanti, mostrano un atteggiamento più pacato e sono visualizzati mentre depongono il corpo di Cristo. Il dinamismo delle donne donatelliane farà scuola nei *Sepolcri* scultorei prodotti successivamente rimanendo un modello costante, in particolare, nei gruppi realizzati da Agostino de' Fonduli (attestato nel 1483-1522), cremasco ma impregnato di cultura padovana.

Un'altra iconografia piuttosto singolare, ma che non conobbe una grande diffusione nelle rappresentazioni successive del tema, è quella ideata da Rogier Van der Weyden nella *Deposizione* conservata agli Uffizi (1453) (fig. 113). Diversamente dalle iconografie create da Giotto e da Donatello, che pongono l'accento prevalentemente sul dramma umano, il pittore fiammingo sceglie, innanzi tutto, di focalizzare l'attenzione sul paesaggio e, in particolare, sulla grotta del sepolcro che diventa essa stessa il Sepolcro, mostrandosi dunque coerente con le tombe giudaiche "a forno" diffuse in Galilea nel I secolo d.C., ma anche con la struttura originaria dell'edicola del *Santo Sepolcro* gerosolimitano. L'artista accresce il simbolismo cristologico della rappresentazione allineando con la figura del Cristo le tre croci che si vedono svettare in lontananza sul monte Calvario. Inoltre, attraverso l'eliminazione delle due Pie donne che

compaiono solitamente nelle scene del compianto, la composizione costruita dal Van der Weyden si mostra essenziale e concisa.³¹³

Un'ulteriore innovazione iconografica nel tema del *Compianto sul Cristo morto* venne introdotta da Andrea Mantegna intorno al settimo decennio del Quattrocento, nell'incisione raffigurante la deposizione nel sepolcro, comunemente chiamate "variante orizzontale" (1465-1467) per distinguerla dalla *Deposizione* "verticale", attribuita ad un seguace del Mantegna e anche nota come "Deposizione con quattro uccelli" per l'elemento naturalistico degli uccelli che si vedono in alto a sinistra (fig. 115). Nella *Deposizione* orizzontale Mantegna compendia in un'unica scena varie sequenze iconografiche tradizionalmente associate al tema del compianto: il Golgota, il trasporto e la deposizione. In entrambe le incisioni viene introdotto il motivo dello svenimento della Vergine che viene ripreso in numerosissimi *Sepolcri* scultorei prodotti a partire dal nono decennio del Quattrocento.³¹⁴ La prima apparizione del motivo dello svenimento della Vergine nella scultura monumentale si registra nel *Sepolcro* fonduliano di S. Satiro (1483).³¹⁵ L'osservazione delle due incisioni mantegnesche e, in particolare, della posizione assunta dal gruppo composto dalla Vergine svenuta sostenuta dalle Pie donne, induce a riflettere sull'assetto compositivo previsto per i *Sepolcri* scultorei. Il gruppo *Vergine svenuta-Pie donne* è collocato in primo piano davanti al sepolcro nell'incisione in formato "verticale", mentre nell'incisione in formato orizzontale si trova alla sua destra. Non è da escludere che la posizione avanzata della Vergine e della Pia donna che la sorregge sia prevista anche per alcuni *Sepolcri* in terracotta che presentano il gruppo Vergine svenuta-Pie donne, e che oggi, purtroppo, si mostrano ai nostri occhi completamente avulsi dal contesto di riferimento. E tuttavia, una posizione avanzata di questi personaggi è certamente da escludere in quei *Sepolcri* in cui la figura della Vergine svenuta trovava posto certamente accanto al capo del Cristo, posizione che in alcuni *Sepolcri* scultorei si deduce osservando la mano destra della Vergine che diventa tutt'uno con il capo del Cristo o con il cuscino sul quale posa il capo, come si vede nel gruppo mazzoniano nei Musei Civici di Padova (1487-1489) (fig. 69). Appartengono a quest'iconografia anche il gruppo di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli e quello nella Chiesa della Pietà a Teggiano, da esso derivato. Nei casi dei gruppi di Santa Maria dell'Assunzione a Medole (fig. 93), di Santa Maria del Carmine a Brescia (fig. 94), di quello della Pieve di Palazzo Pignano in provincia di Crema (fig. 108), e della chiesa

³¹³ La Maddalena inginocchiata davanti al Cristo sorretto dai due discepoli ricorda l'atteggiamento assunto solitamente nell'episodio del *Noli me tangere*, come anche richiama il vasetto degli unguenti in primo piano. La Vergine e il san Giovanni si posizionano, come di consueto, ai due lati della croce. A ad essi si aggiunge la Maddalena, ai piedi del Cristo.

³¹⁴ CASARIN 2006, 282-294. Vedi AGOSTI - STOPPA 2008, 258-260.

³¹⁵ Per le stampe di Mantegna vedi AGOSTI - STOPPA 2008, 378-379. Il motivo è già in parte anticipato nella predella con la *Crocifissione* della *Pala di San Zeno* (1456-1459).

del S. Sepolcro a Milano, invece, la Vergine svenuta sostenuta dalle Pie donne costituisce un blocco a sé stante, senza che vi sia alcun contatto con il Cristo deposto (fig. 66).³¹⁶ Questi gruppi risentono maggiormente dell'iconografia mantegnesca mentre, i *Sepolcri* di Napoli, di Teggiano (1506-1512 circa), di Padova e, probabilmente, anche quello scomparso nella chiesa di San Lorenzo a Cremona, rappresentano una fase intermedia nello sviluppo dei *Sepolcri* scultorei, ovvero una fase in cui il contatto con l'iconografia mantegnesca resta limitato.

È importante sottolineare come, la diffusione delle stampe del Mantegna abbia determinato un rinnovamento nel repertorio iconografico del *Sepolcro* scultoreo. A partire dagli anni Settanta del Quattrocento, le invenzioni mantegnesche contribuirono a reinterpretare il tema medievale del compianto e a renderlo traducibile in termini scultorei in una lunga serie di *Sepolcri* prodotti in Lombardia e in Veneto tra il nono decennio del XV secolo e i primi anni del Cinquecento.³¹⁷ Tra i numerosi *Sepolcri* scultorei che risentirono dell'influenza mantegnesca si può citare l'esemplare del convento agostiniano di S. Maria Assunta a Medole, quello di S. Maria del Carmine a Brescia, ma anche i *Sepolcri* fonduliani della Basilica del Santo Sepolcro a Milano, quello nella Pieve di Palazzo Pignano in provincia di Crema (fig. 108), quello di S. Giuseppe a Gandino (Bergamo) e quello di S. Giacomo a Soncino, in provincia di Cremona (figg. 361a-b) o, ancora, la *Deposizione* facente parte dell'altare della Madonna del Sasso di Orselina, realizzato dagli intagliatori lombardi De Donati (1480 circa).³¹⁸ Osservando la *Deposizione* "in formato orizzontale" (1465-1468), si può notare che l'artista attinge alle iconografie precedenti (fig. 114): dal Van der Weyden viene ripreso il nesso sepolcro scavato nella roccia-Calvario con le croci; la *Maddalena* mantegnesca, con una smorfia di dolore simile a quella donatelliana, accorre verso il corpo di Cristo con la chioma sciolta e le mani al cielo (fig. 113). La sua posizione, rivolta verso la testa del Cristo, però, si discosta dalla posizione che essa occupa più frequentemente nei *Sepolcri* scultorei, e cioè in corrispondenza dei piedi del Salvatore. Il san Giovanni, raffigurato con le mani incrociate in preghiera, è la figura mantegnesca che ha goduto di maggiore fortuna tra i *Sepolcri* scultorei, specialmente in quello prodotto da Agostino de' Fonduli per la chiesa di Santa Maria presso S. Satiro (1483) (figg. 116-117). Nell'incisione "in formato orizzontale", il *san Giovanni* è posto di profilo rispetto al resto del gruppo e rispetto all'osservatore, mentre, in quella "verticale", è di spalle rispetto all'osservatore, in modo da incoraggiare il devoto a partecipare attivamente alla scena sacra (figg. 114-115). Nella stragrande maggioranza dei casi questo

³¹⁶ Nel *Sepolcro* di S. Satiro, tuttavia, il *Cristo* è disteso sul grembo della *Vergine* come in una *Pietà*. Per i gruppi citati vedi le schede n. 31 (Padova), n. 34 (Napoli), n. 35 (Teggiano), n. 17 (Medole), n. 22 (Brescia), n. 19 (Palazzo Pignano), n. 21 (Basilica del Santo Sepolcro, Milano).

³¹⁷ LUGLI 1990, 63.

³¹⁸ L'unica aggiunta al modello consiste nell'eliminazione del motivo dello svenimento della Vergine. La madre, invece, è posta vicino al figlio per ragioni spaziali.

personaggio è quello che più degli altri è chiamato a svolgere la funzione di “ammonitore”, nel significato albertiano di colui che “admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere [...] o te inviti ad piagnere con loro insieme [...]”.³¹⁹

L'inconsueta posizione del *san Giovanni* nell'incisione mantegnesca, suggerendo una sistemazione delle statue più dinamica rispetto ad una tradizionale giustapposizione frontale dei personaggi all'interno di una nicchia, come avviene nei primi *Sepolcri* scultorei,³²⁰ forse evidentemente da modello indiscusso per gli artisti interessati a sperimentare nuove pose nei gruppi plastici dei *Sepolcri*. Purtroppo, la perdita dei contesti originari ci sottrae la possibilità di comprendere come fossero disposte tutte le figure attorno alla statua del Cristo e, pertanto, anche la posizione della statua del *san Giovanni* di spalle o di profilo rispetto all'osservatore nei *Sepolcri* scultorei, non è valutabile.

Il problema dello spazio entro il quale trovavano posto i *Sepolcri* scultorei influisce in parte sulle scelte iconografiche che li riguardano. Per i gruppi composti da sculture plasmate o intagliate “a tutto tondo”, infatti, sorgono problematiche diverse rispetto alle rappresentazioni del *Compianto* dipinte o scolpite a bassorilievo. La complessa e dinamica orchestrazione dei personaggi che nei *Compianti* affrescati può facilmente essere risolta in larghe scene di masse in movimento, nel *Sepolcro* scultoreo dev'essere necessariamente risolta entro un contenitore spaziale come una nicchia, una cappella o un'area ben definita.³²¹ In molte visite pastorali che citano i *Sepolcri* scultorei viene posto il problema dell'invasione dello spazio sacro da parte di questi gruppi che, nel corso del XV secolo, andavano assumendo dimensioni sempre più monumentali.³²² Le richieste dei visitatori apostolici di chiudere in grate i *Sepolcri*, che straripavano al di fuori del luogo ad essi assegnato, dimostrano quanto fosse percepito il problema dello spazio per questa tipologia di opere. Questa trasformazione rispetto ai *Sepolcri* più antichi, che si trovano sempre relegati entro lo spazio limitato di una nicchia, viene messa alla luce anche da Michel Martin nel suo contributo sulle *Mises-au-Tombeau* francesi:

“En même temps les sculpteurs se débarrassent du cadre rigide du renforcement d'un mur ou d'un enfeu et placent toute la statuaire dans un emplacement entièrement dégagé, ce qui en permet une meilleure vision sous différents angles au lieu de la seule perspective frontale gotique”.

³¹⁹ Alberti, ed. MALLÉ 1950, 94.

³²⁰ Vedi il capitolo IV dedicato alla tipologia di *Sepolcro* scultoreo.

³²¹ Tali problematiche riguardano la *compositio*, ovvero il modo di strutturare per parti i corpi, una delle categorie che Michael Baxandall aveva rilevato analizzando il tema della *Deposizione*. Vedi BAXANDALL 1972, ed.1978, 64-65 e 100, nota 17.

³²² Vedi il capitolo IV sulle tipologie di *Sepolcro* scultoreo.

Un suggerimento sulle posizioni più antiche attribuite dalla tradizione alle singole statue dei personaggi facenti parte del *Sepolcro* si potrebbe cogliere dalla lettura di una *Devotione del Venerdì Sancto* veneta del 1375 pubblicata nella seconda metà dell'Ottocento da Alessandro D'Ancona (1872).³²³ Nel testo viene descritto come, la “corona” dei dolenti intorno al *Cristo* giacente disteso lungo il fianco destro fosse aperta anteriormente verso gli spettatori, in modo da evidenziare il gruppo delle tre *Marie* al centro. Inoltre, viene precisato come la *Madonna* fosse il fulcro della compassione emotiva che doveva investire il fedele, giustificando la sua posizione centrale in gran parte dei *Sepolcri* scultorei. La *Devotione* si rivela interessante anche perché vi viene precisata la collocazione reciproca degli altri personaggi rispetto al *Cristo*: la Maddalena era collocata ai piedi, mentre il san Giovanni dalla parte della testa di Gesù e alla sinistra delle Marie, occupando, dunque, una posizione di intermediario rispetto all'osservatore, seguito poi dalla Madonna sorretta dalle Pie donne: “Dito questo se faccia selamacione, secondo che è consueto; e poi stando Cristo dove è ordinato, la matre se meta in mezo et Iohanne al capo e la Madalena al piè; e la matre se lamenta sopra li membri de Cristo, ad uno ad uno basandoli, e in prima al capo e dice MARIA: ‘Dov’è, filgio, la testa amorosa? // Amara mi, meschina, dolente, // Vegola, filgio, tuta spinosa // Che era tanto relucente! // [...]”³²⁴

Risulta molto interessante per la ricostruzione della disposizione ideale dei personaggi del *Sepolcro* scultoreo, l'ipotesi avanzata da Mario Fanti per il gruppo di Santa Maria della Vita a Bologna realizzata da Niccolò dell'Arca (1464). L'ipotesi si basa sulla logica dell'avvenimento rappresentato, e cioè sull'atto del trasporto del corpo in uno spazio che si presenta sotto forma di cella o camerino creato *ad hoc* per contenere le statue. *Giuseppe d'Arimatea* occuperebbe il posto all'estrema sinistra del gruppo poiché è il primo ad entrare nel sepolcro.³²⁵ L'*Arimatea* è seguito, in ordine, da *san Giovanni* e dalla *Vergine*. Il san Giovanni risulta sempre alla destra della Vergine, come sancisce il famoso passo biblico in cui il Cristo crocifisso gli affida la madre (Giovanni 19,18-30). In tale *Sepolcro* bolognese, *Maria di Salomè*, che segue la *Vergine*, non contempla il *Cristo* perché la sua corsa viene interrotta dal sopraggiungere della *Maddalena* e da *Maria di Cleofa*. In alcuni *Sepolcri* scultorei sembra quasi che tali figure femminili “accorrenti” giungano sul posto in un secondo momento rispetto ai personaggi di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo, già *in loco*, come si osserva in quello di Santa Maria della Vita (Bologna), quello di Monteoliveto (Napoli) o quello di Santa Maria del Carmine (Brescia) (figg. 173-176).³²⁶ Dato il

³²³ Il testo è contenuto nel codice palatino CLXX con la data “1475”.

³²⁴ D'ANCONA 1872, vol. II, 25 (strofe 64-65).

³²⁵ CAMPOREALE 2001, 99 (nota 33).

³²⁶ Per un'analisi sulle posizioni assunte dalle figure all'interno del gruppo e sui loro rapporti reciproci vedi AGOSTINI 1985/II e FANTI 1989, 69-72. Per i gruppi citati vedi rispettivamente le schede n. 5 (Bologna), n. 34 (Napoli) e n. 22 (Brescia).

ruolo assegnatole negli episodi evangelici dell'incontro con Cristo in casa di Simone in cui la donna lava i piedi del Maestro e li asciuga con i propri capelli, nelle rappresentazioni pittoriche e scultoree la Maddalena viene solitamente mostrata mentre si getta ai piedi di Cristo, reiterando un'azione che l'ha già precedentemente qualificata come sua discepola.³²⁷ Se nei gruppi più antichi la Maddalena occupa il suo consueto posto ai piedi del Cristo, che essa tiene tra le mani, a partire da quello di Niccolò dell'Arca (1464), ma specialmente nei *Sepolcri* mazzoniani e fonduliani essa assume una posa esasperata con le braccia espanse che mostra, oltre alla disperazione del personaggio biblico, l'estremo virtuosismo del coroplasta.

L'ipotesi elaborata dal Fanti per il camerino delle Marie della Vita parte dal presupposto che questo fosse ricalcato sul modello del *Santo Sepolcro* gerosolimitano e che le sue dimensioni fossero, appunto, quelle di "una cella sepolcrale di un tipo largamente diffuso nel mondo bizantino e anche in Palestina [...] che come tale non può avere che un solo ingresso; questo ingresso, secondo la similitudine gerosolimitana e la logica, deve trovarsi sulla destra di chi osserva il gruppo, e quindi sulla destra di chi lo osserva attraverso l'inferriata".³²⁸ La ricostruzione delle posizioni dei personaggi del *Sepolcro* di Santa Maria della Vita è legittimamente applicabile ad altri *Sepolcri* soltanto se la scena rappresentata è quella della deposizione piuttosto che quella del compianto. Occorre però sottolineare che la maggior parte dei *Sepolcri* scultorei italiani prodotti nella seconda metà del XV secolo e in particolare quelli prodotti in area emiliana non rappresentano la deposizione del corpo di Cristo, bensì il compianto sul suo corpo e che tale compianto, seppur immaginario, non poteva avvenire all'interno dell'angusta edicola del *Santo Sepolcro* ma, al massimo, nella più ampia cappella dell'Angelo antistante il *Sepolcro* vero e proprio. L'iconografia della deposizione del corpo di Cristo, frequente nei gruppi scultorei francesi, i quali sono designati appunto come "Mises-au-Tombeau", in Italia è più rara e si ritrova soprattutto in quei *Sepolcri* scultorei più antichi prodotti in Veneto, in Lombardia e cioè in regioni più strettamente esposte al contatto con la cultura d'Oltralpe. Le *Deposizioni* più antiche scolpite in Italia provengono dal Veronese e sono rappresentate dal *Sepolcro* di Caprino Veronese, scolpito nella prima metà XIV secolo, e da quello in S. Fermo Maggiore a Verona, scolpito nella seconda metà del XIV secolo (figg. 320, 326). In un clima culturale come quello veronese, che vede l'attività di numerosi artisti tedeschi e francesi, la tradizione iconografica della deposizione del Cristo morto vi resta radicata anche nei secoli successivi, come dimostra quella facente parte dell'*Arca sepolcrale di Giancesello da Folgaria* nella Basilica di S. Anastasia (1425), il *Sepolcro* di Santa Toscana intagliato da Giovanni Zebellana, datato al 1480 circa, il gruppo nella Chiesa

³²⁷ RÉAU 1957, 515; FANTI 1989, 70.

³²⁸ FANTI 1989, 69.

della Disciplina a Villafranca (1499), e le più tarde *Deposizioni* scolpite come quella plasmata in altorilievo nella chiesa di S. Agnese a Portogruaro dell'inizio XVI secolo (fig. 336). Indubbiamente, il Veneto e, in particolare, Padova, risentirono a lungo dell'influenza artistica di Donatello che vi aveva lasciato il meraviglioso bassorilievo raffigurante la *Deposizione* di Cristo (1443-1446) per l'*Altare del Santo* (fig. 112).

Nonostante l'introduzione di una nuova iconografia del *Sepolcro* scultoreo in area emiliana, con il Cristo disteso su una lastra a terra ed esposto alla contemplazione degli astanti, l'iconografia della deposizione persiste comunque nei *Sepolcri* scultorei italiani durante tutto l'arco del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Questa persistenza va imputata, piuttosto che ad un contatto con la cultura d'Oltralpe, all'influenza esercitata dalle incisioni del Mantegna (1465-1467).³²⁹

Tra gli elementi che influenzarono la rappresentazione del *Sepolcro* scultoreo come *deposizione del corpo di Cristo*, piuttosto che come *compianto*, bisogna riconoscere un certo peso alla devozione della reliquia che più viene celebrata nell'iconografia della deposizione: la Sacra Sindone.

Nelle numerose *Deposizioni* scolpite, come quella nel Duomo di Chivasso databile alla seconda metà del XV secolo (fig. 99), in quella di S. Maria della Scala a Moncalieri (1540 circa), nel gruppo nell'Oratorio della Madonna Assunta di Serravalle Scrivia (Tortona) o ancora in quello nell'Oratorio di S. Maria Maddalena e del Santo Crocifisso a Novi Ligure (fine XVI secolo), tutte situate in una regione di confine come il Piemonte, la scelta iconografica della *deposizione* è dovuta, in parte, ad una secolare presenza di modelli francesi e, in parte, ad una forte devozione locale verso la Sacra Sindone. Alla categoria dei *Sepolcri* scultorei che sono influenzati da modelli d'Oltralpe, si possono ascrivere i *Sepolcri* abruzzesi di Pratola Peligna (Chiesa di S. Maria delle Grazie, inizio XVI secolo) riconducibile a maestranze tedesche, e quello nell'Eremo di San Venanzio a Raiano (fig. 91).³³⁰ In entrambi i casi, infatti, sono tutte le figure a tenere, coralmemente, i lembi del lenzuolo.

La rappresentazione della *Sindone* nei *Sepolcri* scultorei rimanda a modelli di antica ascendenza franco-borgognona o tedesca.³³¹ Tutti i gruppi noti prodotti in Francia tra il XV e il XVI secolo presentano questa soluzione, se si escludono poche eccezioni come quello di Saint-Nicolas a

³²⁹ Celebri esempi di rappresentazioni della deposizione di Cristo sono la *Deposizione* di Rogier Van derWayden (1435-1440) al Prado, la Pala Borghese di Raffaello (1507) e la *Deposizione* scultorea di Antonio Begarelli nella chiesa di S. Francesco a Modena (1530-1531).

³³⁰ Per i gruppi di Pratola e Raiano vedi rispettivamente le schede n. 37 e n. 36.

³³¹ La Sindone compare infatti nel gruppo nella chiesa di Saint-Michel a Digione e in quella nella cappella dell'Ospedale, nella stessa città (fig. 312). Le *Pie donne* facenti parte della *Mise-au-Tombeau* della collegiata di Notre-Dame a Semour-en-Auxois in Côte-d'Or (Digione) la Corona di Spine e tre i Chiodi (1490-1491).

Neufchâteau, nella Francia nord-orientale (fig. 103), quello di Notre-Dame a Puiseaux, nella valle della Loira,³³² quello di Saint-Jean a Joigny ma proveniente da Folleville, in Piccardia, e nei *Sepolcri* della regione del Basso Reno come quello di Sain Stéphan a Haguenau o quello di Saint Florian a Niederhaslach.

In particolare, la Sindone si può considerare la “marca” distintiva dei *Sepolcri* piemontesi che, *in primis* per ragioni di prossimità geografica, risentirono in maniera diretta del modello delle *Mises-au-Tombeau* francesi.³³³ La sua presenza nei gruppi scultorei è dovuta alla presenza della reliquia della Sindone, legata *ab antiquo* alla dinastia sabauda e custodita a Chambery, capitale del Ducato sabauda fino al 1578, quando il duca Emanuele Filiberto decise di trasferirla nella nuova capitale Torino. La *Sindone* è presente in tutti i gruppi distribuiti in questa regione, ad eccezione del *Sepolcro* nel Duomo di Asti che si deve considerare un *unicum* nel suo genere in quanto derivante da un modello di *Sepolcro* cremasco-fonduliano.³³⁴ La presenza della telo sacro costituisce il filo conduttore di un “itinerario sindonico” devozionale che unisce i gruppi presenti nel quadrante sud-est piemontese, composto dalle diocesi di Acqui, Alessandria, Asti, Casale Monferrato e Tortona.³³⁵

Il legame tra l’iconografia del *Sepolcro* e la tradizione devozionale locale è evidente dal confronto coi gruppi emiliani di Bologna (ad eccezione di quello di Vincenzo Onofri a San Petronio), Modena, Ferrara, Busseto, Imola, Lugo e Modigliana, e quelli lombardi di Milano, Brescia, Medole, Bagnolo, Pignano, Meda, Salò e Soncino, tutti privi dell’elemento della Sindone. Nei casi elencati, i personaggi di Nicodemo e di Giuseppe d’Arimatea sfoggiano con fierezza le tenaglie e, soprattutto, i chiodi, entrambi eleggibili ad elemento caratteristico dell’iconografia del compianto sul Cristo morto elaborata nella Penisola. Come rileva Françoise Baron, se le *Mises-au-Tombeau* francesi presentano il Nicodemo e il Giuseppe d’Arimatea intenti ad adagiare il corpo del Cristo sul lenzuolo, in quelli italiani, si trova spesso giacente sul pavimento.³³⁶ La soluzione iconografica che prevede che i due cripto-apostoli vengano raffigurati intenti ad

³³² In questo gruppo non risulta molto chiaro se *Giuseppe d’Arimatea* e di *Nicodemo* avessero in origine tra le mani i lembi del lenzuolo o altri oggetti come si vede tutt’oggi.

³³³ Sulle tipologie di *Sepolcro* scultoreo vedi il capitolo IV.

³³⁴ Non è escluso, però, che l’elemento del sudario venga rappresentato anche in altre opere lombarde, specialmente in ambito pittorico, come nella *Deposizione dalla Croce* di Bernardo Luini nella chiesa di Santa Maria della Passione a Milano (1510), il quale riprende il motivo del *Cristo* disteso sul sudario sostenuto dagli angeli. Per il gruppo astigiano vedi la scheda n. 26.

³³⁵ Oltre alle *Mises-au-Tombeau* di ascendenza francese come quelle di Santa Maria della Scala a Moncalieri e quello del Duomo di Chivasso, anche i tardi *Sepolcri* di Serravalle Scrivia e di Santa Maria di Castello ad Alessandria, datati intorno agli anni Trenta del Cinquecento, presentano l’elemento del sudario.

³³⁶ Il primo *Sepolcro* scultoreo francese che non si configura come una “deposizione”, e quindi non prevede l’elemento del lenzuolo, è quello di Saint-Jean a Joigny, proveniente da Folleville (Somme) ed è datato al primo decennio del Cinquecento, e fu commissionato da Raoul de Lannoy (†1513) e Jeanne de Poix (†1519). Il *Giuseppe d’Arimatea* tiene in mano la Corona di Spine e i tre Chiodi mentre, il *Nicodemo*, la spugna e il vaso degli unguenti (FORSYTH 1970, 178, fig. 207, 212).

assistere al *Compianto* tenendo ben in mostra i chiodi, il martello e la tenaglia, non è sperimentata in tutti i *Sepolcri* italiani ma soltanto nei *Sepolcri* emiliani e in quelli da essi derivati.³³⁷ Tra le possibili suggestioni per il posizionamento della statua di Cristo a terra, potrebbero essere citate le *Meditazioni sulla Vita di Gesù Cristo* dello Pseudo Bonaventura in cui si legge che, una volta schiodato il cadavere dalla croce, “Evulso autem clavo pedum, pauliper descendit Ioseph, et omnes accipiunt corpus Domini et ponunt in terram. Domina suscipit caput cum scapulis in gremio suo; Magdalena vero pedes, apud quos tantam gratiam olim invenerat. Alii circumstans et omnes faciunt planctum magnum super eum”.³³⁸ Come con la Sindone, la scena del compianto sul corpo di Cristo rappresentata nei *Sepolcri* scultorei si presta bene alla celebrazione delle reliquie della Passione quali il *Santo Chiodo*, la *Sacra Spina* e la *Pietra dell’Unzione*. Il riferimento ad una di queste reliquie funge da spia per rintracciare l’origine dei *Sepolcri* scultorei. Le varianti iconografiche trovano infatti giustificazione *in primis* in determinate tradizioni devozionali localmente circoscritte.

Nelle scene raffiguranti il compianto prodotte nell’arte occidentale, le reliquie rappresentate più frequentemente nel XV secolo sono la Sindone e i Santi Chiodi. Se l’associazione tra la reliquia della Sindone e i *Sepolcri* scultorei è più esplicita, risulta più complicato stabilire se alcuni di questi gruppi scultorei siano associati al culto della *Sacra Spina*. Un caso in cui un *Sepolcro* scultoreo sembra posto in relazione col culto di questa reliquia in Italia riguarda la cappella marchionale della chiesa domenicana di S. Giovanni a Saluzzo (1413-1476). Nella cappella viene ricordata l’antica presenza di un *Sepolcro* intagliato, purtroppo scomparso. Inoltre, sopra una mensola retta da due putti in fondo all’abside, coperto da un baldacchino traforato, è presente l’armadietto riservato a contenere un frammento della Sacra Spina, come attesta l’iscrizione ivi apposta “Sanza espina no he roza” (fig. 74).³³⁹ Anche se non è ancora ben chiaro quale fosse l’esatto luogo di riposizione della reliquia, la sua conservazione nella Chiesa di San Giovanni è accertata da più fonti (fig. 75).³⁴⁰

L’interesse per questa reliquia si manifestò anche presso la corte milanese. Roberto Sanseverino (1418-1487), condottiero al servizio dello zio Francesco Sforza, il quale compì un viaggio in

³³⁷ Sulle tipologie di *Sepolcro* scultoreo vedi il capitolo IV.

³³⁸ GENTILE 1989, 326. Vedi San Bonaventura, ed. SORIO 1847, 210.

³³⁹ BELTRAMO 2005, 149. La storiografia, tuttavia, non sembra concorde sulla conservazione della Spina in questo luogo. La reliquia è segnalata da una nube temporalesca che oscura il sole con il motto “*ne pour ce*”. L’armadietto è stato erroneamente ritenuto il reliquario della Spina della Corona di Cristo che Carlo VI di Francia donò a Tommaso III di Saluzzo e che venne trafugata nel 1542. A seguito di uno dei suoi soggiorni parigini, il Marchese portò a Saluzzo “molte belle cosse e gentileze” tra cui il pezzo della Corona di Spine custodita a Saint-Denis dal re di Francia. Essendosi rotta accidentalmente mentre la mostrava ai suoi ospiti, il re decise di donarne una parte a Tommaso III; il trafugamento avvenne per opera del vescovo Lelio Guasco, a seguito del quale la reliquia venne portata ad Alessandria.

³⁴⁰ VACCHETTA 1931, 125; PEROTTI 1999.

Terrasanta nel 1458, ebbe cura di descrivere una parte della Sacra Spina vista in una cappella a Rodi, dentro a un tabernacolo d'argento:

“Andoronoa! caste/o, per avisitare prefato armiragio et vedere una spina dela quale fu posta in capo a Cristo quando fu crucifixo [...] dicta spina, la quale è in dicto castello in una capella et in uno tabernachulo de argento; et ogni venerdie sancto, secondo dicono dicti 22 cavalieri et tuto il populo di Rodi, li quali ano viduto questo mirachulo, ne' l'ora de la sexta incomincia ad fiorire et sta fiorita fine a l'ora de la nona; poy li fiori se ritirano dientro la dieta spina. Poi gli fii monstrato lo brazo di Santa Katerina et alcune reliquie di sancto Antonio”.

Anche Santo Brasca, ambasciatore della corte sforzesca, nel suo resoconto del viaggio verso la Terrasanta condotto nel 1480, testimonia la presenza della reliquia a Rodi:

“Et ivi a Rhode se dimorassemo tre giorni, et in questo intervallo andassemo a vedere le sancte Reliquie che sono nel castello del Gran Maestro, tra quale gli è una spina miraculosa de la corona che fu posta in capo a Christo nella sua passione, et è in uno Christallo riposto in uno tabernaculo de argento. La quale Santissima Spina nel Venerdì Sancto in l'ora sexta comenza a fiorire, et sta fio rita fin e a l'ora de la nona, puoi li suoi fiori se ritrano dentro da essa Spina, et questo miraculo largamente testimonia et certificano quelli signori cavalieri et tuto el populo de Rhodi, et questo perché dicono che fu de quele che penetrò el capo precisissimo del Nostro Signore”.

Nell'ultimo decennio del Quattrocento, il culto della Sacra Spina, già consolidato presso la corte francese che ne custodiva un frammento nella *Sainte Chapelle*, e presso il marchesato saluzzese, venne promosso anche dal Ducato milanese. Durante la sua discesa in Italia, Carlo VIII di Francia portò con sé una cassetta contenente la reliquia ma, persa la battaglia di Fornovo il 6 luglio 1495, la *Spina* passò come bottino ad un cavaliere delle truppe di Francesco Gonzaga, Vistallo Zignoni, proveniente dalla città di San Giovanni Bianco nella Val Brembana.³⁴¹ Ludovico il Moro riuscì ad ottenere una parte della reliquia. Il suo recupero è ricordato in un sonetto del cortigiano del Moro, Bernardo Bellincioni: “[...] Ma la prudenza sol di Lodovico si può per te chiamar grazia divina, // che ha fatto in rosa a te tornar la spina // onde patre il poi dir, non pure amico”.³⁴² Il Moro donò la reliquia alla Chiesa di Santa Maria delle Grazie. Un documento del luglio 1492 prova che il convento di Santa Maria delle Grazie ne concesse un frammento a frate Ambrogino de Tormoli da Soncino “pro maximo munere”, per aver dipinto le vetrate della chiesa.³⁴³ Secondo

³⁴¹ CAVAGNIS 1847, 16-17.

³⁴² L'informazione è trasmessa da Bernardo Bellincioni, cortigiano di Ludovico il Moro nel sonetto “O bella Italia, a te piangendo dico” (*Rime*, I, 221), edita in MALAGUZZI VALERI 1923, 175: “[...] Ma la prudenza sol di Lodovico si puo per te chiamar grazia divina, // che ha fatto in rosa a te tornar la spina // onde patre il poi dir, non pure amico” (MALAGUZZI VALERI 1923, 175).

³⁴³ MALAGUZZI VALERI 1923, 84. Il Malaguzzi Valeri ipotizza che tale Ambrogio de' Tormoli si possa identificare con quel “Maestro Ambrogio de Vetri” che Leonardo cita al fol. 146 del Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano.

un'altra leggenda, il domenicano fra' Ambrogio del convento dell'Annunziata di Soncino, al ritorno da un pellegrinaggio in Terra Santa, portò con sé una spina della Corona che il Moro gli chiese di depositare presso il convento di Santa Maria delle Grazie. Un frammento della Sacra Spina giunse a Soncino e l'altro rimase presso le Grazie.³⁴⁴ Per celebrare l'ottenimento di questo secondo frammento, nel 1497 il domenicano Stefano da Seregno fondò, vicino alla Chiesa delle Grazie e alla Basilica del Santo Sepolcro di Milano, la Confraternita del Luogo Pio della Santa Corona, il cui oratorio venne affrescato da Bernardino Luini intorno al 1521 con un'*Incoronazione di spine*.³⁴⁵

Un altro legame da indagare è quello che connette il *Sepolcro* scultoreo e la reliquia nota come *Pietra dell'Unzione*. Portata in Italia dai crociati nel 1204 e poi smarrita, la reliquia ritornò in Oriente prima della metà del XV secolo giacché viene menzionata nel 1453 nell'antica capitale bizantina,³⁴⁶ mentre nel 1483, viene citata nuovamente a Gerusalemme da Bernard von Breydenbach (1440-1497), canonico della cattedrale di Magonza e autore di una *Peregrinatio in Terram Sanctam* pubblicato in edizione latina nel 1485.³⁴⁷

Benché di questa reliquia si siano perse più volte le tracce durante il tardo medioevo e il primo rinascimento, questa sembra essere quella che ha influenzato maggiormente l'iconografia del *Sepolcro* scultoreo. Da una disamina dei *Sepolcri* scultorei presenti nella Penisola si può notare come, se in alcuni casi il *Cristo* - o talvolta anche l'intero gruppo scultoreo - venga posto sopra una cassa-sepolcro, in altri casi, invece, esso è posto su di una lastra alta pochi centimetri da terra. Se in Francia la tipologia "a sarcofago" con il Cristo avvolto nel lenzuolo sopra un banco sepolcrale è la soluzione più gettonata per le *Mises-au-Tombeau*, in Italia, dal settimo decennio del Quattrocento, si afferma una nuova rappresentazione che prevede che il Cristo sia disteso su una sottile lastra, lapidea o fittile. Tale rappresentazione si presenta specialmente nei *Sepolcri* scultorei prodotti a partire dall'ottavo decennio del XV secolo in Emilia-Romagna, come si osserva nel *Sepolcro* di Santa Maria della Vita a Bologna (1464), in quello di S. Giovanni Battista a Modena (1477), in quello nella chiesa dell'Osservanza ad Imola (1470-1480) (fig. 408), in quello della Chiesa del Gesù a Ferrara (1485). La medesima iconografia si ritrova anche nel *Sepolcro* in S. Maria di Monteoliveto a Napoli (1492), derivato da quelli di Modena e Ferrara, in

³⁴⁴ Vedi "La reliquia della corona di spine" all'URL: <http://www.santuarimariani.org/sm-italia/lombardia/milano/eu-i-mi-smgrazie3.htm>, consultato il 26/10/2020. La reliquia venne custodita nella cripta della chiesa di San Giacomo, la stessa chiesa che custodisce oggi un *Sepolcro* scultoreo proveniente dal monastero dell'Annunziata.

³⁴⁵ CANETTA 1883, 13, 185, nota 1.

³⁴⁶ Come attestato in EBERSOLT 1921, 131 (n. 2); GRAEVE 1958, 228, n. 32.

³⁴⁷ Vedi JEFFREY 1919, 105.

quello cremasco nella Pieve di Palazzo Pignano (1510) e in quelli o lombardi di S. Maria del Carmine a Brescia (fine XV secolo-inizio XVI secolo) e di S. Giacomo a Medole (1480-1490).³⁴⁸ L'origine di questa variante iconografica è da ricondurre, ancora una volta, all'Oriente bizantino. Gli studiosi si sono espressi variamente in merito a quest'iconografia. Emile Mâle individuava l'origine dell'iconografia della tomba di Cristo a "sarcofago" nei ricettacoli dell'Ostia a forma di cassa che venivano talvolta usati nella liturgia pasquale occidentale per contenere il Sacramento.³⁴⁹ Marie-Ann Graeve, invece, riteneva più plausibile che nelle rappresentazioni occidentali il sepolcro di Cristo, benché costituito da un banco sepolcrale scavato nella roccia all'interno di una cella, sia stato concepito sottoforma di sarcofago in quanto esso costituiva il modello tombale più diffuso in Occidente e naturalmente quello più vicino alla sensibilità occidentale.³⁵⁰ Si tratterebbe, pertanto, di un adattamento del concetto di "tomba" all'"abitudine visuale" occidentale. La studiosa sosteneva che, da un'iniziale coesistenza di più rappresentazioni del *Santo Sepolcro*, il modello di sepolcro "a sarcofago" abbia conosciuto maggiore fortuna della tipologia "a tempietto" affermatasi nelle rappresentazioni orientali tra X e XI secolo. Questo cambiamento sarebbe avvenuto soltanto dopo la metà del XII secolo e cioè in seguito al contatto tra la Cristianità occidentale e quella orientale, dopo la seconda crociata.³⁵¹ L'iconografia del Cristo disteso sulla lastra è stata interpretata come il Cristo disteso sulla *Pietra dell'Unzione*. La questione della presunta rappresentazione di questa reliquia nelle scene di compianto sul Cristo morto fu portata alla luce alla fine degli anni Ottanta del Novecento da Guido Gentile, il quale afferma che:

"La presenza di un supporto a guisa di lastra, dissimulato sotto il pannello del lenzuolo funebre, lascia intendere come l'iconografia del "compianto" nei gruppi ora citati comprendesse un riferimento alla "Pietra dell'unzione". Entro il complesso monumentale della Basilica gerosolimitana il luogo in cui il corpo del Cristo deposto era stato sommariamente cosparso di balsamo, prima della sepoltura, era stato variamente individuato".³⁵²

Nell'evoluzione della rappresentazione del compianto, la *Pietra dell'Unzione*, assume sempre maggiore importanza insieme al nucleo centrale *Vergine-Cristo deposto* e all'intensificazione del culto mariano sviluppatosi in parallelo con quello cristologico. Questa connessione affonda le sue radici nel racconto dallo storico bizantino Giovanni Cinnamo il quale descrive il momento in cui, dopo la crocifissione, la madre prese il figlio e, seguendo il costume

³⁴⁸ Vedi le schede n. 5 (S. Maria della Vita, Bologna), n. 9 (Modena), n. 10 (Imola), n. 12 (Ferrara), n. 34 (Napoli), n. 19 (Palazzo Pignano), n. 22 (Brescia), n. 17 (Medole).

³⁴⁹ MÂLE 1928, ed. 1949, 127.

³⁵⁰ GRAEVE 1958, 230 nota 49.

³⁵¹ GRAEVE 1958, 231, nota 49.

³⁵² GENTILE 1989, 175. Vedi anche ZERI 1987, 13-16.

giudaico, lo pose su una pietra che bagnò con le sue lacrime.³⁵³ La *Pietra* compare raffigurata in un *Compianto* affrescato nel Monastero di Gracanica, presso Pristina in Kosovo, realizzato nel XIV secolo (fig. 151), ma anche nel *Compianto* affrescato nel Monastero di Dionysiou, sul Monte Athos, nel XV secolo (fig. 152). In Italia, una delle prime rappresentazioni è nel pannello superiore del *Crocifisso* di Coppo di Marcovaldo conservato nel Museo Civico di San Gimignano, del XIII secolo (fig. 154).³⁵⁴ La *Pietra dell'Unzione* divenne, dunque, elemento connettivo tra la madre e il figlio. Ad accrescere la sua importanza nell'immaginario occidentale contribuirono, naturalmente, gli itinerari di pellegrinaggio in Terrasanta, nei quali la *Pietra* viene descritta in un punto intermedio tra l'ingresso della chiesa, sul versante sud, e l'edicola del *Santo Sepolcro*. La reliquia si trovava, come testimonia Niccolò da Poggibonsi, “tra l'entrata della porta, come s'entra dentro, di lungi da sei passi al diritto della porta”, ovvero a circa 6,9 dalla porta di ingresso,³⁵⁵ esattamente a metà strada tra il monte *Calvario* e l'ingresso della chiesa (fig. 149).³⁵⁶ La notizia concorda con quanto detto da Gabriele Capodilista che la descrive “apresso la porta de soprascripto chesa”.³⁵⁷ Il fatto che Meliaduse d'Este dica che la pietra fosse: “[...] drito la porta grande de la chiesa del sacratissimo *Sancto Sepolcro*” confermando la sua posizione davanti all'ingresso.³⁵⁸ La sua misura, nelle descrizioni, varia dai 2,43 m di lunghezza ai 2,38 m. La larghezza, invece, è stimata dai 60 ai 70 cm. Riguardo al colore sussistono vari dubbi: Niccolò da Poggibonsi (1348) descrive una pietra di porfido verde,³⁵⁹ mentre Lionardo Frescobaldi (1476) la dice “nera”,³⁶⁰ il Capodilista (1458) la descrive “di collore ch'el tra 'l negro”. Anche il monaco inglese William Wey (1458) riferisce che “in transeundo ad sepulcrum Domini iacet quidam lapis niger et marmoreus”.³⁶¹ Il frate senese Niccolò da Poggibonsi aggiunge però che “d'intorno alla

³⁵³ Giovanni Cinnami, [Historiarum libri sex, seu “De rebus gestis” a Joanne et Manuele Comnensis imperatoris], in MIGNE 1864, 645. Il passo richiama la descrizione del lamento della Vergine scritto nel X secolo da Simeone Metafrasto, uno dei primi teologi che si interessarono al ruolo di Maria nella morte di Cristo.

³⁵⁴ GREAVE 1958, 229. Per altri esempi vedi MILLET 1960, figg. 540, 553 e 555.

³⁵⁵ Fra' Niccolò da Poggibonsi (1346-1350), ed. DELLA LEGA 1945, 15-19.

³⁵⁶ Luchino dal Campo (1413), in BRANDOLI 2011, 186: “[...] Poi, discendendo gioso da Monte Calvario, andamo a visitar lo luogo dove Cristo, dopoi la Passion, levato dalla croce, fu portato et aromatizzato; et questo luogo è presso e sotto al Monte Calvario, per meggio la porta della predetta giesia”.

³⁵⁷ Gabriele Capodilista 1458, ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 99.

³⁵⁸ Fra' Domenico (1440), ed. ROSSEBASTIANO 2005, 90-91 (a c. 29r): “Prima la è posta a ponente, comme sono le altre chiese et non à se non una intrata, e quella si è verso a mezzodi”.

³⁵⁹ Il riferimento ad una “pietra di porfido verde” della lunghezza di “otto palmi e tre dita, larga uno palmo e un dito”, figura nel *Viazo da Venesia al S. Iherusalem et al Monte Sinai*, uno degli itinerari più diffusi tra il XVI e il XVIII secolo. Si tratta del rimaneggiamento del più antico *Libro d'Oltramare* compilato dal francescano Niccolò da Poggibonsi (1346-1350 circa) e poi collegato al nome del minorita Noè Bianchi. L'editio princeps del *Viaggio da Venezia a Gerusalemme* comparve a Bologna nel marzo del 1500, per i tipi dell'editore Giustiniano da Rubiera. La presenza di un'antica stesura verde sulla lastra che ospita il *Deposto* di Santa Maria dei Servi a Siena sembrerebbe voler imitare il riferimento di Niccolò di Poggibonsi alla *Pietra dell'Unzione* descritta in porfido verde.

³⁶⁰ Lionardo Frescobaldi 1384, ed. ANGELINI 1944, 139-142.

³⁶¹ William Wey, *Itinerarium Peregrinacionis*, Oxford, Bodleian Library, ms. Bodley 565, fol. 43 r. Un'edizione critica dell'*Itinerarium* del 1458 è stata condotta da Pietro Porcasi in Edizioni digitali del CISVA 2010, disponibile all'URL:

detta pietra, a due palmi, si è lavorato come scacchi” e che presso la *Pietra* si poteva ottenere l’indulgenza,³⁶² come conferma, ancora nel 1384, il mercante fiorentino Lionardo Frescobaldi, autore di un altro itinerario e zio di Giovanni Rucellai.³⁶³ Il Capodilista conferma che la *Pietra* era “posta in terra senza alguno coprimento”.³⁶⁴ Poiché, invece, Antonio da Crema dice che il *saxo* era “di alteza di homo”,³⁶⁵ è possibile ipotizzare che, tra il 1458 e il 1486, la *Pietra* fosse stata sovrapposta anche se sembrerebbe più corretto interpretare il riferimento “alteza di homo” in relazione alla misura della sua lunghezza. Il riferimento all’estensione in lunghezza della *Pietra* era molto importante in quanto, in un momento in cui si riteneva indispensabile conoscere le misure del *Santo Sepolcro* per poterle riprodurre, la reliquia fungeva, tra l’altro, da “metro” di comparazione per conoscere la statura di Cristo. Inoltre, a ciò si aggiunge che, la posizione della *Pietra dell’Unzione*, posta sulla nuda terra, si presta ad un’interpretazione di Cristo coerente con una delle virtù fondamentali promosse dall’ordine francescano, custode di Terrasanta: l’*humilitas*, termine che letteralmente indica, infatti, l’“esser poco elevato da terra”.³⁶⁶ La posizione del *Cristo* direttamente a contatto con la terra, sia nei *Sepolcri* scultorei che nei compianti dipinti, si ritrova anche in alcuni Presepi, ovvero i logici *péndant* della scena della morte rappresentata dal *Sepolcro* scultoreo. Il Bambino è posato direttamente sul suolo, ad esempio, nell’*Adorazione dei Magi* dipinta da Filippo Lippi agli Uffizi (1452), e nella *Natività* di Paolo Uccello. La *Pietra* era, inoltre, il “crocevia” o punto d’incontro tra le tre confessioni religiose che dividevano lo spazio del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme, la comunità francescana, *in loco* dal 1333, che ne fece idealmente un elemento della quattordicesima ed ultima stazione della *Via Crucis*, quella armena e quella ortodossa che provvedono giornalmente a rifornire le otto lampade perennemente accese.³⁶⁷ Nel contesto della grave spaccatura tra Chiesa d’Occidente e Chiesa d’Oriente, che si

http://www.viaggioadriatico.it/biblioteca_digitale/titoli/scheda_bibliografica.2010-11-26.2117482670/

³⁶² Niccolò da Poggibonsi (1346-1350), in DELLA LEGA 1945, 15.

³⁶³ Per lavorazione “come scacchi” si intende un bordo che doveva contornare il perimetro della *Pietra* in una maniera molto simile al contorno della tomba terragna di Giovanni Rucellai nell’ex chiesa di San Pancrazio a Firenze dove, tra l’altro, era presente anche la riproduzione dell’edicola del *Santo Sepolcro*. Lionardo Frescobaldi 1384, in ANGELINI 1944, 139. Per lavorazione “come scacchi” si intende un bordo che doveva contornare il perimetro della *Pietra* in una maniera molto simile al contorno della tomba terragna di Giovanni Rucellai nell’ex chiesa di San Pancrazio a Firenze dove, tra l’altro, era presente anche la riproduzione dell’edicola del *Santo Sepolcro*.

³⁶⁴ Gabriele Capodilista (1458), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 99.

³⁶⁵ Antonio da Crema (1486) ed. NORI 1996, 102-104: “A l’oposito di la ecclesia, cioè di la porta, è il saxo di alteza di homo, dove fu uncto, lavato et [c.82 v] aromatizzato da Ioseph ab Aromatia et Nicodemo il corpo glorioso di Christo”.

³⁶⁶ Vedi il capitolo IV, paragrafo 4.3.

³⁶⁷ Quella che si osserva oggi è una copia della *Pietra dell’Unzione*. L’originale fu portata a Costantinopoli dopo l’anno Mille e scomparve, molto probabilmente, con il sacco della città da parte dei crociati nel 1204. La copia della *Pietra* occupa ancora oggi l’ingresso della Basilica del *Santo Sepolcro* a Gerusalemme, dove avvengono i riti del Sabato Santo.

stava tentando di riparare proprio durante i concili di Firenze, Ferrara e Mantova, agli occhi degli occidentali, la *Pietra dell'Unzione* fungeva da elemento di congiunzione simbolico.

Se si prendono in considerazione i primi contesti per i quali sono stati realizzati *Sepolcri* scultorei con la variante della *Pietra dell'Unzione*, e cioè i gruppi di Santa Maria della Vita a Bologna (1464), quello dell'Oratorio della Buona Morte a Modena e della chiesa dell'Osservanza ad Imola, cui si aggiunge il gruppo di Palazzo Pignano proveniente dalla chiesa di S. Spirito e della Maddalena a Crema (fig. 108), si rileva un'associazione tra questa particolare iconografia del gruppo scultoreo e l'attività caritativa dei committenti effettivi o ipotetici.³⁶⁸ Tutte le realtà sopracitate si distinguono per l'attività caritativa ospedaliera. Santa Maria della Vita a Bologna, difatti, nasce come ospedale dedito alla cura degli infermi, associato all'ospedale detto "della Morte", dove venivano ricoverati coloro che non avevano più speranze. L'Oratorio della Buona Morte di Modena si occupava invece della consolazione di un'altra categoria di "morituri": i condannati a morte. Anche nel *Sepolcro* imolese, dando per buona l'ipotesi della sua provenienza originaria dalla chiesa di S. Michele all'Osservanza, sorta presso il Santuario della Madonna delle Grazie, in una località detta "Ospedaletto" perché vi si curavano gli infermi affetti dalla peste, si è di fronte ad una connessione tra la scelta della variante iconografica della *Pietra dell'Unzione* e, nuovamente, un luogo deputato alla cura degli infermi. Analogamente per il *Sepolcro* che Agostino De Fondulis realizzò per la chiesa cremasca di S. Spirito e S. Maddalena, che aveva annesso un ospedale omonimo. La raffigurazione del Cristo disteso sulla *Pietra dell'Unzione*, nei casi sopracitati, è suscettibile di un'interpretazione come "monito" del Sacramento dell'Estrema Unzione, riservato agli infermi ai malati e ai morituri. Nel *Libro* del profeta Isaia, vien fatta una precisa menzione dei poteri resi possibili dal sacramento dell'Unzione tra cui "fasciare le piaghe dei cuori spezzati"; "proclamare la libertà degli schiavi" e "la scarcerazione dei prigionieri"; "consolare tutti gli afflitti"; promulgare l'anno di grazia del Signore (e cioè concedere l'indulgenza). Il medesimo passo specifica anche le gratificazioni che attendono coloro che si occuperanno delle cure degli infermi e degli afflitti: essi riceveranno un salario da Dio nonché la benedizione della loro stirpe.³⁶⁹ Il passo valorizza l'ipotesi secondo cui la variante iconografica della *Pietra dell'Unzione* nei *Sepolcri* scultorei sia ulteriormente giustificata nei contesti ospedalieri o dediti ad attività caritative verso gli afflitti. Il riferimento all'Unzione degli infermi si collega alle celebrazioni della Settimana Santa dal momento che, il crisma utilizzato per tale sacramento, viene consacrato proprio durante la messa del Giovedì Santo. Un'ulteriore lettura è possibile per l'interpretazione della variante iconografica della sottile lastra su cui è adagiato il

³⁶⁸ Per i gruppi citati vedi le schede n. 5 (Bologna), n. 9 (Modena), n. 10 (Imola), n. 10 (Palazzo Pignano).

³⁶⁹ ISAIA 19, 1.6.

corpo di Cristo nei *Sepolcri* scultorei e riguarda il legame della reliquia della *Pietra dell'Unzione* col concetto di “regalità”. Essa fu custodita personalmente dagli imperatori d'Oriente a partire da Manuele I Comneno (1143-1180).³⁷⁰ Come descritto da Niceta, il Comneno portò la *Pietra* sulle proprie spalle da una chiesa di Efeso, in cui essa era conservata, fino a Costantinopoli, dove la fece sistemare nella torre di “Bucoleon” annessa al Palazzo reale.³⁷¹ Il grande potere politico veicolato, in generale, dalle reliquie provenienti dalla Terrasanta si manifesta anche in Occidente. Una tradizione tramanda, ad esempio, che una parte della *Pietra del Sepolcro* venne portata a Firenze da Pazzino de' Pazzi, capostipite dell'illustre famiglia fiorentina, recatosi a Gerusalemme al comando della milizia di Toscana.³⁷² Per il suo valore in battaglia, Pazzino ricevette da Goffredo di Buglione tre pezzi della *Pietra del Santo Sepolcro* che Firenze decise di riporre nella chiesa di S. Biagio. Si affermò la tradizione della processione delle pietre con fiammelle il giorno del Sabato Santo, dalla chiesa fiorentina di Santa Maria sopra Porta (che venne intitolata a S. Biagio entro il 1486), alla Porta di S. Giovanni. La processione avveniva alla presenza del priore della chiesa e dei membri della famiglia Pazzi.

Una delle probabili vie attraverso cui l'immagine della *Pietra dell'Unzione* pervenne in Occidente è costituita dalle icone bizantine chiamate “*Epitaphioi*”, ornamenti liturgici simili a lenzuoli decorati portati in processione in Oriente durante il Venerdì Santo e riposti sotto un altare al centro della chiesa. L'iconografia tipica degli *Epitaphioi* prevede il *Cristo* sia disteso sulla *Pietra* a mani incrociate, come si osserva nell'esemplare conservato nel Tesoro di S. Marco a Venezia, datato tra il XII e il XIII secolo (fig. 150).³⁷³ È ragionevole credere che la *Pietra* che compare nelle immagini occidentali, come si vede nei *Sepolcri* scultorei emiliani, tragga ispirazione da questo modello bizantino anche se una delle prime rappresentazioni occidentali della *Pietra dell'Unzione* compare all'interno del ciclo della *Passione* nella chiesa inferiore di Assisi (fine del

³⁷⁰ Niceta “De Manuele Comneno”, in MIGNE 1864, lib. VII, vol. 139, 171.

³⁷¹ EBERSOLT 1921, 130-131.

³⁷² La tradizione segue quanto raccontato nelle *Memorie* della famiglia Pazzi redatte nel 1535. Vedi RICHA 1755, 232-233.

³⁷³ Nella mattina di Pasqua, dopo esser portato in processione fuori dalla chiesa, alla fine del *Te Deum*, è posto sull'altare dove resta fino al giorno dell'Ascensione. Negli *Epitaphioi* viene mostrato il *Cristo* disteso su un lenzuolo con le braccia sempre incrociate. La medesima immagine compare sul corporale di lino che, nel rito bizantino, viene steso sull'altare per celebrare l'Eucaristia, ricordando il telo di lino che avvolse Gesù, come confermato dal Concilio Provinciale del 325 avvenuto a Roma presso le Terme di Traiano, nel quale papa Silvestro I stabilì appunto che la messa venisse celebrata su un lino bianco consacrato dal Vescovo, in ricordo di quello che avvolse Gesù. L'interpretazione della corrispondenza simbolica tra l'*Epitaphios* e il lenzuolo di Cristo è confermata da vari liturgisti come il patriarca di Costantinopoli Giovanni, il Vescovo di Parigi Germano, il venerabile Beda, il Vescovo di Magonza Rabauno Mauro, e S. Remigio d'Auxerre. Sull'argomento vedi anche Antonio Calisi, *L'immagine della Sindone e l'iconografia bizantina*, 2000, consultato all'URL: <http://www.larici.it/culturadellest/icone/antologia/calisi/06.html> il 4/01/2020.

XIII secolo).³⁷⁴ Sembra che la *Pietra* si possa intravedere anche nella tavola del *Compianto sul Cristo morto con S. Francesco d'Assisi* attribuita al Maestro di Barga (1420-1430) conservata nel Musée del Petit Palais di Avignone (fig. 153). Nella tavola, la *Pietra*, posta direttamente sul suolo e spessa pochi centimetri, è “maculata”, come la descrive Giovanni Cinnami, storico della corte bizantina sotto il Regno di Manuele Comneno, e autore della leggenda secondo cui le lacrime della *Vergine* sulla *Pietra* vi avevano miracolosamente lasciato delle macchie bianche.³⁷⁵

Un altro tramite per l'affermazione dell'iconografia della *Pietra* nelle rappresentazioni del *Compianto* in Italia potrebbe essere individuata nelle rappresentazioni prodotte in area fiamminga e francese dove la scena dell'unzione del corpo di Cristo, riconoscibile incontrovertibilmente dalla presenza dei vasetti d'unguento, anziché avvenire sulla *Pietra*, avviene sulla lastra che chiude il sarcofago stesso, “reinventata” a *Pietra dell'Unzione*, soluzione che si osserva, ad esempio, in un capitello del portale reale destro della Cattedrale di Chartres, datato al 1155.³⁷⁶

Questa teoria fa capo a Ann Mary Graeve, la quale osserva che in Francia e in Fiandra: “The unction of Christ over a sarcophagus becomes a stereotyped image in Gothic art of the thirteenth and fourteenth centuries, repeated over and over, as one can see from Koechlin's reproductions of Gothic Passion ivories”.³⁷⁷ Secondo la studiosa, alla rappresentazione della scena dell'unzione presso lo stesso sarcofago, iconografia che si sarebbe originata durante la seconda crociata (1147-1149) a seguito del contatto tra la Cristianità latina e la reliquia orientale, sarebbe stata preferita, successivamente, la rappresentazione della sola lastra lapidea. Questo mutamento sarebbe avvenuto a seguito di un trasferimento al sarcofago del significato di “altare” che la *Pietra dell'Unzione* aveva ereditato dall'uso cerimoniale degli *Epitaphioi* bizantini.³⁷⁸ I crociati inviati da Corrado III di Germania e da Luigi VII di Francia in Terrasanta avrebbero visto la *Pietra* non solo in forma pittorica come icona bizantina, ma anche “materialmente” ad Efeso, dove l'imperatore bizantino Manuele Comneno permise loro di accamparsi.³⁷⁹

Un'allusione alla *Pietra dell'Unzione*, secondo Ann Mary Graeve, sembra potersi scorgere nella *Deposizione* di Rogier van der Wayden agli Uffizi in cui la *Pietra* occuperebbe il posto in primo

³⁷⁴ MILLET 1960, 508. Dall'iconografia bizantina la *Pietra dell'Unzione* entrò a far parte della pittura italiana nel XII secolo, collegandosi al tema orientale del “threnos”. Una delle sue prime rappresentazioni è nel ciclo della *Passione* affrescato nella chiesa inferiore d'Assisi.

³⁷⁵ Giovanni Cinnami, in MIGNE 1864, 645: “[...] Idem hic imperator sacrum lapidem qui jampridem Ephesi fuerat, Byzantium magnifice tranlatum cure caeteris sacris, quae ibi suat monumentis deposuit. Qualis autem hic fuerit lapis ut quomodo in Ephesiorum terram pervenerit deinceps commemorabe”.

³⁷⁶ GRAEVE 1958, 230.

³⁷⁷ GRAEVE, 1958, 230.

³⁷⁸ GRAEVE 1958, 230-231.

³⁷⁹ Secondo la tradizione, quando la Maddalena si recò a Roma da Tiberio per accusare Pilato e i giudei di essersi macchiati della colpa di assassino di Cristo, lasciò la *Pietra* ad Efeso. Soltanto nel 1010 d.C, però, si venne a conoscenza dell'esistenza della *Pietra* ad Efeso in una piccola chiesa dedicata alla *Vergine* in Gerusalemme. (DE VORGÜÉ 1860, 149, 161, 164).

piano, angolarmente, davanti all'entrata del sepolcro (fig. 155).³⁸⁰ È dunque possibile che la tavola rappresenti la venerata reliquia della *Pietra dell'Unzione*, anche se sarebbe più facile ipotizzare che si tratti semplicemente della pietra di copertura del loculo del *Sepolcro*, disposta obliquamente per conferire un senso di profondità alla composizione. Sembra piuttosto verosimile un'allusione alla reliquia nel *Cristo deposto* dipinto da Vittore Carpaccio nella Gemaldgalerie di Berlino (fig. 157). Per la sua sottigliezza e per la posizione su un sostegno centrale di pietra rossa, fa ipotizzare che la lastra su cui è appoggiato Cristo, benché rialzata, altro non sia che una rappresentazione della *Pietra dell'Unzione*, come ipotizzato da Jan Lauts.³⁸¹

Per quanto riguarda la sua comparsa nei *Sepolcri* scultorei in Francia, la *Pietra dell'Unzione* compare nel *Sepolcro* di Saint-Nicolas a Neufchâteau (Vosges), dove, infatti, il *Cristo* è disteso su una lastra lapidea. È interessante notare come il gruppo, datato intorno al settimo decennio del XV secolo, provenga da una chiesa francescana; ci sarebbe dunque da chiedersi se in questo caso la specifica committenza abbia influito sull'adozione di questa iconografia. In ogni caso dal gruppo nella Chiesa dell'Osservanza a Imola e da una parte del *Sepolcro* in S. Giovannino a Reggio, proveniente dalla chiesa distrutta di S. Francesco, sembra potersi dedurre come la comparsa di *Cristo* disteso sulla *Pietra dell'Unzione* nei *Sepolcri* di commissione francescana o ricordati in chiese francescane, sia più una costante che un'eccezione nel genere del *Sepolcro* scultoreo (figg. 109-110).³⁸²

L'opera che sembra raffigurare in maniera più esplicita la *Pietra dell'Unzione*, è il capolavoro mantegnesco del *Cristo morto* a Brera (1475-1478) (fig. 156). Secondo Guido Gentile, l'unguentario posato a destra del cuscino e la buia apertura sullo sfondo, interpretata come la porticina d'accesso al *Santo Sepolcro*, proverebbe che il soggetto della rappresentazione è piuttosto Cristo disteso sulla *Pietra dell'Unzione* piuttosto che l'interno del sepolcro vero e proprio. Anche il marmo rossastro macchiato di bianco della lastra alluderebbe al *lapis purpureus* di Costantinopoli.³⁸³ Come sostiene Federico Zeri in *Dietro l'immagine* (1987), la *Pietra dell'Unzione* sarebbe stata ritratta in svariate opere prodotte negli ultimi decenni del Quattrocento in Italia settentrionale come, ad esempio, nel *Cristo morto* di Brera o nella *Madonna col Bambino* di Francesco Bonsignori nel Museo di Castelvecchio a Verona (1483). Lo studioso ipotizza che queste rappresentazioni siano dovute ad una visione diretta della *Pietra* che, portata in Italia dai crociati nel 1204, e poi andata smarrita, sarebbe “ricomparsa” in Italia verso la fine del XV secolo, in una zona non meglio precisata tra Lombardia e Veneto.³⁸⁴

³⁸⁰ GRAEVE 1958, 227.

³⁸¹ LAUTS 1962, 37-38 e 238 n. 36.

³⁸² Per i committenti dei *Sepolcri* scultorei vedi il capitolo III.

³⁸³ ZERI 1987, 15; anche GENTILE 1989b, 176.

³⁸⁴ ZERI 1987, 13-16.

Progressivamente, dall'inizio del Cinquecento in poi, anche l'iconografia della *Pietra dell'Unzione* subì dei mutamenti. Già all'inizio del XVI secolo il *Cristo* compare adagiato su un masso stretto che non somiglia più ad una sottile lastra ma assume le forme di uno sgabello, come si vede nel *Compianto* dipinto da Girolamo Romanino nella chiesa di S. Lorenzo a Brescia, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, datato al 1510 (fig. 114), oppure viene ad assumere le forme di un blocco parallelepipedo alto e corto che sembra alludere al blocco lito posizionato davanti all'edicola del *Sepolcro* di Gerusalemme, nella "Cappella dell'Angelo" per separare i flussi di entrata e di uscita dei pellegrini. Una *Pietra* come blocco alto e corto compare nel dipinto del Perugino nella Galleria Palatina di Firenze eseguito per le monache clarisse del convento di S. Chiara o nel *Sepolcro* realizzato da Vincenzo Onofri in S. Petronio a Bologna (figg. 160-161).³⁸⁵

2.3 I gesti del *Compianto sul Cristo morto*

Nel contesto dell'interpretazione della scena sacra rappresentata attraverso i *Sepolcri* scultorei e passati in rassegna i vari motivi che si connettono a quello del compianto sul Cristo morto, risulta interessante valutare più nello specifico la gestualità espressa dai personaggi che a tale scena prendono parte. Come osserva Elena Menegatti nel suo studio sul *Sepolcro* del Mazzoni nei Musei Civici di Padova: "uno degli obbiettivi nella produzione artistica dei *Compianti* era quello di comunicare una doppia sofferenza, [...] quella interiore a ciascun personaggio [...] e quella che, attraverso la gestualità, la postura, esplodeva all'esterno, coinvolgendo l'astante, specularmente trascinato all'interno della scena e indotto a dar voce a quel dolore [...]".³⁸⁶

Nei *Compianti sul Cristo morto*, dipinti e scolpiti, gli artisti hanno cercato di dar forma, attraverso dei gesti precisi e concreti, tutti i sentimenti che, dalla lamentazione funeraria, sono stati successivamente "ritualizzati". È tramite i gesti che viene affrontata, secondo l'antropologo Ernesto De Martino, quell'"ebetudine stuporosa" tipica della lamentazione funeraria. Il *planctus* viene "regolato" in gesti ritmici tradizionalmente fissati e funzionali a "ritualizzare" e "attenuare simbolicamente" quei comportamenti che sono percepiti come "più rischiosi per l'integrità fisica della persona".³⁸⁷ Infatti, nel lamento funebre, "vi è una mimica d'obbligo nell'esecuzione, una

³⁸⁵ Per il gruppo in S. Petronio vedi la scheda n. 13.

³⁸⁶ MENEGATTI 2000, 12.

³⁸⁷ DE MARTINO 1958, 85.

gesticolazione *prescritta*".³⁸⁸ L'importanza del gesto nei *Sepolcri* scultorei è rilevata anche nelle *Mise-au-Tombeau* francesi da Michel Martin (1997):

“Le style de leurs ensembles [de le Mises au Tombeau] s’organise autour d’un double mouvement, celui des figures les unes vers les autres pour donner une cohésion unitaire au groupe, celui de ces memes figures vers le monde extérieur des spectateurs pour créer un effet émotionnel. En conséquence, c’est dans le domaine du geste que se situera l’interprétation donnée à l’événement; c’est meme celui-ci qui va identifier le personnage et extérioriser le sentiment de chacun”.³⁸⁹

I gesti di ogni personaggio, pertanto, oltre ad essere stabiliti da una tradizione iconografica che si è affermata contemporaneamente ad una serie di varianti, sono scelti in base ad un valore contenutistico predeterminato: la Vergine sviene sostenuta dalle Pie donne o resta in contemplazione del figlio, tenendogli la testa tra le mani; il san Giovanni inclina leggermente il capo o appoggia il mento sulla mano in atteggiamento afflitto e meditabondo; La Maddalena, coi capelli sciolti e la bocca spalancata, assume i tratti della donna poco accondiscendente verso le convenzioni sociali. Nel corso del Medioevo, vengono progressivamente stabilite le regole dei gesti della preghiera e il loro uso nelle varie situazioni. Come osserva Jean-Claude Schmitt, la genuflessione è il segno dell’umiltà del peccatore mentre, allargare le braccia imitando la posizione di Cristo in croce - come fa di consueto la *Maddalena* nei *Sepolcri* scultorei - ricorda la Passione di Cristo.³⁹⁰

Una riflessione sui gesti della preghiera cristiana in relazione alla lamentazione funebre si riscontra già nel trattato del *De cura pro mortuis gerenda* di S. Agostino. Il Vescovo di Ippona tende a non prescrivere un dato atteggiamento di preghiera con valore assoluto e invita a scegliere quello che in, sembra il più adatto a mettere “l’anima in movimento”.³⁹¹ Poiché il momento del compianto sul Cristo morto è *in primis* un compianto sul *Corpo* di Cristo, gli atteggiamenti assunti dai personaggi che gli fanno da corona corrispondono ai gesti esteriori dell’adorazione come, ad esempio, quelli della genuflessione e della prosternazione che, secondo Tommaso d’Aquino, hanno due funzioni: esprimere la devozione interiore e stimolare il desiderio (*affectus*) di sottomettersi a Dio.³⁹²

³⁸⁸ DE MARTINO 1958, 95.

³⁸⁹ MARTIN 1997, 350.

³⁹⁰ SCHMITT 1990.

³⁹¹ SCHMITT 1990, 264-265.

³⁹² SCHMITT 1990, 275. Il riferimento è S. Tommaso d’Aquino, *Summa Theologiae*, II-II, 84, II, *Utrum adoratio importet actum corporalem*, e *Contra Gentiles*, III, 119 (citazione in ATTURO 2005, 377): “Gli uomini praticano le azioni sensibili, quali le prostrazioni, le genuflessioni, le esclamazioni vocali e i canti, non per risvegliare Dio, ma per stimolare sé stessi alle cose di Dio”. È interessante a tal proposito anche la distinzione tra i diversi modi di pregare fatta dal domenicano Umberto di Romans (1200-1277): 1) *L’Inclinatio semi plena*, ovvero la flessione del corpo a partire dal busto obliquo a partire dalle reni; 2) *L’Inclinatio plena* che prevede l’inclinazione orizzontale del busto; 3) *La Genuflectio recta*, con il busto verticale, o quella *proclivis*, con il busto abbassato; 4) *La prostratio*

Osservando le rappresentazioni della scena del compianto sul Cristo morto si può constatare come l'atteggiamento dei personaggi segua una distinzione di genere: il dolore femminile e il dolore maschile si esprimono con accenti molto diversi, venendo ad occupare quasi due poli opposti del binomio stasi-movimento. Alla staticità maschile della morte (rappresentata dalla figura di Cristo) e alla staticità della meditazione composta, incarnata dalla figura di Nicodemo e da quella di Giuseppe d'Arimatea (più raramente dalla figura di san Giovanni), fa da contrappunto l'irruenza del dolore femminile della Maddalena e delle Pie donne. Nei gruppi italiani, se la Vergine si distingue nella maggior parte dei casi per la sua "inamovibilità", riassunta nell'espressione dello *stabat*,³⁹³ un forte dinamismo qualifica spesso le altre componenti femminili della scena, la Maddalena e le Pie donne, raggiungendo talvolta accenti di alta frenesia, come si osserva nella deposizione in bassorilievo prodotta da Donatello per il *Pulpito della Passione* in S. Lorenzo a Firenze (fig. 111), o nel rilievo dei fratelli De Donati per l'*Altare della Pietà* nel santuario della Madonna del Sasso di Orselina, improntato all'iconografia mantegnesca.³⁹⁴ Di questa "dualità" dell'atteggiamento luttuoso offre una possibile interpretazione Giovanni Crisostomo:

"Il sesso femminile è più incline alla misericordia. Dico questo perché tu non ti stupisca per il fatto che Maria piange amaramente presso il sepolcro, mentre Pietro non fa altrettanto. Dice infatti l'Evangelista: "I discepoli ritornarono a casa loro. Quella *se ne stava là*, singhiozzando". La sua natura era debole, ed ella non sapeva ancora chiaramente nulla della imminente risurrezione; gli altri due, invece, dopo aver visto i lini, ritornarono a casa loro emozionati e convinti che Gesù era risorto".³⁹⁵

È interessante notare come, negli atteggiamenti e nei gesti delle Pie donne scolpite e dipinte, ma soprattutto in quelli della Maddalena, sembra di poter riconoscere quell'"esplosione parossistica", disordinata e pericolosa, descritta dall'antropologo Ernesto De Martino in riferimento al *planctus* "irrelativo", fenomeno per cui la donna, colpita dal dolore del lutto, "si getta a terra, dà col capo nel muro, salta, si griffia a sangue le gote, è accesa da furore

super genua, con il corpo che poggia sulle ginocchia o la *prostratio venia*, con il corpo completamente allungato al suolo e avente carattere penitenziale.

³⁹³ Un motivo frequente è quello dello svenimento della Vergine che viene sostenuta dal *san Giovanni*. Il motivo si diffonde soprattutto nelle *Mises-au-Tombeau* francesi come quella nel Duomo piemontese di Chivasso (seconda metà del XV secolo).

³⁹⁴ TASSO 2009, 35. La disperazione è ostentata solo nel gruppo di destra, formato dalla *Vergine* e da *san Giovanni*.

³⁹⁵ San Giovanni Crisostomo, *La Passione e Resurrezione di Cristo in San Giovanni. Dal Commento al Vangelo di San Giovanni, discorso ottantatreesimo*, consultato su "www.ortodossia.it" all'URL: [chrome-extension://oemmnadbldboiebfnladdacbfmadadm/http://www.ortodossia.it/w/media/com_form2content/documents/c17/a2955/f255/Dal%20Commento%20al%20Vangelo%20di%20san%20Giovanni.pdfconsultato il 20/10/2020.](http://www.ortodossia.it/w/media/com_form2content/documents/c17/a2955/f255/Dal%20Commento%20al%20Vangelo%20di%20san%20Giovanni.pdfconsultato%20il%2010/2020)

tendenzialmente diretto verso la propria persona, si strappa i capelli, si lacera le vesti, si abbandona ad un gridato che è piuttosto un ululato”.³⁹⁶ Inoltre, i gesti compiuti dai personaggi facenti parte dei *Sepolcri* scultorei, mostrano molteplici affinità con quelli compiuti durante l’*Adoratio Corporis Christi* e l’*Adoratio Crucis*, celebrazioni liturgiche che prevedono l’assunzione di atteggiamenti predeterminati. In una lettera scritta nel 836 d.C all’abate Lupo di Ferrières, lo storico Eginardo, legittimando l’Adorazione della croce, la distingue accuratamente dall’“orazione”. L’*Oratio* si rivolge a Dio, che è invisibile, per invocarlo e supplicarlo e si effettua con la mente e la voce, ma non con il gesto del corpo; l’*adoratio* o *veneratio*, rivolta a qualcuno o a qualcosa di visibile e presente di fronte a sé, richiede al corpo di compiere gesti specifici come l’inclinazione del capo, l’incurvarsi o il prostrarsi, l’estendere le braccia e lo spalancare le mani, tutti gesti le cui origini si trovano nell’*Antico Testamento*. L’assunto di Eginardo si basa sul *Salmo 138* (137), 2: “chino il capo e mi prostro verso il tuo Tempio sacro” e sul *Libro dei Re*.³⁹⁷ I gesti tipici dell’*adoratio* sembrano essere utilizzati nelle scene di compianto, nonché nei *Sepolcri* scultorei. Il gesto del curvarsi in avanti, ad esempio, è lo stesso svolto solitamente dalle *Pie donne* in segno di rispetto verso il Re dei giudei. Il gesto del chinarsi è rappresentato in molti *Sepolcri* scultorei, come quelli mazzoniani di Modena e di Napoli dove l’inchino rispettoso è mascherato da un leggero piegamento del busto che consente anche alla figura di “affacciarsi” ad osservare il corpo disteso di *Cristo*. La *Maddalena*, che di consueto stende le braccia verso l’alto, come nell’antico *Sepolcro* bolognese di Santa Maria alla Cavalleria o verso destra e sinistra (come nel convento imolese dell’Osservanza o nelle *Maddalene* di ascendenza fonduliana), spalancando le mani con i palmi rivolti verso l’alto, compie un gesto che è al contempo di disperazione, coerentemente al tema del compianto sul *Cristo* morto, ma anche di orazione. La posizione assunta dalla *Maddalena*, con le braccia espanse e i palmi rivolti verso l’alto (figg. 171-172), rimanda alle figure di donne oranti dell’arte classica, come la scultura raffigurante Livia nella basilica di Otricoli o alle figure dell’arte paleocristiana, come l’*Orante* incisa sull’epitaffio della defunta Greforia proveniente dalla basilica romana di S. Marco (seconda metà del IV sec. d. C). Il gesto dell’orante come “preghiera di disperazione” per la morte viene trasmesso per tutto il XV secolo, come si osserva nell’incisione raffigurante il *Seppellimento di Ettore* nell’esemplare dell’*Historie von der Königlichen Stadt Troia* di Guido delle Colonne conservato a Strasburgo e datato al 1499 (fig. 172).

³⁹⁶ DE MARTINO 1958, 84.

³⁹⁷ Il gesto del prostrarsi è descritto nelle seguenti fonti vetero-testamentarie: “Betsabea si inchinò e si prostrò davanti al re. Il re poi le domandò: ‘Che hai?’” (*Libro dei Re*, I, 16); “Betsabea si inchinò con la faccia a terra, si prostrò davanti al re dicendo: ‘Viva il mio signore, il re Davide, per sempre!’” (*Libro dei Re*, I, 31); “Non gli bastò imitare il peccato di Geroboamo, figlio di Nebat, ma prese anche in moglie Gezabele, figlia di Etbàal, re di quelli di Sidone, e si mise a servire Baal e a prostrarsi davanti a lui” (*Libro dei Re*, XVI, 31).

Ai gesti tipici dell'*oratio* rimanda anche la posizione solitamente assunta dalla figura di san Giovanni, raffigurato con le mani incrociate, come si vede nel *Sepolcro* di Vincenzo Onofri in S. Petronio o nei gruppi di più diretta influenza mantegnesca (figg. 116-120, 362).

Gli atteggiamenti assunti dai personaggi dei *Sepolcri* scultorei, riconducibili ai gesti rituali dell'*adoratio* e dell'*oratio*, al contempo, rispecchiano sempre il carattere e le inclinazioni più intime del personaggio rappresentato, elementi che l'artista tiene in conto per costruire una raffigurazione corale come quella del compianto sul Cristo morto secondo i dettami del principio della *varietas*. Tale qualità, che Michael Baxandall aveva individuato in relazione al tema della deposizione di Cristo, indica, infatti, anche l'ampia gamma di atteggiamenti che caratterizzano gli otto personaggi canonici del tema del compianto, come si osserva nella *Deposizione* di Simone Martini, che faceva parte dello smembrato *Polittico Orsini* (1333-1337), o nei gruppi di Niccolò dell'Arca e di Guido Mazzoni.³⁹⁸

Tra i personaggi del compianto sul Cristo morto solitamente rappresentati in ginocchio devono essere presi in considerazione anche i donatori, frequentemente posti vicino alle altre figure bibliche. La presenza del donatore all'interno, o in uno spazio liminale alla scena sacra principale, è una costante della scultura funeraria sin dall'XII secolo e, dal momento che i *Sepolcri* scultorei fungono, soprattutto nella prima fase del loro sviluppo, da monumenti funerari, la presenza dell'effigie del donatore si ritrova spesso associata ad essi nel XV secolo, come dimostrano i *Sepolcri* scultorei di Monteoliveto e quello nella Cappella Avanzi in S. Bernardino a Verona (figg. 235, 240).³⁹⁹ In un contesto funerario, il donatore in ginocchio mostra la propria umiltà nell'ottica di un premio futuro nel regno dei cieli, in conformità con quanto scritto dall'evangelista Luca: "colui che si umilia sarà esaltato" (Luca, XVIII). A partire dal XIII secolo, inoltre, la genuflessione diventa l'atteggiamento caratteristico dell'Adorazione del Santo Sacramento. Ai fedeli si prescrive di poggiare a terra entrambe le ginocchia, ad eccezione dei preti, ai quali viene concesso di flettere un solo ginocchio durante la messa. La possibilità di flettere un solo ginocchio era altresì concessa, in contesto cortigiano, a chi veniva introdotto alla presenza di un principe.⁴⁰⁰

Osservando i *Sepolcri* scultorei più antichi si nota che il *Giuseppe d'Arimatea* e il *Nicodemo*, ora intenti a deporre il corpo di *Cristo* nella tomba, ora semplicemente stanti o in riposo dopo averlo schiodato dalla croce, sono rappresentati in piedi e a figura intera. Questa posizione ben si addice

³⁹⁸ BAXANDALL 1971, 129.

³⁹⁹ Vedi le schede n. 34 (Napoli) e n. 32 (Verona, S. Bernardino). La figura del *donatore* appare confrontabile con altre due figure che compaiono nella Cappella Avanzi: il *Giuseppe d'Arimatea* raffigurato nella pala centrale della cappella con la *Deposizione* del Cavazzuola, e il medesimo personaggio, rappresentante sempre l'*Arimatea*, dipinto su uno dei riquadri che accompagnano, nel registro inferiore, la pala della *Deposizione* (figg. 239-240)

⁴⁰⁰ BROWE 1936, 402-414.

ai due personaggi che non si configurano come veri e propri discepoli, ma come “cripto-discepoli”. Come spiega Jean-Claude Schmitt, nella preghiera, la posizione in piedi, è interpretata come un segno di scarsa passione religiosa e “si addice a coloro che restano vicino alla porta della chiesa senza avanzare verso l’altare”.⁴⁰¹ La posizione in piedi, dunque, ben si adatta ai due cripto-discepoli il cui grado di estraneità e di lontananza da Cristo rispetto agli altri apostoli è sottolineato anche dai Vangeli. Quest’interpretazione, però, non riguarda la totalità dei casi dei *Sepolcri* scultorei in quanto, specialmente nei gruppi mazzoniani o in quelli da essi derivati, come quello in Santa Maria del Carmine a Brescia, l’anziano *Nicodemo* è raffigurato seduto (fig. 229). Dunque, la rappresentazione dell’anziano *Nicodemo* seduto, in atteggiamento di *adlocutio* o in riposo, che conferisce una certa veridicità alla scena, potrebbe essere considerata un’innovazione iconografica del Mazzoni.

Uno dei gesti che si rileva nei *Sepolcri* scultorei più antichi e nel tardo *Sepolcro* nella Chiesa dell’Osservanza a Imola è quello che Salvatore Settis ha soprannominato “schema di Sterope” e che consiste in una posa di “rassegnazione” o di “meditazione”, a metà tra il pianto e la riflessione luttuosa, in cui il viso viene appoggiato sul palmo della mano, col il gomito che quasi si adagia sull’altro braccio (figg. 182-187).⁴⁰² Questa posizione, attestata dall’epoca classica a quella medievale senza soluzione di continuità, è assunta, ad esempio, dalla Vergine della *Crocifissione* sul prospetto della Basilica di Sant’Anastasia a Verona (prima metà del XIV secolo) (fig. 182-187), e da *san Giovanni* nel *Compianto* miniato nell’esemplare corsiniano dello *Speculum humanae Salvationis*, datato alla prima metà del XIV secolo.⁴⁰³ La medesima posizione si osserva, inoltre, nel *Giuseppe d’Arimatea* di un anonimo intagliatore lombardo (1340 circa) nel Museo Diocesano di Firenze e proveniente da Casanuova (fig. 183), nella *Pia donna* del *Sepolcro* di Michele da Firenze conservato nella Galleria Estense di Modena (fig. 184), nel coperchio dell’*Armadio degli Argenti* di Beato Angelico (1451), nel *san Giovanni* del *Sepolcro* fittile di Niccolò dell’Arca a Bologna (1464) e in quello della Basilica dell’Osservanza a Siena (fig. 186), nonché nella *Salomè* di quello della chiesa di San Michele dell’Osservanza ad Imola (fig. 185)

Un altro motivo che compare frequentemente nella scena del compianto, dipinto o scolpito, è lo svenimento della Vergine; colta da un estremo dolore per la morte del figlio, cadendo, la Vergine viene prontamente accolta tra le braccia di una o di entrambe le *Pie donne*, o tra quelle del *san Giovanni*. Nelle *Mises-au-Tombeau* francesi e nei gruppi italiani da essi derivati, come la *Deposizione* scultorea nel Duomo di Chivasso (Torino) e quella in Santa Maria della Scala a Moncalieri, la Vergine è quasi sempre accolta dal *san Giovanni* mentre, nei gruppi

⁴⁰¹ SCHMITT 1990, 273-274.

⁴⁰² FERRETTI 1989, 91-92.

⁴⁰³ Roma, Biblioteca Corsiniana, 55.K.2. (Rossi 17), fol. 19r.

italiani, si preferisce la seconda soluzione, e il san Giovanni viene isolato in una posa di calma contemplazione, di rassegnazione, o di disperata preghiera individuale.⁴⁰⁴ Il motivo dello svenimento della Vergine compare a partire dalla seconda metà del XIII secolo sia in scultura che in pittura, per esprimere il perfetto parallelismo tra la morte carnale del figlio e quella “spirituale” della madre. I primi esempi che riportano questo motivo iconografico sono la *Crocifissione* giottesca nella Basilica inferiore di S. Francesco ad Assisi (1308-1310) (fig. 131),⁴⁰⁵ la *Crocifissione* del *Polittico Orsini* realizzata da Simone Martini (1333-1337), oggi al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa (fig. 132), la tavola della *Crocifissione con Santi e Evangelisti* nella Pinacoteca Vaticana realizzata da Lippo Memmi (1347), e quella di Andrea di Bartolo al Metropolitan Museum (1400 circa). Il motivo si perpetua per tutta la prima metà del XV secolo: lo si ritrova nella *Crocifissione* di Zanino di Pietro nel Museo Civico di Rieti (1410 circa), e in quella di Gregorio di Cecco (1423) nel Museo dell’Opera di Siena dove la *Vergine* è sostenuta dal *S. Giovanni*, e in quella dell’affresco a monocromo realizzata nella sala capitolare dell’ex Convento di Sant’Agostino a Monticiano e attribuita a Guidoccio Cozzarelli (realizzata tra il 1430 e il 1440). Lo stesso motivo viene anche rappresentato nella *Deposizione dalla croce* da Rogier Van der Weyden (1450 circa) (fig. 133). Nel nono decennio del XV secolo il motivo dello svenimento della Vergine passa dalle scene di crocifissione alla scena del compianto e raggiunge la sua massima diffusione, come già accennato, attraverso l’incisione del Mantegna raffigurante la deposizione, a sua volta modello di numerosi *Sepolcri* scultorei di stampo mantegnesco e fonduliano prodotti nei primi anni del Cinquecento nel cremonese, nel bresciano, nel padovano e a Milano. Nella predella della *Pala di San Zeno* del 1460 (fig. 134), nella scena della crocifissione, l’artista padovano aveva già rappresentato questo motivo, che troverà ampia diffusione soprattutto negli incunaboli dell’ottavo e del nono decennio del Quattrocento raffiguranti scene di *Deposizione dalla croce* come, ad esempio, quella nel colofone del *Cy finist le Mirouer de la redemption de lumain lignage* (1483).⁴⁰⁶

Per quanto riguarda i *Sepolcri* scultorei, il motivo si può osservare nel gruppo di S. Giovannino a Reggio, datato agli anni Ottanta del Quattrocento (fig. 110), e nei gruppi di ascendenza nordica di S. Maria delle Grazie a Pratola Peligna, o in quello di S. Venanzio a Raiano, in cui la *Vergine*

⁴⁰⁴ I gruppi francesi in cui il *San Giovanni* sorregge la *Vergine* sono quelli di Saint-Martin à Pont-à-Mousson (FORSYTH 1970, n.16); della Cattedrale di Friburgo (FORSYTH 1970, n. 17), della Chiesa di Charmes (FORSYTH 1970, n. 32); della Chiesa di Bayon (FORSYTH 1970, n. 33); della Chiesa di Bulgnéville (FORSYTH 1970, n. 44); di Saint-Maurice ad Epinal (FORSYTH 1970, n. 52); di Saint-Nabor a Saint-Avoid (FORSYTH 1970, n. 54); di Norew-Dame-la-Grande a Nomeny (FORSYTH 1970, n. 56); di Saint-Gangolf a Trier (FORSYTH 1970, n. 59); della Cattedrale di Magonza (FORSYTH 1970, n. 60); della Cattedrale di Notre-Dame all’Epine (FORSYTH 1970, n. 61).

⁴⁰⁵ Il motivo compare anche nella *Crocifissione* di Pietro Lorenzetti al Metropolitan Museum (1340-1350).

⁴⁰⁶ Paris, Bibliothèque National de France, ms. GW M43034, fol. 97v (1483).

e le *Pie donne* sono ottenute da un unico blocco liteo. Il motivo dello svenimento della Vergine è particolarmente apprezzato in Lombardia, dove viene rappresentato nei *Sepolcri* scultorei cinquecenteschi di Santa Maria del Carmine (a Brescia), in quello della Basilica del Santo Sepolcro, in quello di Santa Maria presso San Satiro, entrambi a Milano, in quello del Duomo di Salò, in San Giacomo a Soncino, nel Santuario di Santa Maria della Stella a Bagnolo Mella, nel gruppo di Palazzo Pignano (proveniente da S. Maria Maddalena a Crema) e in quello della chiesa parrocchiale di Medole (Mantova) (figg. 136-141).⁴⁰⁷ Un mancamento appena accennato si osserva anche nel gruppo in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli (1492). All'interno delle scene del compianto, il motivo dello svenimento della Vergine viene apprezzato dagli artisti in quanto risulta particolarmente utile a creare dinamismo nella composizione come risulta nel *Compianto* dipinto dall'allievo del Perugino, Niccolò Soggi, conservato nel Museo statale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo (1490-1510), in cui la *Vergine* si getta di lato con un movimento simmetrico e complementare alla posizione del *Cristo* defunto, ma raggiunge esiti straordinari nelle tavole di Botticelli raffiguranti il *Compianto* all'Alte Pinakothek di Monaco del 1495 (fig. 129) e al Museo Poldi Pezzoli (fig. 146), di poco successivo.

2.4 I personaggi del *Compianto sul Cristo morto*

I *Sepolcri* scultorei raggruppano in un unico tempo e in un unico spazio personaggi biblici e personaggi “contemporanei”, ovvero personaggi che hanno il ruolo di rappresentare alcuni aspetti della società contemporanea, offrendo al fedele uno “specchio” di riflessione su sé stessi attraverso la contemplazione del Cristo.⁴⁰⁸ I personaggi raffigurati nella scena del compianto sono suscettibili di una pluralità di letture, una delle quali riguardante l'associazione di una determinata fase della vita umana a ciascuno dei personaggi biblici: san Giovanni e la Maddalena rappresentano la giovinezza; la maturità è incarnata da Giuseppe d'Arimatea e dalle *Pie donne*, mentre l'età avanzata è rappresentata da Nicodemo e, talvolta, dalla Vergine Maria.⁴⁰⁹ Da un punto di vista meramente antropologico, invece, i personaggi che compongono la scena sintetizzano degli archetipi universali: la Vergine si presta a simboleggiare il dolore di una madre che perde il proprio figlio, il san Giovanni rappresenta il figlio adottivo, la Maddalena è la giovane

⁴⁰⁷ Per questi esemplari vedi le relative schede, rispettivamente n. 11 (Reggio), n. 37 (Pratola), n. 36 (Raiano), n. 22 (Brescia), n. 21 (Basilica del Santo Sepolcro, Milano), n. 18 (S. Satiro, Milano), n. 19 (Palazzo Pignano), n. 17 (Medole). Non sono stati inseriti nel catalogo in appendice le schede relative ai gruppi lignei di Salò, Soncino e Bagnolo Mella per i quali si rimanda ad uno studio apposito condotto su di essi in altra sede.

⁴⁰⁸ MARTIN 1997, 45.

⁴⁰⁹ MARTIN 1997, 45.

peccatrice che ha ricevuto il perdono oppure l'innamorata che continua a cercare l'amato perduto, o, ancora, la donna solerte che si prende cura del corpo del suo amato e, per estensione, rappresenta la prima testimone della resurrezione che mostra ai fedeli il modo in cui prendersi cura del corpo del Maestro. Mentre le Pie donne rappresentano la fede popolare, Nicodemo può assumere, talvolta, il ruolo dell'intellettuale divorato dal dubbio, e Giuseppe d'Arimatea impersona il ricco membro dell'*élite* politicamente influente che mette in discussione la propria posizione sociale per rispondere al codice etico universale offrendo sepoltura ad un condannato a morte.⁴¹⁰

Oltre a questi personaggi "canonici", i *Sepolcri* scultorei presentano frequentemente altri personaggi. In un articolo sul *Sepolcro* fittile del senese Giacomo Cozzarelli nella Basilica dell'Osservanza a Siena pubblicato all'inizio del secolo scorso, Giacomo De Nicola illustrava le ragioni dell'"aggiunta di nuove figure" al *Sepolcro*: "Ora se guardiamo attraverso la lunghissima serie delle figurazioni della *Pietà* troveremo che la *Pietà* ridotta alla più semplice espressione ci presenta solo l'immagine di Cristo con i segni del suo martirio, che l'immagine si complica poi in gruppo quando Maria tiene sul grembo il morto suo figlio, che il gruppo si allarga coll'aggiungersi a Maria Giovanni e la Maddalena, e infine si completa quando intervengono le Pie, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea".⁴¹¹ Inoltre, nella nota, l'autore aggiunge che "altre figure possono ancora far parte di una *Pietà*, e cioè i santi protettori dei committenti il lavoro e i patroni della chiesa cui essa è destinata [...] ma il dramma storico è completo coi sette personaggi nominati".⁴¹²

Come osservava Louis Réau (1958), nel corso dei secoli, il tema del compianto sul Cristo morto ha conosciuto un'evoluzione anche per ciò che riguarda i personaggi.⁴¹³ Negli esempi più antichi raffiguranti quest'iconografia, il numero delle figure si limitava a tre: il Cristo, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo. Giuseppe è raffigurato sempre alla destra del Cristo, mentre lo tiene con le sue braccia, invece, Nicodemo, identificato dalle tenaglie per togliere i chiodi, è alla sinistra del Maestro.⁴¹⁴ In una fase successiva della sua evoluzione, il tema del compianto sul Cristo morto si standardizzò agli otto personaggi canonici. Nel caso dei *Sepolcri* scultorei, a causa delle frequenti peregrinazioni subite dalle statue, alcune di esse sono andate perdute, complicando ulteriormente la riflessione sul numero dei personaggi.⁴¹⁵ La mancanza di alcune figure a

⁴¹⁰ MARTIN 1997, 45.

⁴¹¹ DE NICOLA 1910, 7.

⁴¹² DE NICOLA 1910, 7, nota 2. Per il gruppo del Cozzarelli a Siena vedi la scheda n. 25.

⁴¹³ RÉAU 1957 (ed. 1977), 519-520.

⁴¹⁴ RÉAU 1957, tomo II, 516.

⁴¹⁵ Ad esempio, nel *Sepolcro* di Monthureux-sur-Saone presente il solo il *Nicodemo* e non il *Giuseppe d'Arimatea*, probabilmente perduto (FORSYTH 1970, n. 55).

completare l'ottetto, tuttavia, è imputabile solo in parte alla perdita di alcuni personaggi nella trasmissione del gruppo.⁴¹⁶ Talvolta, per specifiche richieste del committente, vengono eliminati alcuni personaggi o ne vengono aggiunti altri.

Poiché la scena del compianto non trova un riferimento preciso e puntuale in un particolare passo del Vangelo, ma si riferisce ad esso piuttosto in maniera generica e allusiva, la standardizzazione dei personaggi ad otto dev'essere necessariamente dettata da motivazioni di ordine simbolico. *In primis*, occorre tener presente che nella simbologia cristiana il numero otto è strettamente connesso con il concetto di resurrezione, che avviene, infatti, nell'ottavo giorno della settimana. Tale simbologia trova una propria codificazione architettonica nella pianta ottagonale dei battisteri, luoghi della rinascita dell'anima per eccellenza.⁴¹⁷

Inoltre, il motivo della fortuna del numero otto per i personaggi che partecipano alla scena del compianto potrebbe esser collegato alle parti del corpo di Cristo che vengono adorate dai presenti: Giuseppe posizionato alla testa di Cristo, Nicodemo ai piedi, la Maddalena alle ginocchia, le Marie presso le due mani, la Vergine al centro o al viso, insieme al san Giovanni.

La scena del compianto, tuttavia, è la risultante della sovrapposizione dei *Vangeli* canonici con alcuni *Vangeli apocrifi*, agiografie, drammi liturgici, sacre rappresentazioni, prediche spettacolarizzate e processioni recitate che ampliano il significato emotivo e simbolico dei testi originali. Tra le maggiori fonti extra-evangeliche, possono essere citati il Vangelo di Nicodemo (II d.C) e gli *Atti di Pilato* (II-III d.C), ma anche il *Laudismus de Sancta Cruce*, trattato scritto dal francescano Bonaventura da Bagnoregio, che si configura come un insieme di riflessioni sulla Passione di Cristo (1217/1221-1274). A queste si aggiungono le *Meditationes Vitae Christi*, scritte dal frate minore nel convento di S. Francesco in S. Geminiano, Giovanni de Caulibus (metà del XIII secolo), le *Revelationes* di Santa Brigida di Svezia (1303-1373) e i dialoghi recitati tra i quali la *Lamentatio Beatae Mariae de Filio*,⁴¹⁸ il *De Compassione Filii ad Matrem tempore*

⁴¹⁶ Bisognerebbe valutare, infatti, se il *Sepolcro* si configura piuttosto come un *Heiliges Grab*, gruppo di sculture di origine tedesca in cui viene rappresentato il Cristo depresso, le Pie donne e gli Angeli, in cui viene soddisfatta un'esigenza diversa da quella del *Sepolcro* scultoreo che si sviluppa in Italia durante il XV secolo.

⁴¹⁷ Per la simbologia dei battisteri con la resurrezione e con il modello della Basilica dell'*Anastasis* vedi il capitolo I.

⁴¹⁸ La *Lamentatio*, redatta probabilmente intorno al 1296, è custodita nel Museo d'Arte sacra dell'Aquila e proviene da un manoscritto che si ritiene essere appartenuto a papa Celestino V. Il testo, composto in versi, esprime la partecipazione della Vergine alla Passione del Figlio innestando, "sullo sfondo della missione storica ed escatologica del sacrificio del Figlio, la realtà temporale dell'amore materno, che, nella sua sofferenza, unisce l'umano al cruento e doloroso sacrificio divino per la salvezza del mondo". Il testo è riprodotto in STICCA 2000, 41-42.

Passionis suae,⁴¹⁹ e, infine, il *Pianto della Madonna* (Lauda XCIII) di Iacopone da Todi (1236-1306).⁴²⁰

La “poligenesi” iconografica del compianto sul Cristo morto, ovvero la sua dipendenza da più di una fonte, è in parte all’origine dell’aggiunta di ulteriori personaggi oltre agli otto divenuti canonici. Nella maggior parte dei casi sono le figure femminili a “sovrabbondare” nella scena. Per quanto riguarda la presenza delle Pie donne, benché l’episodio del compianto non venga descritto esplicitamente in alcun Vangelo, occorre comunque tener presente, quale fonte primaria la letteratura sacra.

Matteo narra che al punto della morte, stavano non lontano dalla croce alcune donne venute dalla Galilea: Maria Maddalena, Maria di Salomè, madre di Giacomo e di Giovanni, anche ricordata come la madre dei figli di Zebedeo (Matteo 27, 55-60) mentre, secondo il *Vangelo di Marco* (Marco 15,40-47), al gruppo che accompagna Cristo alla croce prendono parte la Maddalena, Maria madre di Giacomo minore e Joses (Giuseppe) che “stavano a guardare il luogo nel quale veniva collocata la salma”, e “molte altre donne” non meglio identificate. Anche Luca (Luca 23,49-53) parla di generiche “donne della Galilea” spettatrici del martirio del Maestro e presenti anche nel momento del seppellimento. Giovanni, invece, ricorda la Vergine ai piedi della croce insieme alla sorella Maria di Cleofa e a Maria Maddalena (Giovanni 19,25-42).

Tra le testimonianze iconografiche in cui sono presenti più Pie donne dev’essere citato il *Compianto sul Cristo morto* rappresentato da Giotto nella Cappella degli Scrovegni nel quale, ad assistere alla scena, vi sono ben sette donne, compresa la Vergine (fig. 189). Le teste appena accennate dall’artista suggeriscono con un’espedito grafico la presenza di una folla di donne. Analogamente, anche nella tavola di Niccolò di Tommaso da Firenze (1350-1380) proveniente dalla cappella Giochi-Bastari della Badia fiorentina e conservata nella Pinacoteca Stuard di Parma, il Cristo è compianto da ben otto figure femminili, di cui quattro, tra cui la Vergine e la Maddalena, sono raffigurate con l’aureola (fig. 190).⁴²¹ La pluralità di figure femminili all’interno delle scene del compianto è dovuta, innanzitutto, all’elenco delle donne di Gerusalemme citate dai quattro evangelisti.⁴²² Stando a Matteo (Matteo 27, 61), vi assisterono due donne: Maddalena

⁴¹⁹ Roma, Biblioteca Nazionale, ms. Vitt. Em. 849, 1326-1375, cc. 2v-3r. Lo stesso manoscritto contiene anche altre *laudi* sul tema della *Passione di Cristo* raccolte dalla Confraternita dei disciplinati di S. Croce in Urbino. Alcune *laudi* sono drammatiche. Il codice fu donato alla Confraternita da un certo Batisto che ricoprì la carica di camerlengo, visitatore e vestiario presso la Confraternita; Vedi GRIMALDI 1904, 48.

⁴²⁰ REAU 1957, ed. 1977, 519-521.

⁴²¹ Anche nella più tarda tavola della *Deposizione* dipinta da Bernardo Zenale nella chiesa di S. Giovanni a Brescia (1509) compare un quinto personaggio femminile.

⁴²² La presenza delle donne dolenti sotto la croce non viene menzionata da tutti gli evangelisti allo stesso modo (MATTEO 27, 55-56; MARCO 15, 40; GIOVANNI 19, 25): Marco fa riferimento ad una folla di donne (MARCO 15,40-47): “C’erano anche alcune donne, che stavano ad osservare da lontano, tra le quali Maria di Màgdala, Maria madre di Giacomo il minore e di Ioses, e Salome, (41) che lo seguivano e servivano quando era ancora in Galilea, e molte altre che erano salite con lui a Gerusalemme”.

e “l’altra Maria” che probabilmente andrebbe identificata in Maria di Cleofa, madre di Giacomo Minore e di Joses, citata insieme alla Maddalena nel *Vangelo di Marco* nel momento della deposizione (Marco 15, 47).⁴²³

Il problema dell’identificazione della quarta donna si pone anche per alcuni *Sepolcri* scultorei come, ad esempio, per quello conservato nell’Eremo di S. Venanzio a Raiano e per quello di Santa Maria delle Grazie a Pratola Peligna, entrambi in area abruzzese (figg. 193-194).⁴²⁴ Nel gruppo di Pratola, la quarta *Pia donna*, di pari importanza rispetto alle altre in quanto sono tutte ricavate dallo stesso blocco da cui è stata ricavata la *Vergine*, è stata identificata in Marta, sorella di Lazzaro e di Maria di Betania. I *Vangeli* ricordano la donna come discepola di Gesù (Luca 10, 42). La sua presenza potrebbe esser stata suggerita dalle sacre rappresentazioni medievali in cui Marta si reca in Francia per portare a compimento l’opera di evangelizzazione del paese insieme alle altre tre Pie donne: Maria di Cleofa, Maria di Salomè e Maria Maddalena.⁴²⁵

Per alcuni *Sepolcri* scultorei che presentano più figure femminili, come nel caso di quello di Raiano e di quello di Pratola, il problema dell’identificazione della quarta *Pia donna* con Marta o con altre figure, rappresenta piuttosto uno pseudo-problema soprattutto quando i personaggi femminili sono trattati in maniera standardizzata, sono privi di attributi e non presentano tratti sufficienti a distinguerli (fig. 91).

Un altro elemento che si può considerare alla base della rappresentazione di una moltitudine di figure femminili nelle scene del *Compianto sul Cristo morto* è dato dal ruolo della pietà femminile nell’adorazione eucaristica. Uno dei primi testi che raccomanda la visita al Santissimo Sacramento, l’*Ancrene Riwle*, venne scritto in Inghilterra nel 1220 per tre reclusi; contemporaneamente, in Fiandra, si sviluppò un movimento eucaristico le cui esponenti erano delle beghine dedite all’assistenza ai poveri, ai malati e ai morenti come santa Maria d’Oignies (1213), la beata Giuliana di Retinnes (morta nel 1358), promotrice del culto eucaristico a Liegi, Isabella di Hui (1230) ed Eva di Saint-Martin (1266).⁴²⁶

⁴²³ MARCO 15, 47: “Sopraggiunta ormai la sera, poiché era la Parascève, cioè la vigilia del sabato, Giuseppe d’Arimatea, membro autorevole del sinedrion, che aspettava anche lui il Regno di Dio, andò coraggiosamente da Pilato per chiedere il corpo di Gesù. Pilato si meravigliò che fosse già morto e, chiamato il centurione, lo interrogò se fosse morto da tempo. Informato dal centurione, concesse la salma a Giuseppe. Egli allora, comprato un lenzuolo, lo calò giù dalla croce e, avvolto nel lenzuolo, lo depose in un sepolcro scavato nella roccia. Poi fece rotolare un masso contro l’entrata del sepolcro. Intanto Maria di Màgdala e Maria madre di Ioses stavano ad osservare dove veniva deposto”.

⁴²⁴ Nel gruppo di Pratola, le due statue femminili collocate ai lati del gruppo della *Vergine* con le quattro *Pie donne*, sono state identificate da Enrichetta Santilli in *Giovanna*, moglie di Cusa, amministratore di Erode, e *Susanna* (Luca 8, 2-3), testimone della Passione e Resurrezione di Cristo (Vedi SANTILLI 2007). Per i gruppi di Raiano e di Pratola vedi rispettivamente le schede n. 36 e n. 37.

⁴²⁵ SANTILLI 2007, 31.

⁴²⁶ SENSI 2015, 114-116.

La presenza di più Pie donne nelle scene del compianto, dipinte e scolpite, suggerisce inoltre la committenza di una collettività, come una comunità monastica femminile. Quest'ipotesi può essere avanzata per il *Sepolcro* che Michele da Firenze realizzò per le monache agostiniane di S. Geminiano a Modena (fig. 192), o per il tardo *Compianto sul Cristo morto* dipinto da Luca Signorelli (1502) per il convento delle monache di Santa Margherita di Cortona, dove, oltre alle quattro figure femminili canoniche, ne sono presenti altre sei (fig. 195). La pluralità di personaggi rende possibile anche un'ulteriore *varietas* negli atteggiamenti che spaziano dalla preghiera alla contemplazione, dall'atteggiamento di soccorso, espresso, ad esempio, nell'iconografia della *Pia donna* che sostiene la *Vergine* e che, a sua volta, sostiene il *Cristo*, all'adorazione del corpo di *Cristo*, visibile nella donna che bacia la mano del Signore mentre, la *Maddalena*, si sofferma presso i suoi piedi.⁴²⁷

L'inserimento di altri personaggi nella rappresentazione risponde all'esigenza di onorare i santi eponimi della cappella o della chiesa, oppure alla volontà del committente di partecipare in prima persona all'evento sacro, come si può osservare nel gruppo in Saint Jean Baptiste a Chaumont-en-Basseigny (1471), dove, alle quattro donne canoniche, si aggiunge la moglie del committente (figg. 241a-b).⁴²⁸ In generale, sembra che il numero dei personaggi cresca progressivamente nei *Sepolcri* scultorei fino ad arrivare ai tredici del gruppo fonduliano di San Satiro e ai quindici di Raiano.⁴²⁹ Naturalmente, andranno esclusi da questa categoria i gruppi i cui personaggi aggiuntivi provengono dall'accorpamento di due diversi *Sepolcri*.

⁴²⁷ L'inscindibilità delle *Pie donne* dalla *Vergine*, che si ritrova specialmente nelle *Mises-au-Tombeau* francesi, si riflette anche nei gruppi plasmati da Agostino De Fondulis e in quelli che si ispirano all'iconografia mantegnesca.

⁴²⁸ Presenta più figure anche il *Compianto* di Perugino nella Galleria Palatina di Firenze (1495) ed eseguito per le monache clarisse del convento di S. Chiara. Il *Compianto* ospita addirittura dodici personaggi. Agli otto canonici si aggiunge un santo in preghiera, due figure, una giovane maschile che guarda verso l'osservatore, forse un committente, e un personaggio vestito in foggia orientale in atto di indicare il giovane o spiegare qualcosa, all'estrema sinistra. Al gruppo si aggiunge anche un'altra *Maria*, forse rappresentante la badessa del convento di S. Chiara di Firenze. Il *Cristo* è posto sulla *Pietra dell'Unzione* che viene raffigurata come un blocco liteo di dimensioni quasi quadrate. Non sono presenti chiodi o martello, consueti attributi del *Giuseppe d'Arimatea* e del *Nicodemo*, ma soltanto una corona di spine posta in primo piano.

⁴²⁹ L'ampiamiento in senso "teatrale" e "monumentale" della composizione di alcuni *Compianti* prodotti nel corso del XVI è dovuto all'affermazione del genere dei *Sacri Monti*. Alcuni *Sepolcri*, infatti, vengono pensati come singola scena facente parte di più ampi *Calvari*, come si può notare riguardo al riallestimento, non più portato a compimento, del *Compianto* nella Basilica del Santo Sepolcro a Milano per quello piemontese nell'Oratorio di Santa Maria Maddalena a Novi Ligure. Per il gruppo di S. Satiro vedi la scheda n. 18; per quello di Raiano vedi la scheda n. 36.

2.4.1 Il Giuseppe d'Arimatea

Giuseppe d'Arimatea è un personaggio immancabile nelle scene di *Compianto sul Cristo morto* come anche nei *Sepolcri* scultorei. Matteo lo presenta come un discepolo di Gesù che, riuscito ad ottenere da Pilato le spoglie del defunto, si preoccupò di avvolgerlo in un lenzuolo bianco e di deporlo nel sepolcro (Matteo 27, 55-60), come conferma anche il *Vangelo di Marco* (Marco 15,40-47). Luca concorda con gli altri evangelisti sulla presenza, nel momento della *Deposizione*, di *Giuseppe d'Arimatea*, “consigliere, uomo buono e giusto” e detentore del compito di seppellire Cristo (Luca 23,50-53). L'evangelista che aggiunge più dettagli al racconto evangelico è Giovanni che trasmette la notizia del discepolato “occulto” di Giuseppe “di Ramathain” e di Nicodemo, timorosi della condanna dei giudei (Giovanni 19,25-42). Il *Vangelo di Giovanni* introduce dei concetti nuovi che saranno particolarmente fecondi nella riflessione teologica cristiana, come nell'iconografia dei *Sepolcri* scultorei. Nel Vangelo dell'apostolo Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo contribuiscono con cento libbre di una mistura di mirra ed aloe alla preparazione del corpo del Maestro.⁴³⁰

Sin dagli esempi più antichi di scene di compianto sul Cristo morto, il personaggio di Giuseppe d'Arimatea si trova associato al Nicodemo. Dall'osservazione di alcune opere, si può constatare come, nel corso del XVI secolo, il personaggio di Nicodemo abbia “surclassato” Giuseppe nel ruolo di sorreggere il Cristo, come dimostrano la *Pietà* Bandini di Michelangelo, in cui il corpo è sostenuto dal solo Nicodemo (fig. 247), o alla *Pietà* scolpita da Baccio Bandinelli per la chiesa dell'Annunziata di Firenze (fig. 248), o ancora al *Nicodemo che depone Cristo nel sepolcro* presso lo Staatliche Museen di Berlino, realizzato da un anonimo autore del XVI secolo. I due personaggi sono citati nei *Vangeli canonici*: Matteo (27, 55-60) fa riferimento alla provenienza di Giuseppe dalla città giudaica di Arimatea e al suo *status* di benestante. Citato come “discepolo” di Gesù, Giuseppe è anche colui che riesce ad ottenere da Pilato le spoglie del Maestro. Dopo aver avvolto il corpo in un lenzuolo bianco, lo ripone nel sepolcro e lo richiude con una pietra. Soltanto nel *Vangelo di Matteo*, il più filogiudaico dei quattro Vangeli canonici, vien fatto riferimento alla proprietà del sepolcro di nuova fondazione da parte dell'Arimatea. Nel *Vangelo di Luca* (23,49-53) Giuseppe d'Arimatea ha il compito di seppellire Gesù in quanto “consigliere, uomo buono e giusto” mentre nel *Vangelo di Giovanni* (19,25-42), viene specificato che il suo discepolato presso Gesù è “occulto” perché l'Arimatea teme la vendetta dei giudei.⁴³¹

⁴³⁰ Vedi anche TORBOLI 2004, 10.

⁴³¹ GIOVANNI 19, 38. Nel suo *Commento al Vangelo di S. Giovanni* (discorso ottantatreesimo), il Crisostomo aggiunge che “egli non era uno dei dodici, ma forse uno dei settanta [apostoli]” (San Giovanni Crisostomo, *La Passione e Resurrezione di Cristo in San Giovanni. Dal Commento al Vangelo di San Giovanni, discorso ottantatreesimo*), in www.ortodossia.it all'URL: [chrome-](#)

Nell'apocrifo *Vangelo di Nicodemo*,⁴³² composto in greco tardo tra il IV e il V secolo, in cui i giudei vengono costantemente colpevolizzati per aver provocato la morte di Cristo, l'Arimatea, avendo operato contro la legge giudaica che imponeva di lasciare il condannato a morte insepolto, viene addirittura imprigionato e condannato a sua volta a morte. Successivamente, nel testo viene descritto come egli sia riuscito ad evadere dalla prigione grazie all'apparizione di Cristo.⁴³³

Anche in una tarda composizione medievale la cui scrittura è attribuita all'Arimatea, che si professa testimone oculare della morte di Cristo, nonché beneficiario della sua prima apparizione, Giuseppe vi racconta di aver personalmente deposto il Cristo in un sepolcro nuovo e che, per questo motivo, fu messo in prigione, dalla quale fu liberato dal Cristo apparso insieme al ladrone.⁴³⁴

Un altro testo che conferisce un certo rilievo alla figura di Giuseppe d'Arimatea sono le *Meditationes Vitae Christi*, opera devozionale composta nel XIV secolo e attribuita allo Pseudo Bonaventura. Nella versione canonica, dopo essere apparso alle tre Marie e a Pietro, il Cristo risorto appare anche all'Arimatea, come vuole la tradizione medievale rappresentata dal *Vangelo di Nicodemo* e dalla *Dichiarazione di Giuseppe d'Arimatea*. Tale apparizione dimostra l'importanza dell'Arimatea come apostolo e testimone della Resurrezione.⁴³⁵

Nel *Vangelo di Giovanni* Giuseppe e Nicodemo assumono importanza soprattutto perché si occupano della cura del corpo di Cristo con una mistura di aloe e mirra. In questa versione, pertanto, viene meno il ruolo della Maddalena come discepolo che unge il Cristo, in quanto egli era già stato unto nel sabato dai due discepoli.⁴³⁶

[extension://oemmnndcbldboiebfnladdacbfmadadm/http://www.ortodossia.it/w/media/com_form2content/documents/c17/a2955/f255/Dal%20Commento%20al%20Vangelo%20di%20san%20Giovanni.pdfconsultato_il_21/10/2020](http://www.ortodossia.it/w/media/com_form2content/documents/c17/a2955/f255/Dal%20Commento%20al%20Vangelo%20di%20san%20Giovanni.pdfconsultato_il_21/10/2020)

⁴³² Il testo critico degli *Atti di Pilato* è stato ricostruito dal Tischendorf (VON TISCHENDORF 1876), col nome di *Testo greco A* sulla base di sette manoscritti sparsi tra la Biblioteca Statale di Monaco, la Biblioteca Nazionale di Parigi e la Biblioteca Ambrosiana di Milano. Circa la metà di questi esemplari sono stati redatti nel XV secolo (CRAVERI 2014, 300).

⁴³³ *Vangelo di Nicodemo*, XII, citato in CRAVERI 2014, 346-347.

⁴³⁴ Lo scritto apocrifo prende spunto dai racconti degli *Atti di Pilato* ed è intitolato *Dichiarazione di Giuseppe di Arimatea, quello che richiese il corpo del Signore, in cui riporta anche i capi di accusa dei due ladroni*. Diverse parti della *Dichiarazione* si pongono in contraddizione con i *Vangeli* canonici. Il manoscritto più antico è del XII secolo (Codice Ambrosiano E 190). Quest'apocrifo era noto solo in una tradizione serba e una francese. Vedi la *Dichiarazione* IV, I-2 in CRAVERI 2014, 406-407. In questo scritto apocrifo il personaggio del ladrone viene riqualficato (*Dichiarazione* V, 3). Vedi CRAVERI 2014, 401.

⁴³⁵ Nelle *Meditationes*, insieme a *Nicodemo*, l'Arimatea compare nel capitolo XXVII (100v-108r). Nella versione della Bodleian Library il capitolo è intitolato: "Come Ioseph et Nicodemo arivono al Monte Calvario per tuore el corpo de miser Yhesu ço so de croce". Tutti gli altri esemplari non citano l'Arimatea e Nicodemo ma si limitano ad intitolare il capitolo "Meditazione nell'ora de la compieta". Vedi Péter Ertl, Eszter Konrád, Anikó Gerencsér, Ágnes Ludmann, Dávid Falvay, *The Italian Variants of the Meditationes Vitae Christi: A Preliminary Structural Collation in Italogramma*, 2013 (vol. 6), p. 117, consultato all'URL: <http://italogramma.elte.hu/?p=281>, consultato il 21/08/2021.

⁴³⁶ I *Sepolcri* scultorei che seguono il *Vangelo di Giovanni* non dovrebbero presentare la *Maddalena* con l'attributo del vasetto degli unguenti.

Le azioni dell'Arimatea in relazione alla sua carica politica sono spiegate dalla letteratura patristica e, in particolare, da Giovanni Crisostomo, nel *Discorso ottantatreesimo sul Vangelo di Giovanni*. È significativo che a richiedere il corpo di Cristo a Pilato non sia stato uno dei dodici apostoli bensì proprio l'Arimatea perché, nonostante avesse anch'egli, come i dodici, timore dei giudei, soltanto il suo alto rango nella società giudaica poteva consentirgli una tale richiesta: "Io ritengo che Giuseppe fosse uno degli uomini più illustri, come risulta chiaro dal fatto che si accollò le spese del funerale e che era conosciuto da Pilato: proprio per questo ottenne tale grazia".⁴³⁷

Il giudizio dei teologi antichi verso l'Arimatea è ambivalente. Da un lato, il suo interesse verso la conservazione del corpo di Cristo con misture di aloe e mirra dimostra che egli lo considerasse corruttibile. Come osserva Sofronio di Gerusalemme (560-638 d.C): "E portano gli aromi più adatti a conservare a lungo il corpo, perché non si corrompa troppo presto: cosa che indica che essi non avevano del Cristo un concetto molto alto".⁴³⁸ Dall'altro, il suo interessamento è comunque valutato come un segno di rispetto verso il Signore: "[Giuseppe e Nicodemo] gli dimostravano però in tal modo il loro grande affetto". Nei *Sepolcri* scultorei e nei *Compianti* dipinti, la posizione di Giuseppe assume un significato rilevante. Egli è sempre rappresentato vicino al capo di Cristo oppure, nel caso di una visione frontale, è posto alla sua destra, mentre il Nicodemo si pone dal lato opposto. Questa consuetudine non costituisce però una regola fissa: il *Compianto* affrescato nella chiesa di S. Francesco d'Assisi a Brescia (1300-1330), ad esempio, presenta quattro figure femminili presso il capo di Cristo, mentre Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, anziché "spartirsi" il suo corpo occupando posizioni speculari come nella maggior parte delle *Deposizioni*, sono raffigurati entrambi presso i suoi piedi, occupando quello che solitamente è il posto della Maddalena (fig. 132).

⁴³⁷ Giovanni Crisostomo, *Commento al Vangelo di S. Giovanni*, discorso ottantatreesimo: "Venuto dunque costui, chiede la grazia a Pilato, e questi la concede. Perché mai non avrebbe dovuto farlo? Allora anche Nicodemo venne in aiuto di Giuseppe: e danno a Gesù una dignitosa sepoltura. Lo ritenevano infatti ancora un semplice uomo. E portano gli aromi più adatti a conservare a lungo il corpo, perché non si corrompa troppo presto: cosa che indica che essi non avevano del Cristo un concetto molto alto: gli dimostravano però in tal modo il loro grande affetto. Ma perché non venne nessuno dei dodici, no Giovanni, non Pietro e nemmeno qualche altro tra i più illustri? L'Evangelista ne lascia intravedere anche il motivo. Se si avanzasse infatti l'ipotesi che quelli erano assenti per timore dei giudei, sta di fatto che anche questi altri avevano paura: tanto che Giuseppe « se ne stava nascosto per paura dei giudei». E non si dica che egli fece tutto ciò perché sprezzava il pericolo, dato che anche lui ne aveva paura; Giovanni invece, che aveva assistito alla sua agonia e lo aveva visto spirare, non fece niente di questo genere. Che dovremo dunque dire? Io ritengo che Giuseppe fosse uno degli uomini più illustri, come risulta chiaro dal fatto che si accollò le spese del funerale e che era conosciuto da Pilato: proprio per questo ottenne tale grazia. E poi seppellisce il corpo di Gesù, non come quello di un condannato, ma nel modo in cui i giudei usavano seppellire un uomo grande e illustre".

⁴³⁸ Sofronio di Gerusalemme (560-638), *Omelia* VI, 5, consultato all'URL: https://www.sindone.org/pls/diocesitorino/v3_s2ew_consultazione.mostra_paginawap?id_pagina=24284 il 25/04/2021.

Per quanto riguarda gli attributi dell'Arimatea, si può notare che non sempre egli è rappresentato mentre sorregge il sudario insieme al *Nicodemo*, mentre in un minor numero di casi, seguendo il *Vangelo di Giovanni*, questo porta il vasetto degli unguenti, come dimostrano il *Sepolcro* fittile della Galleria Estense di Modena realizzato nel 1448 (fig. 196), realizzato da Michele da Firenze, la *Mise-au-Tombeau* nella Chiesa di Varangéville in Lorena (figg. 197),⁴³⁹ o quella di Notre-Dame a Puisseaux. Si tratta comunque di pochi rari casi, mentre diversamente la *Maddalena* resta il personaggio al quale è associato più frequentemente il vasetto di unguenti. Ad eccezione di pochi rari casi, l'attributo dell'Arimatea e del *Nicodemo* è il sudario citato nel *Vangelo di Matteo* e strumento essenziale della *Deposizione*. Il sudario, immancabile nelle *Mises-au-Tombeau* francesi, si ritrova, talvolta "citato", nei *Sepolcri* scultorei italiani, come si nota sulla spalla del *Giuseppe d'Arimatea-Ferrante d'Aragona* in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli dove è posato sulla spalla del *Giuseppe*, nel *Sepolcro* in Santa Maria del Carmine a Brescia, nel *Sepolcro* ligneo di Lucinasco, presso Imperia (1470-1480), e nel *Sepolcro* fittile di Alfonso Lombardi nella Cattedrale di S. Pietro a Bologna, datato al 1523 (figg. 368-370b).⁴⁴⁰ Come sottolinea San Tommaso d'Aquino, alla luce della spiegazione di S. Girolamo al *Vangelo di Matteo* (In Mt. 4), l'azione dell'avvolgere Cristo in un lenzuolo bianco equivale simbolicamente all'accoglierlo con una mente pura: "Avvolge Gesù in un lenzuolo bianco colui che lo riceve con una mente pura".⁴⁴¹ Sotto le mentite spoglie di *Giuseppe d'Arimatea*, facoltoso membro del sinedrio, si fanno effigiare molti committenti di *Sepolcri* scultorei.⁴⁴² L'idea di farsi rappresentare in questa veste risponde all'esigenza di autorappresentazione da parte dei membri d'élite della società, volta a mostrare sé stessi come defunti onorevoli. Infatti, S. Agostino afferma che: "sono ricordati con lode dai *Vangeli* coloro che, accogliendone il corpo deposto dalla croce, provvidero con cura e con onore a coprirlo e a seppellirlo".⁴⁴³ La connessione tra la figura del committente del *Sepolcro* scultoreo e quella di *Giuseppe d'Arimatea* trova fondamento nel *Vangelo di Matteo* (Matteo 27, 59), in cui vien detto esplicitamente che il sepolcro appartiene all'Arimatea.

Dall'analisi dei gruppi prodotti in area francese si può constatare che questo personaggio è riconoscibile solo in pochi casi, come ritratto del committente. L'identificazione del donatore con *Giuseppe d'Arimatea*, dunque, non è sistematica, in quanto spesso questo personaggio non

⁴³⁹ FORSYTH 1970, 57.

⁴⁴⁰ Fa eccezione la *Mise-au-Tombeau* nella Cattedrale di Nevers (metà del XV secolo) in cui il *Giuseppe d'Arimatea* tiene tra le mani il lenzuolo già ripiegato, mentre il *Cristo* è posato sulla nuda pietra (FORSYTH 1970, n. 119). Per il gruppo nella Cattedrale di S. Pietro a Bologna vedi la scheda n. 15.

⁴⁴¹ Il domenicano annota anche la spiegazione del Venerabile Beda secondo cui: "si introdusse nella chiesa l'usanza di celebrare il sacrificio dell'altare non con drappi di seta o colorati, ma con panni di lino: come il corpo del Signore fu sepolto in un candido lenzuolo" [In Mc 4, su 15, 46].

⁴⁴² Per i cripto-ritratti dei committenti nei personaggi del *Sepolcro* scultoreo vedi il capitolo III.

⁴⁴³ SANT'AGOSTINO, *De civitate Dei*, 1, 13.

risulta particolarmente caratterizzato. L'Arimatea presenta l'aspetto di un generico uomo abbiente dotato di scarsella, suo secondo attributo, e abbigliato con vesti contemporanee. Il *Nicodemo* del *Sepolcro* di Niccolò dell'Arca a Bologna, ad esempio, indossa uno *chaperon*, copricapo maschile simile ad un turbante, nato come indumento da lavoro. Utilizzato dal basso medioevo, esso divenne alla moda nel XV secolo tra i nobili francesi ed iniziò ad essere apprezzato anche tra quelli italiani. Nel *Sepolcro* in Santa Maria di Castello ad Alessandria, il personaggio indossa calzari alla romana, un manto, e un piccolo turbante che lo definisce come un "orientale", mentre la veste e la camicia cinquecentesche avvicinano il personaggio all'attualità. Nella maggior parte dei casi, anche se ritrae un personaggio reale, come ad esempio il committente, l'Arimatea veste gli abiti dei turchi coevi, come si vede nel *Sepolcro* mazzoniano nella Chiesa del Gesù a Ferrara (fig. 153).⁴⁴⁴ Risulta interessante notare come spesso il personaggio dell'Arimatea, e talvolta anche quello del Nicodemo, siano caratterizzati da una vistosa cintura. Indossano una cintura annodata sul davanti l'Arimatea acefalo del *Sepolcro* di Codigoro (1440-1450) (fig. 347), quello mazzoniano nella Chiesa del Gesù a Ferrara, ma anche il *Nicodemo* in S. Giovannino a Reggio (1480 circa) e l'Arimatea nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia (ultimi decenni del XV secolo-inizio XVI secolo).⁴⁴⁵ Risulta curiosa la citazione dei cosiddetti "cristiani di cintura" che si legge nel *Viaggio al Monte Sinai*, resoconto del pellegrinaggio compiuto tra agosto 1384 e aprile 1385 dal fiorentino Simone Sigoli. In un passo l'autore spiega che: "I cristiani della cintura sono grandissima quantità di gente di molti paesi, e massimamente in India; e veramente costoro sono nemici de' saracini".⁴⁴⁶ Il curatore dell'edizione napoletana del 1859, Basilio Puoti, chiarisce che "per cristiani di cintura voglion intendere i giacobiti e i copti, così detti dagli italiani perché cingossi l'abito di una zona".⁴⁴⁷ Il Sigoli aggiunge, inoltre, altre notizie interessanti: i cristiani di cintura celebravano l'eucaristia col pane "cotto", cioè lievitato, officiavano la messa nella chiesa di S. Barbara, vicina a quella di S. Tommaso,⁴⁴⁸ e si distinguevano dagli altri cristiani perché portavano avvolte attorno al capo delle bende azzurre.⁴⁴⁹ La vistosa presenza della cintura in alcuni personaggi che rappresentano l'Arimatea e il Nicodemo nei *Sepolcri* scultorei potrebbe pertanto essere interpretata, oltre che come segno distintivo di un cristiano di provenienza orientale, come possibile allusione ai

⁴⁴⁴ L'abito indossato dal *Giuseppe d'Arimatea* nel *Sepolcro* ferrarese attualmente conservato nella chiesa del Gesù, o quello indossato dall'Arimatea nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia, ad esempio, sono accostabili all'abito del nobile persiano ritratto nel trattato di Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, stampato a Venezia nel 1590 (a c. 131 v). Per i gruppi citati vedi le schede n. 27 (Alessandria) e n. 12 (Ferrara).

⁴⁴⁵ Vedi le schede n. 11 (Reggio) e n. 22 (Brescia).

⁴⁴⁶ Simone Sigoli (1384), ed. PUOTI 1859, 65.

⁴⁴⁷ Simone Sigoli (2384), ed. PUOTI 1859, 90.

⁴⁴⁸ Simone Sigoli (1384), ed. PUOTI 1859, 65, note 2 e 3.

⁴⁴⁹ Simone Sigoli (1384), ed. PUOTI 1859, 6.

cristiani copti o giacobiti i quali condividevano con i francescani, gli ortodossi e gli armeni il sito del Santo Sepolcro di Gerusalemme.

Gli abiti orientaleggianti con cui è raffigurato frequentemente *l'Arimatea* aprono una parentesi sull'atteggiamento dell'Occidente quattrocentesco verso l'Oriente turco, atteggiamento che non si può definire di semplice avversione. Se nelle parole di Giovanni Rucellai, il quale nel suo *Zibaldone* ringrazia Dio di essere nato in un paese di fedeli, si evidenzia un chiaro sentimento antiturco, l'atteggiamento del domenicano Savonarola verso i turchi e verso i giudei si può definire "antitetico" rispetto a quello assunto dagli uomini del suo tempo.⁴⁵⁰ Se Angelo da Vallombrosa, rivale del Savonarola, predicava massacri dei turchi, il frate ferrarese ritiene che: "Convertiranno quelli Turchi alla predicazione e verranno al battesimo dolcissimamente, e come percorelle".⁴⁵¹ Nel capitolo sui maomettani del *Trumphus Crucis*, databile al giugno-dicembre 1497, Savonarola non solo ne prevedeva la conversione, ma riteneva i seguaci di Maometto rispettosi di Cristo e benevoli, mostrandosi "persuaso che nelle città turche vi fosse più giustizia che in quelle cristiane".⁴⁵² Alla fine del Quattrocento, nel periodo della predicazione savonaroliana, il farsi rappresentare in vesti orientali, pertanto, non poteva essere considerato una vergogna, ma, al contrario, metteva in luce la sincera partecipazione del singolo al dramma cristologico, talvolta in contrapposizione con la componente giudaica, colpevole, invece, della condanna di Cristo. Era preferibile, dunque, farsi rappresentare nelle vesti di un infedele turco piuttosto che in quelle di un infedele giudeo, posti a due gradi ben distinti di colpevolezza. In una scala di vicinanza a Dio, gli infedeli turchi si pongono in una posizione più "alta" rispetto ai cristiani peccatori. Nel pensiero savonaroliano, infatti, la conversione degli infedeli, considerata imminente, avrebbe coinciso con la punizione dei "falsi cristiani".⁴⁵³

L'identificazione di ritratti nei personaggi di *Giuseppe d'Arimatea* e di *Nicodemo* non è sempre chiara ed evidente. Talvolta, infatti, i committenti preferiscono farsi rappresentare vicino agli otto personaggi e non come uno di essi, come dimostra, ad esempio, il gruppo composto da dieci personaggi nella Chiesa di Sainte-Jean-Baptiste (Haute-Marne), a Chaumont-en-Bassigny, datato al 1471 (fig. 241a-b), dove, quello che sembra identificabile come *Giuseppe d'Arimatea*,

⁴⁵⁰ Vedi Giovanni Rucellai (1471), ed. BATTISTA 2013, 138 (a c 61vA): "Secundariamente debbo ringraçiarlo [il Signore] che m'`a facto nascere in luogo dove è la vera fede, cioè nel cristianesimo e puosi dire nel meçço della fede, cioè vicino a Roma, dov'è la residençia del nostro sanctissimo signore papa e de' suoi fratelli cardinali che rapresentano Cristo cogli apostoli, che così arebbe potuto farmi nascere turco, moro o barbaro che sarìa stato perduto sança rimedio".

⁴⁵¹ Girolamo Savonarola (*Predica XV*, 29 giugno 1496), ed. ROMANO 1962, I, 462.

⁴⁵² DE MAIO 1973, 42; Girolamo Savonarola (*Predica XVIII*, 18 febbraio 1497), ed. RIDOLFI 1955, I, 232.

⁴⁵³ Girolamo Savonarola ed. GHIGLIERI 1961, 535-536.

si limita ad osservare la scena, mentre il compito di deporre Cristo nel sepolcro, viene demandato ad altri due personaggi dai tratti più generici.⁴⁵⁴

Il gruppo di undici personaggi conservato a Raiano (Abruzzo), risultato forse dall'accorpamento di due gruppi, comprende due figure acefale ricomposte con teste incongruenti a sostituire le originarie che potevano plausibilmente ritrarre i committenti dell'opera. La diffusione di ritratti all'interno dei personaggi che compongono i *Sepolcri* verrà trattata più approfonditamente nel capitolo successivo anche se in questa sede risulta utile constatare come, almeno agli inizi del genere, la presenza di ritratti all'interno del *Sepolcro* scultoreo è abbastanza limitata a pochi casi specifici. Negli esemplari più antichi prevalgono figure molto generiche, come si vede nel *Giuseppe* e nel *Nicodemo* nell'*Altare della Passione* di Jacques de Baerze (1393), proveniente dalla Certosa di Champmol e ora al Musée des Beaux-Arts di Digione (figg. 300a-b),⁴⁵⁵ o come dimostra il caso dell'*Arca sepolcrale* di Gianesello da Folgaria (1425), uno dei più antichi gruppi realizzati sulla scia della *Mise-au-Tombeau* francese dove sia il *Giuseppe d'Arimatea* che il *Nicodemo* presentano tratti abbastanza generalizzati (fig. 340). Il tributo al committente dell'opera, in questo caso sarebbe stata veicolata dalle armi affisse sui capitelli che sorreggono l'arco in cui si colloca la *Deposizione* anche se gli stemmi che si osservano al presente non sono quelli di Gianesello da Folgaria bensì sono frutto di un rimaneggiamento postumo (cinquecentesco). L'inserimento dei ritratti nei *Sepolcri* scultorei si può piuttosto considerare una costante degli esemplari emiliani e in quelli da essi derivati. Nel capolavoro di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della Vita a Bologna (1462-1464), il *Giuseppe* scomparso sarebbe, secondo l'ipotesi di Nicola Gramaccini, il presunto ritratto di Giovanni II Bentivoglio, il quale, proprio in quegli anni, assumeva le redini della città.⁴⁵⁶ Il signore bolognese si sarebbe fatto effigiare nelle vesti di *Giuseppe d'Arimatea* ma la scultura, vittima di una *damnatio memoriae*, sarebbe stata distrutta dopo la cacciata dalla famiglia da Bologna.⁴⁵⁷

Un altro caso in cui l'Arimatea, particolarmente "caratterizzato", ritrae il proprietario della cappella, è il *Sepolcro* in Santa Maria degli Angeli a Busseto (figg. 202-202a-b). Una tradizione precedente al 1810, di cui dà testimonianza Pietro Vitali, attesta che il *Giuseppe* rappresentava

⁴⁵⁴ Il gruppo si trova nella sua collocazione originaria, nella cappella sepolcrale fatta costruire nel 1471 da Marguerite de Baudricourt, vedova del Bali reale di Chaumont-en-Bassigny Geoffroy de Saint-Belin. Non è possibile determinare se la figura di *Giuseppe d'Arimatea* rappresenti il defunto marito della committente. Nelle due figure all'estrema sinistra della nicchia, invece, sono ritratti Jean IV d'Amboise, genero di Marguerite e signore di Bussy, e sua moglie Catherine di Saint-Bélin (Vedi FORSYTH 1970, 175).

⁴⁵⁵ Anche nella tarda *Deposizione* lignea di otto figure (datata al 1545 circa) di Baume-Les-Dames, nella cappella cimiteriale, situata sul sarcofago di Claude Pignet di Beaume, canonico di Besaçon e fondatore della cappella, non compaiono ritratti.

⁴⁵⁶ GRAMACCINI 1983, 21-34.

⁴⁵⁷ La committenza bentivolesca rimane ancora senza conferma, anche se sembra legittimo che il committente abbia preferito farsi effigiare sotto le spoglie di *San Giovanni*, il quale mostra un'età compatibile con quella del giovane Giovanni Bentivoglio. Vedi la scheda n. 5.

Gianludovico Pallavicino, anche se attualmente non risulta ancora comprovata da alcun documento.⁴⁵⁸ Si può affermare con certezza che Gianludovico possedeva un *Sepolcro* nella propria cappella funebre, come si legge nel testamento del 16 gennaio 1478: “[...] penses novem olei pro luminando Sepulcrum existens in altera ex dictis cappellis meis”.⁴⁵⁹ Analogamente, nel *Compianto* di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, l’Arimatea è stato finalmente identificato da Francesco Caglioti come ritratto di Ferrante d’Aragona (figg. 211, 212, 213).⁴⁶⁰

Nel gruppo che doveva essere collocato nell’Oratorio della Buona Morte a Modena, non più esistente, i due anziani nei panni di Nicodemo e di Giuseppe sono ampiamente caratterizzati e sembrerebbe plausibile che essi siano dei ritratti, come crede anche Adolfo Venturi il quale vi riconosce i due massari della confraternita, ser Gaspare de’ Longhi e ser Francesco Pancera (figg. 216-218).⁴⁶¹

Sono altresì caratterizzati i volti del *Giuseppe* e del *Nicodemo* nel gruppo del Duomo di Asti (figg. 219-220), e quelli nel gruppo della Chiesa della Pietà a Teggiano (1510-1512), dove il primo assume i tratti del giovane Roberto II Sanseverino, principe di Salerno morto prematuramente (1485-1509), e il secondo quelli del padre Antonello (1458-1499) (figg. 223a-b). Si aggiungono un Nicodemo e un Giuseppe d’Arimatea fisiognomicamente caratterizzati anche nel gruppo di Palazzo Pignano, proveniente da S. Maria Maddalena a Crema e datato al 1510 (figg. 225a-b), e negli stessi personaggi in Santa Maria del Carmine a Brescia anche se a questi due personaggi se ne aggiungono altri due “esterni” alla scena: un *giovane seduto* e una *donna che assiste la Vergine*, i quali andrebbero quasi certamente interpretati come ritratti in quanto molto particolarmente individualizzati (figg. 226-229).

I casi di Busseto, Bologna (Santa Maria della Vita), Ferrara (Chiesa del Gesù), Napoli, Modena, Asti, Palazzo Pignano, Brescia e Teggiano rappresentano l’affermazione della tendenza nei *Sepolcri* italiani a nascondere i committenti sotto le mentite spoglie di Nicodemo o di Giuseppe d’Arimatea.⁴⁶² Si realizza dunque, anche nell’arte scultorea, la prassi già diffusa presso i committenti d’opere d’arte di farsi ritrarre all’interno della scena biblica, prassi già ampiamente attestata in pittura, come dimostra l’Arimatea facente parte del *Compianto* affrescato da Domenico Ghirlandaio nella cappella Vespucci nella Chiesa di Ognissanti a Firenze (1476-

⁴⁵⁸ VITALI 1810, 59-93.

⁴⁵⁹ Il testamento è pubblicato in MINGARDI 1975, 108.

⁴⁶⁰ CAGLIOTI 2020, 534. Vedi la scheda n. 34 relativa al gruppo napoletano.

⁴⁶¹ VENTURI 1884, 350.

⁴⁶² Per i gruppi citati vedi le schede rispettivamente n. 7 (Busseto), 5 (Bologna, Santa Maria della Vita), n. 12 (Ferrara), n. 36 (Napoli), n. 9 (Modena), n. 26 (Asti), n. 19 (Palazzo Pignano), n. 22 (Brescia) e n. 35 (Teggiano).

1477),⁴⁶³ o quello dipinto nel 1502 *Compianto* di Luca Signorelli per i frati zoccolanti di S. Margherita di Cortona (fig. 195).⁴⁶⁴

Alla luce dei casi esaminati, sembra si possa affermare che la prassi di introdurre ritratti tra i personaggi della deposizione nasca in Italia in una seconda fase dello sviluppo del genere del *Sepolcro* scultoreo. È possibile che nei casi sopracitati, essendosi persa oramai la compattezza caratteristica dei primi *Sepolcri* incassati all'interno di nicchie incorniciate dalle armi del defunto, il ritratto costituisca un necessario - oltre che innovativo - richiamo al committente. Giuseppe d'Arimatea non ritrae il committente in quei casi in cui il *Sepolcro* scultoreo è già facilmente riconoscibile come monumento sepolcrale del committente. Nel caso del *Sepolcro* del Mazzoni in Monteoliveto a Napoli, ad esempio, il gruppo non era posto nella cappella nata *ab antiquo* come cappella reale, bensì nell'antica cappella di Gurello Origlia, funzionario del re, reinventata come cappella reale, ragion per cui, in mancanza di altri elementi che rendessero riconoscibile il gruppo come una commissione del sovrano, i cripto-ritratti del re e del suo cortigiano Pontano assolvevano a questa funzione (figg. 212, 214).⁴⁶⁵ L'assenza di cripto-ritratti si realizza in quei casi in cui l'allestimento del gruppo mostrava già l'appartenenza al committente di quel determinato spazio sacro, attraverso l'esposizione delle sue armi o di epigrafi commemorative che ne ricordavano la fondazione. I *Sepolcri* scultorei più tardi combinano la tipologia sepolcrale della *Deposizione* entro una nicchia ad arcosolio, come il monumento di Ganesello da Folgaria a Verona, con la tipologia del ritratto funebre. All'inserimento di ritratti nei *Sepolcri* scultorei potrebbe aver contribuito l'usanza di apporre delle sculture *ex voto* realizzate in cera nelle chiese più importanti della città, come, ad esempio, dimostra il caso delle molteplici effigi in cera dei personaggi illustri che adornavano la Chiesa dell'Annunziata di Firenze nel XV secolo.⁴⁶⁶

⁴⁶³ Domenico Ghirlandaio avrebbe ritratto Amerigo Vespucci nella sua cappella nella chiesa di Ognissanti (1476-1477). Vedi la "Vita di Domenico Ghirlandaio pittore fiorentino", Vasari, ed. 1568, in *Fondazione Fondazione Memofonte*, consultato all'URL

[http://Fondazione Memofonte.accademiadellacrusca.org/capitolo.asp?ID=110](http://Fondazione_Memofonte.accademiadellacrusca.org/capitolo.asp?ID=110),

consultato il 2/04/2020: "Furono le sue prime pitture in Ognissanti la cappella de' Vespucci, dov'è un Cristo morto et alcuni Santi, e sopra uno arco una Misericordia nella quale è il ritratto di Amerigo Vespucci che fece le navigazioni dell'Indie". Sono raffigurati nove personaggi. Il donatore-Giuseppe d'Arimatea, in nero, compare dietro la Vergine che sostiene il Cristo. Accanto al donatore c'è un'altra figura di giovane che sembra un ritratto di contemporaneo. I soli volti specificatamente caratterizzati sono infatti i due uomini a sinistra. La Maddalena è posta a tenere i piedi di Cristo al posto di Nicodemo. San Giovanni tiene il braccio sinistro del Cristo. Sembra si possano riconoscere altri tre santi, di cui un monaco.

⁴⁶⁴ "Vita di Luca Signorelli pittore", Vasari 1568, in *Fondazione Fondazione Memofonte*, all'URL: [http://Fondazione Memofonte.accademiadellacrusca.org/capitolo.asp?id=122](http://Fondazione_Memofonte.accademiadellacrusca.org/capitolo.asp?id=122), consultato il 2/04/2020.

⁴⁶⁵ Per il gruppo di Monteoliveto a Napoli vedi la scheda n. 34.

⁴⁶⁶ WARBURG 1932, 117-119.

2.4.2 Il Nicodemo

Come Giuseppe d'Arimatea, anche Nicodemo è uno dei personaggi associati *ab antiquo* all'iconografia del compianto sul Cristo morto, come si osserva nella rappresentazione giottesca nella Cappella degli Scrovegni (1305). Se tra il XIV e il XV secolo Nicodemo si trova sempre associato a Giuseppe d'Arimatea, tuttavia, sembra che nel corso del XVI secolo questo personaggio conquisti maggiore fortuna rispetto al compagno. Numerose *Pietà*, come ad esempio quelle michelangiottesche, prevedono che sia soltanto questo personaggio a reggere il *Cristo*.⁴⁶⁷

Dei quattro *Vangeli canonici*, soltanto in quello di Giovanni si fa riferimento al personaggio di Nicodemo. L'evangelista lo descrive come un fariseo membro del sinedrio, e dunque, come un dottore di legge.⁴⁶⁸ Inoltre, S. Giovanni narra di una conversazione tra Nicodemo e il Cristo sulla tema della rinascita. Nel momento in cui Cristo annuncia che l'uomo, per nascere, deve necessariamente nascere dall'"alto", Nicodemo gli domanda come potrebbe un uomo vecchio nascere nuovamente, vista l'impossibilità di entrare una seconda volta nel grembo della madre (*Vangelo di Giovanni* 3,1-12). In questo contesto Nicodemo incarna il maestro che, nonostante abbia raggiunto la saggezza tipica dell'età avanzata, non arriva a comprendere la verità divina rivelatagli da Cristo, ovvero l'importanza del battesimo come rinascita nello spirito. La presenza di Nicodemo nel momento della deposizione di Cristo, alludendo al discorso sul tema della resurrezione e del battesimo, funge anche da rappresentazione del credente convertito, desideroso di assurgere a nuova vita purificato dai propri peccati.⁴⁶⁹ Soltanto nel *Vangelo di Giovanni* Nicodemo interviene in difesa di Cristo quando i farisei lo vogliono arrestare (*Giovanni*, 7,45-51) ed è citato insieme all'Arimatea nel momento della *Deposizione* del corpo di Cristo (19,39-42).

Una fonte extra-evangelica in cui questo personaggio assume un ruolo centrale è lo scritto apocrifo intitolato *Vangelo di Nicodemo*, scritto in greco nel IV secolo, il quale è all'origine di una lunga tradizione che lo vede come testimone della Passione di Cristo.⁴⁷⁰ Il testo viene recepito e volgarizzato nello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais.⁴⁷¹

⁴⁶⁷ La sua posizione non è sempre secondaria a quella dell'*Arimatea*, come dimostra la *Deposizione* della chiesa di Verteuil (Charente, Aquitania), proveniente dalla cappella del castello e commissionato da Anne de Polignac, datata al 1554 (FORSYTH 1970, 190). Il personaggio in corrispondenza del capo del *Cristo* sembra essere il Nicodemo: è infatti anziano e tiene tra le mani la corona di spine. Il personaggio ai piedi di *Cristo*, invece, è riccamente vestito, dunque sembra identificabile con Giuseppe d'Arimatea e tiene in mano i tre chiodi, oltre al lenzuolo. Si tratta evidentemente di una soluzione di compromesso che permette una continuità con la tradizione francese del sudario, ma che concede la dovuta importanza anche alle reliquie come il Chiodo e la Corona di Spine (FORSYTH 1970, figg. 222, 226, 227).

⁴⁶⁸ GIOVANNI 3,1-21.

⁴⁶⁹ VERNIA 2013 62.

⁴⁷⁰ CRAVERI 2020, 299-338.

⁴⁷¹ GENTILE 1989, 339; Per i volgarizzamenti italiani degli apocrifi neotestamentari vedi CORNAGLIOTTI 1976, 667-678.

Nei *Sepolcri* scultorei, Nicodemo è rappresentato solitamente come un anziano con abiti umili e barba lunga.⁴⁷² Nella stragrande maggioranza delle *Mises-au-Tombeau* prodotte in area francese il personaggio condivide con l'Arimatea gli attributi del sudario, e, più raramente, del vasetto degli unguenti. Al contrario, sono suoi esclusivi attributi la tenaglia o il martello con i chiodi. Nicodemo viene rappresentato insieme con l'Arimatea mentre cala il corpo del *Cristo* nel sepolcro aiutandosi con un lenzuolo. Nel *Sepolcro* scultoreo di Santa Maria della Rosa a Ferrara (*ante* 1485) e in quello di Sant'Antonio in Polesine (*post* 1451-seconda metà del XV secolo), il sudario si trova semplicemente appoggiato sulla sua spalla, anziché su quella dell'Arimatea, alludendo all'avvenuta deposizione (fig. 373).⁴⁷³

Talvolta, il personaggio è caratterizzato dal vasetto di unguenti, ricordando il dono di cento libbre di una mistura di aloe e mirra che egli porta per la preparazione della sepoltura di Cristo: “Presero allora il corpo di Gesù e lo avvolsero di bende con gli aromi, secondo l'usanza di seppellire dei giudei” (Giovanni 19,39-40).⁴⁷⁴ L'iconografia mirofora si può osservare nel *Sepolcro* di Michele da Firenze nella Galleria Estense di Modena (1448) o nella più tarda *Deposizione* di Sôlesmes della Chiesa dei Santi Pietro e Paolo (figg. 170-171).⁴⁷⁵ In Italia prevale nettamente l'iconografia di *Nicodemo* con la tenaglia e con i chiodi appena sfilati dal corpo di *Cristo*. La prevalenza di tale tradizione nella Penisola potrebbe essere giustificata dalla devozione locale verso la reliquia del Santo Chiodo, che, secondo la tradizione, Costantino fece fondere nel morso del suo cavallo. Il Santo Chiodo è venerato *ab antiquo* a Milano, in quanto Teodosio lo aveva donato a S. Ambrogio. La reliquia era custodita nella chiesa milanese di Santa Tecla dal 1392, dalla quale fu poi spostato nel Duomo. La devozione verso questa reliquia crebbe in età viscontea quando, nel 1444, il cardinale

⁴⁷² Il Vasari definisce “alla maniera tedesca”, le barbe del Giuseppe d'Arimatea e del Nicodemo nella *Deposizione dalla Croce* del Pontorno in Santa Felicita a Firenze: “Aveva dopo queste a seguire negl'altri canti la Crucifixione e Deposizione di croce; ma lasciandole per allora con animo di farle in ultimo, fece al suo luogo Cristo deposto di croce, usando la medesima maniera, ma con molta unione di colori; et in questa, oltre che la Madalena, la quale bacia i piè di Cristo, è bellissima, vi sono due vecchi fatti per Ioseffo da Baramatia e Nicodemo, che, se bene sono della maniera tedesca, hanno le più bell'arie e teste di vecchi, con barbe piumose e colorite con dolcezza maravigliosa, che si possano vedere.” (Vasari, *Vita di Iacopo da Pontuorno*, ed. 1568, in *Fondazione Memofonte*, consultato all'URL: http://Fondazione_Memofonte.accademiadellacrusca.org/capitolo.asp?ID=181, consultato il 13/05/2020).

⁴⁷³ Vedi le schede n. 12 (S. Maria della Rosa) e n. 8 (Sant'Antonio in Polesine).

⁴⁷⁴ TORBOLI 2004, 10.

⁴⁷⁵ L'allestimento originale è quello della chiesa abbaziale di Saint Pierre e Saint Paul a Sôlesmes (Sarthe, Loira). Il gruppo è composto da nove figure più sei piccoli angeli di cui due sopra l'arco. Si aggiungono sette *angeli* più piccoli pendenti e due *guardiani*. La scena è sovrastata da cinque *angeli* con gli strumenti della *Passione*, i profeti *Davide*, *Isaia* e i due *ladroni* ai lati della croce. Il gruppo è datato al 1496, come segnato su un pilastro. Quattro armi sono apposte sopra la nicchia, tra cui quelle di Anna di Bretagna, Carlo VIII, quella del Delfino e quelle di Guillaume Cheminart, priore dal 1486 al 1495 (vedi FORSYTH 1970, 188, fig. 120). Per il gruppo di Michele da Firenze nelle Gallerie Estensi di Modena vedi la scheda n. 4.

milanese Enrico Scotto concesse l'indulgenza a chi avrebbe contribuito all'illuminazione del Chiodo in S. Tecla.⁴⁷⁶

Un'altra iconografia del Nicodemo che compare in alcuni *Sepolcri* scultorei è quella rappresentata nella *Deposizione* incisa dal Mantegna (1465-1467). Essa si ritrova in alcuni gruppi scultorei più tardi come quello di Santa Maria di Castello ad Alessandria (secondo decennio del Cinquecento), in cui il Nicodemo indossa, come nell'incisione, una corta tunica e gli stivali flosci (figg. 230-231). Le tenaglie appese al suo fianco lo rendono riconoscibile come Nicodemo mentre l'ampio cappello rustico appoggiato sul dorso, lo qualifica come un uomo dedito al lavoro e alla fatica, "se non un travestimento, quale potrebbe convenire alla circospezione di colui che, *homo ex farisaeis [...] princeps Iudaeorum, venerat ad Iesum nocte primum* (Giovanni 3, 1-2 e 19, 39)".⁴⁷⁷ Giuseppe e Nicodemo, pertanto, raffigurati nella fatica del trasporto, testimoni e commentatori del sacrificio di Cristo, "dovevano esercitare sui devoti spettatori una sorta di coinvolgimento, proponendosi come tipi ideali d'un esemplare partecipazione al mistero rappresentato; specchiandosi e quasi immedesimandosi in essi- secondo i dettami dei trattati di meditazione: *fac te praesentem, finge te esse praesentem* – i devoti contemplatori potevano partecipare con viva illusione all'evento evocato, accanto ai protagonisti".⁴⁷⁸ Nei gruppi scultorei più tardi, come quello in Santa Maria di Castello ad Alessandria e per la replica di questo gruppo in Ss. Pietro e Biagio a Melegnano, si può osservare una trasformazione delle fattezze del personaggio: viene accentuata la sua età avanzata, la sua fisionomia diventa più "ossuta". Questa trasformazione sembra prendere avvio dai personaggi realizzati da Gaudenzio Ferrari negli affreschi di Santa Maria delle Grazie a Varallo, ma anche in uno degli astanti scolpiti dallo stesso autore nella *Crocifissione* del Sacro Monte di Varallo. In realtà, il tipo del Nicodemo "ossuto" matura già nei *Sepolcri* mazzoniani e in quelli da esso derivati come quello in Santa Maria del Carmine a Brescia.⁴⁷⁹

L'originalità del personaggio di Nicodemo è dovuta anche ai suoi molteplici sviluppi semantici tra i quali: 1) la sua connessione con la figura dello scultore; 2) il parallelismo suggerito tra questo discepolo e un infedele convertito, detto "altro Nicodemo", legato alla ricostruzione del Tempio di Gerusalemme dopo la distruzione del 1009 d.C.; 3) il discorso notturno tra Cristo e Nicodemo sul concetto di rinascita; il legame tra questo personaggio e una professione di fede "vuota" ed "esteriore" sintetizzata dal concetto di "nicodemismo".

⁴⁷⁶ Il culto della reliquia si affermò anche in altre zone lombarde: nel duomo di Monza è custodito un secondo chiodo che Costantino fece fondere nella propria corona.

⁴⁷⁷ GENTILE 1989, 339.

⁴⁷⁸ TASSI 1962, 130-131, 143-146, cit. in GENTILE 1989, 340.

⁴⁷⁹ Per i gruppi citati vedi le schede n. 27 (Alessandria), nn. 7-9-12-31-34 (*Sepolcri* mazzoniani) e n. 22 (Brescia).

Per quanto riguarda l'associazione che intercorre tra il personaggio di Nicodemo e l'attività dello scultore, secondo un'antica tradizione, il discepolo sarebbe stato il primo artigiano ad aver inciso in rilievo il volto di Cristo. Egli avrebbe realizzato la prima scultura della cristianità, facendo la croce in legno di quercia e l'immagine di Cristo in legno di cedro.⁴⁸⁰ Negli *Atti* del Concilio di Nicea scritti da Anastasio Bibliotecario nell'872, viene menzionato un ritratto autentico corrispondente alle stesse misure del Cristo realizzato da Nicodemo. Tale icona, venerata a Beirut, avendo subito i medesimi oltraggi inflitti sul corpo di Cristo, ed essendo dunque stata trafitta da una lancia, avrebbe iniziato a sanguinare copiosamente. Il sangue fuoriuscito dall'icona fu inserito in varie ampole che sarebbero state riposte in un'apposita finestrella all'interno delle "copie" del crocifisso beritense. Tra queste, vi è, ad esempio, il *Volto Santo* di Lucca, crocifisso che si riteneva fosse una riproduzione esatta del Salvatore nella sua "qualità e quantità", e che si custodisce nella chiesa lucchese di San Martino a Lucca dal 742 d.C.⁴⁸¹ La leggenda è narrata dalla *Relatio de revelatione sive inventione ac translatione sacratissimi vultus* composta nel XII secolo in ambito lucchese.⁴⁸² Il *Crocifisso* viaggiò insieme a due ampole contenenti il Sangue di Cristo raccolto da Giuseppe d'Arimatea giungendo a Luni (La Spezia). Il Vescovo di Lucca, Giovanni I, vi si recò sotto consiglio di un angelo per recuperare il prezioso carico che venne custodito dai lucchesi.⁴⁸³

La prassi affermatasi nel corso del XVI secolo di artisti che si ritraggono nelle vesti del *Nicodemo* nelle scene di deposizione o di *Pietà*, potrebbe essere spiegata alla luce di questa tradizione.⁴⁸⁴ Al di là di ogni interpretazione, bisogna comunque considerare innegabile il nesso che lega Nicodemo alla figura dell'artista. Nella tavola della *Deposizione* proveniente dalla collezione Cernuschi, già Cavalieri, venduta all'asta a Parigi nel 1900, sulla borsa di Nicodemo è apposta la firma del pittore Vincenzo Foppa. Anche se, come sostiene Maria Grazia Albertini Ottolenghi, la

⁴⁸⁰ VALENZIANO 2003, 136. La prima immagine sarebbe stata "acherotipa": il volto sarebbe stato trovato già scolpito dal discepolo che aveva intagliato il resto del corpo.

⁴⁸¹ Per le reliquie riproducenti la *mensura Christi* vedi BACCI 2004, 224-238. Sull'icona di Beirut attribuita a Nicodemo vedi SENSI 2015, 107.

⁴⁸² Il *Crocifisso* che il discepolo scultore aveva affidato alla custodia di un uomo giusto di nome "Isacar", venne ritrovato circa seicento anni dopo, con l'aiuto di un angelo, dal vescovo Gualfredo. Sull'argomento vedi CRISPINO 2003.

⁴⁸³ Il *Crocifisso* ligneo chiamato "Volto Santo" sarebbe stato prodotto, in realtà, tra l'XI e il XIII secolo ed è attualmente conservato a Lucca in un tempietto a pianta centrale costruito da Matteo Civitali nel 1484 nella navata sinistra della Cattedrale di S. Martino.

⁴⁸⁴ Come ad esempio la *Pietà Bandini* (1547-1555) che Michelangelo concepì come proprio monumento funebre, o come la *Pietà* di Baccio Bandinelli (1554-1559) nella chiesa dell'Annunziata a Firenze: "lasciò ancora Clemente molto innanzi un Cristo morto che è retto da Niccodemo, il quale Niccodemo è Baccio ritratto di naturale; le quali statue, che sono assai buone, Baccio pose nella chiesa de' Servi, come al suo luogo diremo". In questo caso, parecchio tardo, non solo la figura di *Nicodemo* ritrae l'artista, come si può confrontare con il suo autoritratto al Isabela Stewart Gardner Museum di Boston (1545), ma si tratta di una scultura concepita come proprio monumento funebre. Nella stessa cappella, infatti, l'artista è sepolto con la moglie Giacomina Doni (figg. 247-248).

firma fosse apocrifia, la coincidenza metaforica dell'artista con il *Nicodemo* è significativa.⁴⁸⁵ In Europa, l'identificazione tra il discepolo-scultore e l'artista è testimoniata dalla tomba Schreyer in San Sebald a Norimberga, rappresentante le *Storie della Passione* scolpite da Adam Kraft tra il 1490 e il 1492 (figg. 245a-b). In una delle scene del ciclo, l'artista si ritrae nelle vesti di *Nicodemo*, in abito da lavoro, con gli strumenti dell'artigiano: un martello, una tenaglia e un turbante interpretato come protezione dalla polvere (fig. 174).⁴⁸⁶ Si sarebbe autorappresentato come *Nicodemo* anche il pittore veronese Paolo Morando, detto il "Cavazzuola" (1486-1522), discepolo di Francesco Morone, nella *Deposizione* nella Chiesa di San Bernardino a Verona datata al 1517 (fig. 237): "più abasso nel primo ordine, cioè nel quadro principale, fece Cristo deposto di croce, la Madonna, la Madalena, San Giovanni, Nicodemo e Giuseppo, et in uno di questi ritrasse se stesso, tanto bene che par vivissimo, in una figura che è vicina al legno della croce, giovane, con barba rossa e con uno scuffiotto in capo, come allora si costumava di portare".⁴⁸⁷ Analogamente, nel retablo dell'altare maggiore raffigurante la deposizione, nel convento cistercense di Maidbrunn (Baviera), secondo la critica ottocentesca, l'artista Tillman Riemenschneider si sarebbe raffigurato nel personaggio giovane stante, con il cappello coi bordi ripiegati all'insù e il vaso di unguenti (1519-1526) (fig. 246a-b).⁴⁸⁸

Per ciò che concerne il legame tra Nicodemo e il concetto di resurrezione, esso si fonda principalmente sul passo del *Vangelo di Giovanni* (19,39-42) che testimonia il suo discepolato presso Gesù:

“[39]. *Nicodemo, che in precedenza era andato da Gesù di notte, venne anch'egli, portando una mistura di mirra e d'aloè di circa cento libbre. [40] Essi dunque presero il corpo di Gesù e lo avvolsero in fasce con gli aromi, secondo il modo di seppellire in uso presso i giudei. [41] Nel luogo dov'egli era stato crocifisso c'era un giardino, e in quel giardino un sepolcro nuovo, dove nessuno era ancora stato deposto. [42] Là dunque deposero Gesù, a motivo della Preparazione dei giudei, perché il sepolcro era vicino”.*

⁴⁸⁵ Vedi ALBERTINI OTTOLENGHI, 1997, 42 (figg. 5, 6).

⁴⁸⁶ Si tratta certamente dell'artista in quanto il ritratto corrisponde all'autoritratto dell'artista raffigurato sotto al *Tabernacolo eucaristico* prodotto tra il 1493 e il 1496 nella chiesa di S. Lorenz a Norimberga.

⁴⁸⁷ Vedi la *Vita di Paulo Cavazzuola pittore* in VASARI (1568), ed. LE MONNIER 1853, 200: “[...] A olio poi, nella chiesa della Madonna della Scala, all'altare della Santificazione dipinse in un quadro un San Rocco, a concorrenza del San Bastiano, che all'incontro dipinse nel medesimo luogo il Moro; il quale San Rocco è una bellissima figura. Ma in San Bernardino è il meglio delle figure che facesse mai questo pittore, perciò che tutti i quadri grandi che sono all'altare della Croce, intorno all'ancona principale, sono di sua mano, eccetto quello dove è il Crocifisso, la Madonna e San Giovanni, che è sopra tutti gli altri, il quale è di mano di Francesco suo maestro. Allato a questo fece Paulo due quadri grandi nella parte di sopra; in uno de' quali è Cristo alla colonna battuto, e nell'altro la sua coronazione, dipinte con molte figure alquanto maggiori che il naturale: più a basso nel primo ordine, cioè nel quadro principale, fece Cristo deposto di croce, la Madonna, la Madalena, San Giovanni, Nicodemo e Giuseppo; ed in uno di questi ritrasse se stesso, tanto bene che par vivissimo, in una figura che è vicina al legno della Croce, giovane, con barba rossa e con uno scuffiotto in capo, come allora si costumava di portare [...]”.

⁴⁸⁸ Vedi BECKER 1849, 17.

Sulla base di questo passo, Nicodemo diventa presso la Cristianità il simbolo del fedele “interiore”, il discepolo che si reca dal Signore di notte per non farsi vedere dai giudei. Il personaggio passò ad accogliere un’accezione negativa in età post riformistica quando il termine “nicodemismo” designava coloro i quali celavano idee protestanti professando soltanto in apparenza il cattolicesimo. Si tratta di una “mascheratura per motivi opportunistici nella vita pubblica delle proprie convinzioni private”, perché Nicodemo divenne discepolo di Cristo che incontrava di nascosto. Il termine venne messo in circolazione nel XVI secolo con significato dispregiativo da Giovanni Calvino per denunciare l’atteggiamento di quanti, pur avendo aderito al protestantesimo, non osavano manifestare le loro convinzioni per paura o convenienza”.⁴⁸⁹

Un terzo paragone, dopo quello con la figura dello scultore e con quella del “discepolo segreto” lega il personaggio di *Nicodemo* nel XI secolo, ad un principe musulmano che si occupò della rifondazione della chiesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme dopo la distruzione ordinata da Al-Hakim (1110). Rodolfo il Glabro assimila l’evento della ricostruzione ad una sorta di rifondazione:

“Nello stesso anno [nove anni dopo il millennio], comunque, col favore della clemenza di Dio, la madre dell’emiro di Babilonia, Maria, di religione cristiana, cominciò a far ricostruire con pietre squadrate e levigate il Tempio distrutto per ordine del figlio. E si dice anche che suo marito, il padre del principe di Babilonia di cui abbia detto in questo capitolo, *come un altro Nicodemo* praticasse in segreto la religione cristiana.”⁴⁹⁰

Nell’immagine di Rodolfo il Glabro, una “nuova Maria” e un “nuovo Nicodemo”, quest’ultimo detto appunto *alter Nichodemus*, avevano realizzato un nuovo *Santo Sepolcro* sulle tracce dell’antico.⁴⁹¹ Questo paragone potrebbe aver suggerito l’immagine di Nicodemo come quella di un rifondatore, non esattamente cristiano ma sicuramente “pio”, di un luogo che coincide con il *Santo Sepolcro* di Cristo o che lo commemora. Viene giustificata, pertanto, l’identificazione di questo personaggio con alcuni committenti dei *Sepolcri* scultorei, come quello originariamente collocato nella chiesa ferrarese di Santa Maria de Templo o “della Rosa”, dove Nicodemo è in realtà il duca Ercole I (*ante* 1485) (fig. 176).

⁴⁸⁹ SALVADORI 2000, 1127.

⁴⁹⁰ ANDENNA 2004, 115.

⁴⁹¹ TOSCO 2005, 26. Si tratta dell’origine della prima “copia” *in situ* del prototipo costantiniano, modello per le future costruzioni che sorgeranno in Occidente. Da questo momento in poi si sviluppa il culto del *Santo Sepolcro* in Europa attraverso la moltiplicazione dei richiami architettonici al santuario di Gerusalemme.

2.4.3 La Maddalena

Nella figura della *Maddalena* elaborata dalla tradizione cristiana confluiscono, in realtà, tre figure tra loro distinte: la peccatrice incontrata da Cristo in casa di Simone (Luca 7, 36-50); la prima testimone oculare della resurrezione di Cristo (Matteo 28, 9-10; Marco 16, 9-11; Giovanni 20, 11-18), e Maria di Betania, la sorella di Marta e Lazzaro presso i quali si reca Gesù (Giovanni 11,1-44).⁴⁹²

Mentre nella Chiesa orientale le tre donne rimangono distinte, nella Chiesa romana, come testimonia Gregorio Magno, papa del 590 al 604, esse diventarono un'unica figura.⁴⁹³ La tradizione occidentale gregoriana, responsabile dell'unificazione di questi tre personaggi, iniziò a venir meno in età riformistica quando gli esegeti protestanti promossero nuovamente la divisione tra queste figure.

Nel contesto della rappresentazione del *Sepolcro*, il legame della Maddalena con il tema della resurrezione di Cristo, fenomeno al quale la donna assiste prima degli altri discepoli nel giardino del *Sepolcro*, è prefigurato da un'altra resurrezione della quale la donna è testimone: quella del fratello Lazzaro (Giovanni 11,1-45).

Uno dei più importanti episodi biblici che vedono come protagonista la Maddalena è il momento in cui, nella mattina di Pasqua, si reca al sepolcro con le altre donne per ungere il cadavere di Cristo (Mateo 28, 1-8; Marco 16, 1-8; Luca 24, 1-10; Giovanni 20, 1-2). Il suo interesse nell'unzione è già evidente nel *Vangelo di Giovanni* durante la crocifissione, quando, mentre assiste da lontano, pensa già di comprare i profumi per la sepoltura. Solo in questo Vangelo, infatti, le donne restano vicino alla croce durante la crocifissione, mentre la sepoltura e l'unzione, vengono espletate dall'Arimatea e dal Nicodemo.

L'immagine della Maddalena che traspare dall'*Omelia ottantatreesima di Giovanni Crisostomo al Vangelo di Giovanni* è quella di una donna dall'intelletto semplice e limitato nel comprendere i concetti più alti, come si evince dalle espressioni: "Siccome la mente della donna non era così perspicace da poter trarre dalla vista delle bende una prova dell'avvenuta risurrezione [...]"; o ancora: "Non era conveniente spiegare subito i concetti più elevati ad una persona di capacità intellettuali così modeste, ma bisognava condurla gradualmente fino a tali altezze". La mancanza di perspicacia della donna si dimostra anche nel mancato riconoscimento di Cristo, scambiato per un ortolano, fino al momento in cui non viene chiamata per nome. Il Crisostomo spiega infatti che: "[...] la sua mente non è capace di afferrare concetti troppo alti. Per questo lui

⁴⁹² Questo personaggio, identificato nel *Vangelo di Giovanni* come "Maria di Betania" viene separato dal personaggio della *Maddalena* che nello stesso *Vangelo* compare solo verso la fine.

⁴⁹³ Sull'argomento vedi SAXER 1986, 24-28.

si fa riconoscere da lei non dall'aspetto, ma dalla voce." E tuttavia, la semplicità della donna è controbilanciata da una profonda pietà, come afferma lo stesso Crisostomo: "Grande è la bontà, grande è l'affetto che la donna dimostra", tale da renderla degna di essere scelta come prima testimone della resurrezione di Cristo: "Ecco perché ricevette un non piccolo premio alla sua diligenza. La donna vide per prima quello che i discepoli non videro: gli angeli seduti, uno a capo e l'altro ai piedi del sepolcro, con candide vesti". Nonostante la limitatezza della donna, nel *Vangelo di Giovanni* Cristo "cerca di elevare i suoi pensieri, perché si rivolga a lui con maggiore riverenza" affidandole il compito dell'evangelizzazione e apostrofandola con queste parole: "Ma va', e di' ai fratelli: 'Salgo al Padre mio e Padre vostro, Dio mio e Dio vostro'". Nell'*Omelia ottantatreesima al Vangelo di Giovanni* scritta da Crisostomo, la Maddalena è ancorata allo spazio esterno del sepolcro, presso il quale essa rimane devotamente in contemplazione quando tutti gli altri discepoli sono già rincasati. L'attaccamento della Maddalena al sepolcro è motivato dalla sua debole natura di donna che, incapace di distaccarsi dal corpo di Cristo, trova nel sepolcro una minima consolazione: "[...] la sua natura era debole ed ella non sapeva ancora chiaramente nulla dell'imminente risurrezione. [...] Maria restò là. Come ho già detto, ella provava molta consolazione anche nel vedere il sepolcro.

Da un punto di vista antropologico, la Maddalena è l'emblema della redenzione umana dal peccato e sua prima testimone. Tra Medioevo e Rinascimento, sembra che la figura della Maddalena subisca una trasformazione: da "peccatrice" che vince il peccato, la donna diventa emblema dell'amante folle in agonia. In un affresco nella sagrestia della Chiesa di S. Ciro ad Atena Lucana della seconda metà del Quattrocento raffigurante una scena di *Pietà* a cui è aggiunta la Maddalena che bacia la mano di Cristo, è presente un cartiglio che collega il viso di *Cristo* a quello della Maddalena, sul quale è riportato un verso dal *Vangelo di Luca*: "Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum" (Luca, 7-47) ovvero: "Molti peccati le sono perdonati, perché amò molto". Il suo "aver molto amato", pertanto, non ha un'accezione negativa, ma indica la qualità del saper amare.

In Francia, invece, prevale un'interpretazione della Maddalena come principessa e cortigiana, come si vede nella *Mise-au-Tombeau* di Notre-Dame a Saint-Omer (Pas-de-Calais), prodotta nel 1499 (fig. 162).⁴⁹⁴ Si mostra analogamente come una nobile dal copricapo molto ornato, la Maddalena della *Mise-au-Tombeau* della Chiesa di Saint Michel a Bordeaux (Gironda), prodotta nel XVI secolo (fig. 163).

Nelle *Mise au Tombeau* francesi viene associato quasi sempre a questo personaggio il compito dell'unzione, come dimostra la maggiore frequenza dell'attributo del vaso di unguenti. In

⁴⁹⁴ FORSYTH 1970, 186, fig. 204.

un'illustrazione miniata nello *Speculum Humanae Salvationis* prodotta a Bruges (1460) conservato presso la Newberry Library di Chicago (fol. 27v), la Maddalena viene raffigurata insieme ad una Pia donna nell'atto di cospargere il corpo di *Cristo* con gli unguenti (fig. 164a-164b). Il suo ruolo come "adoratrice" del Corpo di Cristo è sottolineato dall'uso del nardo, un profumo prezioso il cui valore è precisato, nel *Vangelo di Giuda*, allo stipendio di un anno di un operaio. L'unzione dei piedi di Cristo in casa di Simone, rimproverata dai presenti, esprime il legame della donna con l'azione dell'unzione e prefigura l'unzione della sepoltura. Il ruolo di questa figura biblica è dunque quello di "insegnare" ai cristiani come rendere onore adeguatamente al Corpo di Cristo, ovvero come adorare l'Eucaristia.

Una costante che riguarda la figura della *Maddalena* nell'arte visiva è la posizione da essa occupata, sempre ai piedi di Cristo. Un'allusione a questo legame si trova in una *Laude* veneta del 1375 dove la Vergine, tenendo i piedi di Cristo in mano, si rivolge alla Maddalena dicendole: "O figliola mia Madalena, // Sono quisti li sancti pedi, // Dove lacrimasti fortemente // Et la remessione tu avisti // Da lo mio filgio" oimè, dolente" // O filgia mia, che l'ano forate // Li Iudei falsi desperati".⁴⁹⁵ Il legame con i piedi di Cristo è precisato anche nelle *Meditationes* in cui si legge che, durante il trasporto del corpo di Gesù alla sepoltura, la Maddalena ne reggeva i piedi.⁴⁹⁶ La posizione presso i piedi di Cristo, sottolineata anche visivamente, come si osserva, ad esempio, nell'antica *Pietà di S. Remigio* del Giotto (1360-1365) (fig. 191), viene ricordata anche in un passo tratto da un *Quaresimale* scritto da padre Bernardino Caimi, il francescano osservante fondatore del *Sacro Monte* di Varallo, in cui si legge che la donna "apud quos meruerat gratiam invenire".⁴⁹⁷ Il riferimento a questa posizione nella *Laude*, nelle *Meditationes* e nel *Quaresimale* potrebbe aver preso parte nel processo di affermazione di quest'iconografia nel *Sepolcro* di Santa Maria presso S. Satiro del 1483 (fig. 166) e nei gruppi lignei di Locarno (*ante* 1485), in quello conservato presso il Museo d'Arte Antica di Torino (1480-1490) e in quello di Caspano di Civo (primi anni del XV secolo) (figg. 167-169), nei quali la figura della *Maddalena* appare costantemente inginocchiata ai piedi del Cristo. Il rapporto tra la *Maddalena* e i piedi di *Cristo* trova esplicita espressione nel *Vangelo di Giovanni* in cui la donna dichiara di non essere degna neppure di sciogliere il legaccio dei sandali di Cristo. Nel *planctus* della Cattedrale di Cividale del Friuli, ovvero nella rappresentazione del dramma della Passione, la Maddalena viene visualizzata mentre svolge i due gesti che si osservano anche nei *Sepolcri* scultorei: il rivolgersi all'auditorio *cum brachiis extensis* e il prostrarsi ai piedi di *Cristo*.⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ D'ANCONA 1872, 26 (strofa 73).

⁴⁹⁶ GENTILE 1989, 341.

⁴⁹⁷ Il testo è riportato in LONGO 1984, 19-98. Vedi anche GENTILE 1984, 184.

⁴⁹⁸ DE MARTINO 1958, 339-340.

“MAGDALENA: (*hic vertat se ad homines cum brachiis extensis*)
O fratres!
(hic ad mulieres)
Et sorores!
(hic percutiat sibi pectus)
Ubi consolatio mea?
(hic manus ellevet)
Ubi tota salus?
(hic, inclinato capite, sternat se ad pedes Christi)”

Tra tutti i personaggi, dunque, la Maddalena è quella che, più delle altre pie donne, assume pose inconsuete e anticonformistiche. Figura di tergo rispetto all’osservatore e al fratello appena risorto nella *Resurrezione di Lazzaro* nella Cappella della Maddalena nella Basilica inferiore di Assisi e nella *Crocifissione* di Masaccio facente parte del *Polittico di Pisa* a Capodimonte dipinta nel 1426 (fig. 165). Per la sua posa di tergo, la Maddalena è anche la figura che, nei *Sepolcri* in terracotta prodotti in una fase più matura del genere, si presta maggiormente a virtuosistici dettagli nella lunga capigliatura, sempre sciolta, divenuta suo attributo in relazione all’episodio in casa di Simone in cui la donna asciugò i piedi di Cristo (figg. 165-169).⁴⁹⁹

2.4.4 Personaggi aggiuntivi: una figura femminile col bambino e la figura del soldato

In alcuni *Sepolcri* scultorei prodotti in Lombardia nei primi tre decenni del XVI secolo, compaiono figure nuove rispetto alle otto canoniche pocanzi citate: quella che si potrebbe soprannominare “zingara col bambino” e il *Soldato*. L’identificazione di queste figure risulta ancora ambigua per cui l’argomento necessita di ulteriori studi.

Frequentemente, dietro Nicodemo o leggermente in disparte rispetto alle Pie donne viene inserita, ad assistere alla sepoltura di Cristo, una figura di donna col bambino. Questa figura diventa progressivamente parte del repertorio iconografico della Passione nelle rappresentazioni di area lombarda, comparando nei gruppi fonduliani di S. Satiro, in quello del S. Sepolcro di Milano e nei *Sepolcri* di Asti, di Alessandria (realizzato tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento) e in quello nella Chiesa dei Ss. Pietro e Biagio a Melegnano (Milano, *post* 1537).⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ La sua chioma sciolta, inoltre, ben si adatta all’aspetto del pianto rituale basato sull’usanza funeraria di sciogliersi i capelli. Come osserva Ernesto De Martino, infatti: “Quando si deve eseguire il lamento bisogna sciogliersi le chiome: le chiome sciolte fanno parte del ‘modello’ della lamentatrice in azione, e il modello va rispettato con fedeltà rituale” (DE MARTINO 1958, 85).

⁵⁰⁰ Per i gruppi citati vedi le schede n. 18 (Milano, S. Satiro), n. 21 (Basilica del Santo Sepolcro, Milano), n. 26 (Asti) e n. 27 (Alessandria).

Una delle interpretazioni più verosimili riguardanti l'inserimento di questa figura nelle scene di compianto è suggerito dall'episodio delle "filiae Ierusalem", dette anche "mulieres multae [...] quae secutae erant Iesum a Galilaea ministrantes ei" (Matteo 27, 55-56) e appartenenti alla folla dei "curiosi" del mondo secolare che prende parte all'evento sacro. Nei Vangeli Gesù si rivolge alle donne di Galilea che seguono Gesù sulla via del Calvario dicendo loro: "nolite flere super me, sed super vos ipsas flete et super filios vestros" (Luca 23, 28). Sarebbero dunque queste le "donne di Gerusalemme" che compaiono nei gruppi di Asti, S. Satiro e nel *Calvario* plastico di Gaudenzio Ferrari presso il Sacro Monte di Varallo, rappresentate con acconciature all'orientale, turbanti e talvolta con la pelle scura. Si configura come una *zingara* o *donna mora* la figura che si osserva nel *Sepolcro* di Agostino de' Fonduli in Santa Maria presso San Satiro a Milano del 1483 (fig. 188), quella nel *Sepolcro* scultoreo di San Vittore a Meda (*post* 1520-1535) (fig. 409) e probabilmente anche quella facente parte del gruppo nel Santuario della Beata Vergine dei Miracoli a Saronno (1528-1530).⁵⁰¹ Una donna con abito a fasce assimilabile alla *zingara col bambino* è presente anche nell'*Andata al Calvario* di Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata nel Castello Sforzesco (1508) (figg. 260a-260b) e nel *Calvario* del Sacro Monte di Varese di Dionigi Bussola.⁵⁰²

Una donna riconoscibile come *zingara col bambino*, talvolta di carnagione scura, è posta ad assistere alla scena della deposizione, come si può osservare nel *Sepolcro* di Agostino de' Fonduli in S. Maria presso S. Satiro a Milano del 1483, in quello della Basilica del Santo Sepolcro nella stessa città, ma anche in gruppi più tardi come quello in Santa Maria di Castello ad Alessandria, in quello della Chiesa dei Ss. Pietro e Biagio a Melegnano e in quello nel santuario della Beata Vergine dei Miracoli a Saronno, tutti inscrivibili tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento (figg. 249-253).⁵⁰³

La figura della *zingara col bambino* sembra essere sempre riferibile alla produzione artistica legata agli ambienti sotto l'influenza del Ducato di Milano. Se soltanto alcuni esemplari presentano un personaggio caratterizzato dalla carnagione scura, come nel *Sepolcro* di Agostino de' Fonduli in Santa Maria presso San Satiro e in quello di San Vittore a Meda (figg. 249, 254a), nella quasi totalità dei casi, la figura è riconoscibile come "zingara" o "donna orientale" soprattutto dal copricapo, simile ad un velo stretto sotto il mento, e dagli abiti rigati. Il costume gitano, infatti, è caratterizzato da vestiti e mantelli rigati, che, in generale, è segno distintivo delle categorie più umili e marginali della società. I motivi a riquadri, a strisce o comunque i motivi

⁵⁰¹ Nel gruppo nella chiesa dei Ss. Pietro e Biagio di Melegnano figurano addirittura due donne col bambino. Per il gruppo di S. Satiro vedi la scheda n. 18; per quello di Meda vedi la scheda n. 23.

⁵⁰² GENTILE 1989, 342.

⁵⁰³ Per i gruppi citati vedi le schede n. 12 (S. Satiro, Milano), 21 (Basilica del Santo Sepolcro, Milano), n. 27 (Alessandria).

più riccamente ornati, sottolineerebbero “l'appartenenza dei personaggi al ‘mondo’, nell'accezione cristiana del termine, in contrasto non solo con la purezza del bianco della veste del Cristo, ma anche con il sobrio monocromatismo dei panneggi della *Madonna* e di *san Giovanni*”.⁵⁰⁴

Nel gruppo della Basilica del Santo Sepolcro a Milano (prima metà del XVI secolo), la donna che assiste il *Deposto*, ad esempio, indossa un copricapo orientaleggiante a righe avvolto sotto il mento con due estremità che pendono verso il basso mentre, sopra la tunica, la donna indossa un manto fermato sopra la spalla, secondo un gusto all'antica (fig. 250). Nel *Sepolcro* in Santa Maria presso S. Satiro (1483), la cosiddetta *zingara col bambino* indossa un copricapo orientale a righe che copre interamente il collo e che non lascia intravedere i capelli, in maniera molto diversa dal medesimo personaggio facente parte del gruppo nella Basilica del Santo Sepolcro o di quella nel convento di San Vittore a Meda. Il personaggio di Meda, per la carnagione scura, sembra ispirato direttamente al modello fonduliano di San Satiro. E tuttavia, il diverso trattamento del velo, divenuto una fascia stretta sotto al collo (figg. 254a-b), rende questa *mora* molto più simile a quella dell'esemplare di Saronno (fig. 253) e a quella della Chiesa del Santo Sepolcro a Milano (figg. 250, 253).

Anche nel *Sepolcro* di Melegnano (tra il secondo e il terzo decennio del XV secolo) compaiono ben due figure di *donne astanti col bambino*, una a destra e una a sinistra del gruppo. Entrambe indossano una fascia rigata che si avvolge sotto il mento e sembrano abbigliate poveramente (fig. 252). Il motivo del copricapo a righe, che si tratti di un velo o di un turbante di stoffe arrotolate, trova fortuna anche in altre Madonne “zingare” prodotte nello stesso periodo, come nella *Madonna che allatta il bambino* dipinta dal Bramantino (1485) nel Museo delle Belle Arti di Boston (fig. 198), o nella *Madonna che allatta il Bambino* attribuita al lombardo Bernardino de' Conti (1500-1510 circa) custodita al Museo Poldi Pezzoli di Milano, la *Madonna Litta* dipinta dal pittore leonardesco Giovanni Antonio Boltraffio intorno al 1495 (fig. 256), la *Madonna col Bambino* di Boccaccio Boccaccino, datata 1510 circa e conservata nel Museo Nazionale di Arte di Bucarest (fig. 257).

All'interno di *Sepolcri* scultorei, la presenza della figura della *zingara col bambino* risulta parecchio enigmatica. Secondo Filippo Maria Ferro, che ha analizzato iconograficamente il gruppo di Meda (Monza), si tratterebbe di una rara iconografia che si riallaccia alle leggende legate a Sara, domestica in casa di Marta e Maria di Betania, e descritta nel *Vangelo di Luca* (Luca 10, 42). La tradizione sembra affondare le proprie radici nella letteratura medievale francese. Un

⁵⁰⁴ FREZZATO - GRITTI - QUARTANA 2009, 37. L'accezione negativa degli abiti a righe nel mondo moderno occidentale è trattata in PASTOUREAU 1991. Anche la *Madonna della Seggiola* di Raffaello (1513) indossa un mantello estremamente decorato e variopinto di rosso e di verde, il turbante con motivi decorativi a strisce.

riferimento alla domestica egiziana si trova nell'*Histoire des Trois Maries*, testo scritto in versi dal frate carmelitano parigino Jean de Venette intorno al 1354 e volto in prosa nel 1505 da Jean Drouin. Secondo l'*Histoire*, la domestica di Marta e Maria attese sulle coste della Provenza l'arrivo della Maddalena che, insieme con le altre Marie, giunse da Gerusalemme in Provenza a bordo di una nave per evangelizzare la Francia. Il culto di Sara era già presente in Provenza, dove è attestato presso la Chiesa di *Saintes-Maries-de-la-Mer*, luogo in cui le tre Marie sarebbero state seppellite. Le loro reliquie furono scoperte nel 1448.⁵⁰⁵ L'ipotesi, avanzata da Letizia Maderna sulla base della lettura di un testo apocrifo, dell'identificazione della figura della *zingara col bambino* con il personaggio di Sara, resta, comunque, da confermare.

Nel caso del *Sepolcro* in San Vittore a Meda (Milano), un documento conservato nel *Cronicon* dell'antico monastero benedettino del XVIII secolo, conferma che la figura è stata interpretata come una "egizia mora".⁵⁰⁶ Anche nel caso del *Sepolcro* nella Chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Saronno, in un documento del 1528, la scultura è citata come "la gitta cum uno putino imbrazo et un altro putino per mane" in un documento dell'Archivio del Santuario.⁵⁰⁷ La statua è esposta oggi nel Museo del santuario anche se si è persa ogni traccia del secondo putto (fig. 253). Se la presenza del *putto* suggerisce che si possa trattare di una rappresentazione allegorica della *Carità*, altri elementi fanno cadere tale ipotesi come, ad esempio, la considerazione che, sin dalle prime edizioni dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, tale allegoria venisse raffigurata sempre con tre bambini anziché due. Non vi sono ragioni per dubitare che anche nel *Sepolcro* di Saronno fosse stato introdotto il personaggio della *Mora* come riferimento a Ludovico il Moro: *in primis* bisogna ricordare che nel 1505 a progettare il tiburio della chiesa venne chiamato lo stesso architetto al quale il Moro aveva affidato la decorazione della Certosa di Pavia: Giovanni Antonio Amadeo; inoltre, il feudo di Saronno venne donato proprio da Ludovico il Moro alla sua favorita, Cecilia Gallerani,⁵⁰⁸ nel 18 maggio 1491 non solo per celebrare la nascita di Cesare Sforza Visconti, suo figlio illegittimo avuto dalla Gallerani, ma anche per allontanare l'amante dalla corte milanese dove abitava la legittima consorte, Beatrice d'Este. È dunque possibile che il *Sepolcro* di Saronno sia stato commissionato intorno al 1528 dalla legittima contessa di Saronno e non è improbabile

⁵⁰⁵ FERRO 2017, 40-42.

⁵⁰⁶ FERRO 2017, 42. Per il gruppo di Meda vedi la scheda n. 23.

⁵⁰⁷ Saronno, ASSa, ms. CIR, *Mastro* n. 1, f. 184s-d (1528 luglio 9 – 1529 aprile 7): "Pacto et conventionii factii tra noy deputati de domina Sancta Maria Miraculorum Seroni et magistro Andrea intayador in Milano zovè che magistro Andrea sia obligato a fare li figure del sepolcro zovè figure dodece computato el Christo et li doy angeli como apare in el modelo facti per scudi cinque al payro et la gitta cum uno putino imbrazo et un altro putino per mane como apar in lo dicto capitulo per scudi cinque et che noy deputatii siame obligati a darghe el legname che sia al besonio per far li dicte figure et comoditate del logo come a la presente d'acordo die tertio augusti 1528". La trascrizione del documento è di Carlo Cairati (CAIRATI 2011/2012, 162, n. 98).

⁵⁰⁸ Carlo Alberto Bucci, Gallerani Cecilia, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, disponibile all'URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/cecilia-gallerani_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cecilia-gallerani_(Dizionario-Biografico)/) consultato l'11 aprile 2021.

che la figura della *Mora* possa essere interpretata come un riferimento al Duca di Milano, al quale la Gallerani doveva la sua fortuna.

Un'ulteriore ipotesi per spiegare la presenza della figura della *zingara* all'interno di scene della Passione o raffiguranti il compianto, può essere la traccia seguita da Filippo Maria Ferro, secondo cui l'introduzione in alcuni *Sepolcri* scultorei della *zingara* o *mora col bambino* sarebbe legata anche alla leggenda diffusasi all'inizio del XV secolo secondo la quale una zingara sarebbe stata presente ai piedi della croce durante la Passione per trafugare il quarto Chiodo. La presenza degli zingari nella scena della crocifissione è legittimata dalla fama di fabbri attribuita *ab antiquo* ad essi. Alcuni racconti cristiani alludono, infatti, alla partecipazione dei rom alla crocifissione di Cristo, partecipazione che avrebbe causato la loro espulsione dall'Egitto. Secondo la leggenda, sarebbe stato proprio uno zingaro fabbro a forgiare i chiodi della Croce e, per questo motivo, l'intero popolo sarebbe stato maledetto e costretto ad una costante peregrinazione. Questa tradizione trova conferma, in parte, nell'etimologia del termine greco *ghiftòs*, egiziano o zingaro, che era anche sinonimo di fabbro o, in generale, di artigiano del ferro.⁵⁰⁹ Il *topos* della maledizione del popolo zingaro ritorna nella canzone religiosa greca *La Passione di Cristo* risalente al XV secolo e riportata nella raccolta di canzoni popolari greche da Legrand Emile (1874), in cui si legge che il fabbro venne maledetto dalla Vergine per aver prodotto cinque chiodi: due per i piedi, due per le mani e il quinto, avvelenato, per il cuore di Cristo. Per questo motivo, viene condannato dalla Vergine a non avere più camicie che coprano la sua schiena, a non avere più pane nella propria casa e a non raggiungere mai la sazietà.⁵¹⁰ La leggenda sembra trovare eco anche in occidente: la figura di una gitana con due bambini compare, ad esempio, nella decima cappella del *Sacro Monte* di Varese, allestita nel XVIII secolo dallo scultore Dionigi Bussola (figg. 261a-b). In questo caso, la rappresentazione della donna con uno scrigno in mano, rappresenta un'altra leggenda che lega i gitani alle storie della *Passione* di Cristo, e cioè quella secondo cui, poco prima che Gesù fosse crocifisso, una zingara compassionevole cercò di rubare i quattro chiodi riuscendone a sottrarre soltanto uno, ragion per cui ottenne il potere di rubare senza esser vista.⁵¹¹

In conclusione, come osserva anche Filippo Maria Ferro, sostenere che le “astanti more” raffigurate nei *Sepolcri* scultorei o nelle immagini raffiguranti le scene della Passione appartengano al gruppo etnico dei rom, sebbene non sia verificato, non è neppure un'opzione da escludere.⁵¹² Le *more col bambino* che si scorgono in alcuni *Sepolcri* scultorei come quello di Meda o quello di San Satiro sembrano coincidere esattamente con la descrizione presente in una

⁵⁰⁹ FERRO 2017, 42.

⁵¹⁰ LEGRAND 1874, 201-203.

⁵¹¹ FERRO 2017, 44.

⁵¹² FERRO 2017, 42.

Cronica di Bologna trascritta da Ludovico Muratori, la quale attesta che essi arrivarono a Bologna il 18 luglio 1422: “Erano magri, e neri, e mangiavano come porci. Le femmine loro andavano in camicia, e portavano una schiavina ad armacollo, e le anella alle orecchie con molto velame in testa [...]”.⁵¹³

Ancor più importante nel tentativo di far chiarezza su questa enigmatica figura, è la constatazione che la *zingara col bambino* compare soltanto in quei *Sepolcri* scultorei prodotti in area lombarda, che, per tutto il XV secolo è governata dal Ducato di Milano. Anche nella pittura coeva milanese, insieme alle altre Pie donne, compare una figura di *donna col bambino*, portato in braccio, come si può osservare nella *Deposizione di Cristo* nella Cappella della Passione nella Chiesa di S. Giorgio a Palazzo Milano, realizzata da Bernardino Luini nel 1516 (figg. 262a-b). Il personaggio della donna con il copricapo orientale e col bambino è presente anche nelle *Storie della Vita e della Passione di Cristo* a Varallo (1513) dipinte da Gaudenzio Ferrari nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie, nella scena della *Preparazione della Croce* (fig. 259).

Nei *Sepolcri* lombardi, la figura compare in molte varianti: a volte la sua carnagione è scura, come nel *Sepolcro* di Santa Maria presso San Satiro a Milano o in quello nella Chiesa di San Vittore a Meda, altre volte non sembra mostrare una carnagione particolarmente diversa da quella degli altri personaggi, come nella Chiesa dei Ss. Pietro e Biagio a Melegnano e in quella di Santa Maria di Castello ad Alessandria, dove è più assimilata ad una generica donna col bambino che assiste alla scena sacra (figg. 251-252). Questi due ultimi esemplari, datati agli anni Trenta del XVI secolo, sembrerebbero tratti da un medesimo modello prodotto dai fratelli Tabacchetti (i fratelli Jan e Nicolas Wespín),⁵¹⁴ attivi alla fine del Cinquecento per i *Sacri Monti* di Varallo e di Crea. Probabilmente, le figure del gruppo di Alessandria precedono quelle di Melegnano di qualche anno anche se, lo stato di conservazione pessimo di quest'ultimo gruppo, non permette un confronto ottimale. Una generica donna dalla carnagione chiara con due bambini, uno in braccio e uno al suo seguito, compare, ad esempio, nella Pala con la *Crocifissione* prodotta dal “Maestro del medio Reno” (1420) e conservata presso lo Städtisches Kunstinstitut di Francoforte (fig. 258). Non presentano la carnagione scura le *donne col bambino* che assistono il *deposto* nel gruppo della Chiesa del Santo Sepolcro a Milano (1510) e quello della Basilica della Vergine dei Miracoli a Saronno (1528), oggi conservata nel Museo Diocesano. È possibile che anche la *zingara col bambino* di Saronno fosse originariamente mora dal momento che, come le altre statue, che sono state pesantemente indorate, anch'essa potrebbe aver subito pesanti rimaneggiamenti.

⁵¹³ MURATORI 1731, tomo XVIII, 611-612. Per le origini e i costumi zingari vedi anche PREDARI 1846, 59.

⁵¹⁴ Per notizie sugli scultori fiamminghi nel XV secolo vedi RIVIERA 2017. Per i gruppi citati vedi le schede n. 18 (Milano, S. Satiro), n. 23 (Meda), n. 27 (Alessandria).

Tenendo conto della crescente presenza dei mori in Italia dopo la loro espulsione da Granada, avvenuta nel 1492, la presenza di personaggi riconoscibili come turchi o mori è molto frequente nell'arte rinascimentale occidentale. Le motivazioni della carnagione "mora" di questo personaggio, tuttavia, si devono ricercare altrove.

Un'ipotesi interessante che spiegherebbe il motivo della diffusione di questa figura esclusivamente in quei *Sepolcri* prodotti in zone sottoposte alla potestà del Ducato di Milano è che la *mora* sia in realtà un'immagine allegorica rappresentante il potere di Ludovico il Moro detto "il Moro".⁵¹⁵ Diversi elementi contribuirebbero a donare veridicità a tale ipotesi. Nel frontespizio dell'esemplare degli Uffizi della *Sforziade* miniata da Giovan Pietro Birago, ad esempio, si vede una *Carità* che allatta due bambini, di cui uno moro.⁵¹⁶ Insegne araldiche contenenti la testa di un moro rappresentavano quelle famiglie che si erano distinte storicamente nella lotta contro gli infedeli.⁵¹⁷ Questa figura rimandava al soprannome di Ludovico Sforza. Secondo quanto testimonia Simone del Pozzo, Ludovico "da puto era detto *Moro* per essere alquanto nigro...", ragion per cui incluse un moro nella sua impresa: "per il che faceva depi[n]gere in le insigne teste de moro con un ligame al fronte".⁵¹⁸ Il riferimento è confermato dal carro trionfale condotto da dodici mori preparato dall'amico Gaspare da Sanseverino per la giostra ideata in occasione del suo matrimonio con Beatrice d'Este avvenuto il 26 Gennaio 1491.⁵¹⁹ Il poeta fiorentino Bernardo Bellincioni, nelle sue *Rime*, fa un esplicito riferimento al Ludovico chiamandolo "etiopo italico": "talché la nave entrerà in porto, / né com'altri crede air per perduta; / ché sempre la trarrà dal camin torto / mentre al timone è l'etiopo italico".⁵²⁰ In conclusione, l'utilizzo dell'immagine della *zingara* come riferimento al Moro, è dimostrato da McGrath (2002) attraverso l'analisi delle miniature di Giovanni Pietro Birago per il trattato *Sforziade* del 1490 in cui il personaggio del Moro compare svariate volte.⁵²¹ Un'altra impresa sforzesca è collegabile a questa figura: il *capitergium cum Gassa*, ovvero il velo per il capo annodato sotto al collo e decorato con il fasciato ondato sforzesco che si osserva nelle rotelle milanesi, bottino della battaglia di Giornico del 1478 (fig. 255).⁵²² Il velo rigato che si annoda sotto al collo è molto simile, infatti, a quello indossato dalle *more* in questione. Un'altra

⁵¹⁵ Per maggiori informazioni sugli emblemi di Ludovico il Moro vedi McGRATH 2002, 67-94.

⁵¹⁶ McGRATH 2002, 83, fig. 13.

⁵¹⁷ McGRATH 2002, 69. Come la famiglia Pucci, le insegne araldiche con la testa di moro hanno a che fare con famiglie che avevano anticamente combattuto contro gli infedeli o contro i pagani.

⁵¹⁸ McGRATH 2002, 71 (nota 12).

⁵¹⁹ McGRATH 2002, 72.

⁵²⁰ Vedi Bernardo Bellincioni (1491) ed. FANFANI 1876-78, 43-44.

⁵²¹ Vedi anche GIORDANO 1995, 94-117.

⁵²² Paola Mangano, "Le imprese di Ludovico il Moro alla Sforzesca di Vigevano", consultato all'URL: <https://passionarte.wordpress.com/2014/12/11/le-imprese-di-ludovico-il-moro-alla-sforzesca-di-vigevano/> il 19/01/2021.

interpretazione, sostenuta da Betsy Purvis Benett, considera la figura della *zingara col bambino* come monito e commento politico allo *status* del *Santo Sepolcro* sotto la dominazione turca: “It is possible that the Moorish figures could reference characters that appeared in local renditions of Passion plays as a reminder and political commentary on the status of the Holy Sepulchre and the fact that Jerusalem and the Holy Land were under Arab domination”.⁵²³ Per quanto riguarda la *mora col bambino* dalla carnagione scura facente parte del *Sepolcro* scultoreo in Santa Maria presso S. Satiro a Milano, un’associazione con l’impresa sforzesca di Ludovico il Moro sembra essere altamente possibile, considerando che la chiesa si trovava sotto la giurisdizione ducale. I capitoli degli statuti della Scuola di Santa Maria presso S. Satiro, infatti, erano stati approvati il 4 settembre 1480 con lettere patenti firmate da Bona di Savoia e dal figlio Galeazzo Maria Sforza. Inoltre, da una lettera della cancelleria ducale del 17 dicembre 1498 sappiamo che Ludovico il Moro, duca de facto dal 1480 al 1503, aveva stabilito di far edificare nella chiesa una cappella dedicata a S. Teodoro.⁵²⁴ Dalle lettere-patenti del primo dicembre 1497, inoltre, si comprende che il Duca aveva affidato l’impresa al Bramante, occupato, nello stesso periodo, alla costruzione del coro della chiesa.⁵²⁵ La presenza di una cappella ducale all’interno della chiesa di S. Satiro è confermata da un documento citato dal Malaguzzi Valeri che fa riferimento ad una “capela construta in la ghiesia de Sancto Setero” donata dal Duca al prete Jachobo da Croce, “qual fu fiolo de una servetrice de Sua S. per spatio de anni più de vinti”. Il cappellano Jacopo da Croce voleva tenere ornato quest’altare per onore dei duchi, patroni di questa cappella e, per questa ragione, “s’e asaltato una certa congregatione et non ge volevano lasare tore li dicti paramenti per non volere lassare celebrare”.⁵²⁶ A partire dal 1511, un anno dopo la morte del Moro, la Cappella di S. Teodoro cambiò intitolazione e destinazione d’uso, passando al nobile Francesco Brivio, morto nel 1517, il quale, nel suo testamento dell’11 novembre 1511, aveva richiesto che la cappella fosse condotta a termine con un’intitolazione agli *Ognissanti*, e utilizzata come nuovo sepolcro di famiglia. Il cambiamento nella destinazione d’uso conferma che l’ambizioso progetto ducale non era andato a buon fine, ragion per cui, il Moro, aveva eletto a propria cappella sepolcrale lo spazio della tribuna di Santa Maria delle Grazie. L’esistenza di una cappella di patronato ducale proprio di fronte alla cappella contenente il *Sepolcro* scultoreo, giustificherebbe, all’interno di esso, la presenza della donna *mora*, noto emblema araldico del Moro, e suggerisce un possibile utilizzo del gruppo quale arredo liturgico di evidente celebrazione ducale.

⁵²³ PURVIS BENETT 2012, 262.

⁵²⁴ BISCARO 1922, 118 (nota 2); MOTTA 1903, 486 (doc. n. IV).

⁵²⁵ Il nome dell’architetto compare anche nel contratto di commissione del *Sepolcro* al coroplasta cremasco Agostino De Fonduli, datato al 1483. All’artista è richiesto di “finiri facere sepulchrum existens in dicta ecclesia sancti Sattari” (BISCARO 1911, 133, doc. III datato l’11 marzo 1483).

⁵²⁶ BISCARO 1911, 128.

Un ulteriore prova che collega il personaggio della *mora col bambino*, anch'esso *moro*, al duca Ludovico il Moro, è data dal *Sepolcro* nel Santuario di Santa Maria dei Miracoli a Saronno. Nel frontespizio miniato dell'esemplare della *Sforzinda* nella Biblioteka Narodowa di Varsavia (Inc. F. 1347), firmato e datato "1496", è raffigurato, seduto su un sarcofago, un puttino nero assimilabile a quello di Saronno (figg. 263a-b). Secondo McGrath (2002) l'iscrizione che si legge sul sarcofago "Delegi vos ut fructuarii sitis et fructus vester maneat", potrebbe esser stata pensata per la morte di Francesco Sforza, protetto di Ludovico.⁵²⁷ Il *putto* in braccio alla gitana di Saronno tiene in mano quello che, a prima vista, sembrerebbe un grappolo d'uva. Anziché rappresentare il noto simbolo eucaristico, ricollegabile all'iconografia della *Vergine dell'uva*,⁵²⁸ il frutto tenuto in mano da questa figura può facilmente essere riconosciuto in grappolo di gelsi neri (*morus nigra*) che, insieme alla figura della donna - anticamente *mora*, ma oggi ridipinta - si aggiunge ai già sopracitati emblemi araldici di Ludovico il Moro. Ne *Gli uomini illustri* Paolo Giovio spiega dettagliatamente il collegamento tra il Moro e le more, o "gelso nero", scelte da Ludovico come emblema araldico, proprio per la capacità della pianta di metter le foglie per ultime e il frutto per primo:

"Ludovicum Sfortiam Mediolanensium principem cui Moro cognomen fuit, nequaquam à fuscidine oris quod esset aequo pallidior ita vocatum ferunt, verum ab argumento quod pro insigni gestabat Mori arboris, quae indcirco sapientissima arborum censeatur, quoniam tarde et non prius germinet et florescat, quam hyemis iniuriam effugerit; statimque tuto partu ocysime fruticet, quasi hoc ingenio suo esse insitum indicare vellet in omni actione numquam propere sed graviter consilia inire atque ea sicuti oporteret, mature et celeriter explicare."⁵²⁹

Un altro personaggio enigmatico che compare nei *Sepolcri* scultorei in Italia, specialmente in quelli più tardi, è il *soldato*. Questa figura, scolpita a tutto tondo e posizionata ai lati delle nicchie del *Sepolcro* o leggermente distaccata dal resto del gruppo, come si osserva a Chaource o a Sôlesmes (figg. 266a-b, 267), è presente in numerose *Mises-au-Tombeau* francesi e si possono intendere come una ripresa del più antico modello degli *Heilige Gräber* tedeschi (fig. 181). I *Sepolcri* fiamminghi, quelli della Lorena, della Normandia e della Piccardia, non presentano figure di *soldati*.⁵³⁰ Una delle più antiche rappresentazioni della scena della Resurrezione in cui è riscontrabile la presenza dei *soldati* è un'antica miniatura del *Sacramentaire de Drogon*, prodotto a Metz e conservato alla Bibliothèque National di Parigi (ms. lat. 9428),

⁵²⁷ McGRATH 2002, 81, fig. 12.

⁵²⁸ L'iconografia è rappresentata nella Madonna di Lucas Cranach il Vecchio nel Museo Nacional Thyssen-Bornemisza o in quella dell'Alte Pinakothek di Monaco o nella cosiddetta "Madonna del pino" (1505) nella Cattedrale di S. Giovanni a Breslavia.

⁵²⁹ Vedi GIOVIO 1551, 177.

⁵³⁰ MARTIN 1997, 73.

datato tra l'826-855 all'interno dell'iniziale "D" (fig. 211).⁵³¹ Le figure dei *soldati* sono presenti anche nei gruppi francesi di Pont-à-Mousson, databile alla metà del XV secolo (fig. 212), e anche nella Cattedrale di Sainte-Marie ad Auch, presso Gers (fig. 268). Il *soldato* appoggiato al pilastro sinistro della nicchia del gruppo di Auch, armato di arco e frecce, sfoggia una barba lunga all'orientale mentre, quello sul pilastro destro, armato con due spade, segue la moda occidentale (fig. 213).

Originariamente, nelle più antiche scene di *Resurrezione*, era presente il motivo dei *soldati addormentati* alla guardia del *Sepolcro* che si ripresenta, con una certa discontinuità, anche nei *Sepolcri* scultorei prodotti nei primi anni del Cinquecento. Nel gruppo di Santa Maria della Scala a Moncalieri (realizzato negli anni Quaranta del Cinquecento), l'importanza del ruolo assunto dal *soldato* è dimostrata dal fatto che, lo stesso committente, il condottiero francese Blaise de Montluc, divenuto governatore di Moncalieri dal 1539 al 1553, scelse di farsi raffigurare nelle vesti di questo personaggio, piuttosto che in quelle di Giuseppe d'Arimatea.⁵³²

I *soldati* rappresentano un elemento caratteristico dei gruppi prodotti in area francese e sono interpretabili, se svegli, come guardiani della tomba o come donatori, come nella *Mise-au-Tombeau* della Chiesa di Sales (Francia sudoccidentale). E tuttavia, essi compaiono raramente nei *Sepolcri* scultorei prodotti in Italia, se non in alcune scene di *Resurrezione*, come osserviamo nel celebre affresco di Piero della Francesca o nel monumento Brenzoni a Verona, in cui il *Cristo*, con il vessillo cristiano, emerge dal sepolcro trionfando sui soldati pagani addormentati. La presenza dei *soldati* "a guardia" della tomba è anche un motivo che fa parte del repertorio dell'arte funeraria tra il Quattrocento e il Cinquecento. Ne è un esempio anche il cenotafio di François I di Montferrand nella Cappella di S. Antonio che si trova presso la cittadina svizzera di La Sarraz (1370 circa). Il monumento, ricavato in un *enfeu* incorniciato da due archetti gotici traforati, presenta davanti alla figura distesa del defunto quelle di due *soldati*. Le figure dei *soldati*, facenti parte inizialmente della decorazione del sarcofago di Cristo negli *Heilige Grabes* e nelle *Mises-au-Tombeau*, verso la fine del Quattrocento, iniziarono ad emanciparsi gradualmente dalle cornici decorative per guadagnare uno spazio proprio accanto ai canonici otto accompagnatori del *Cristo* dei *Sepolcri* scultorei.

⁵³¹ BONNELL 1916, 703.

⁵³² Il *Sepolcro* fu verosimilmente commissionato all'indomani della vittoria francese nella battaglia di Ceresola d'Alba, avvenuta il 14 aprile 1544, tra lo schieramento francese e quello spagnolo. Il *Sepolcro* di Moncalieri comprende tre figure di soldati vinti dalla stanchezza dopo la battaglia. A sinistra è presente un archibugiere francese appoggiato allo scudo, mentre, a destra, un soldato che tiene un grande scudo con le iniziali "S.P.Q.A". L'esercito francese, composto dai picchieri e dagli archibugieri volontari reclutati in Francia proprio dal Monluc, stanziato nella piazzaforte di Moncalieri, soccorse la cavalleria del Conte di Enghien, Francesco di Borbone, vincendo contro gli spagnoli del Marchese di Vasto e capitano dei lanzichenecchi, Alfonso d'Avalos.

I *soldati* sono generalmente abbigliati con armature coeve; questi personaggi fungono quasi da “ponte” tra l’osservatore e la scena sacra. Si può constatare come, benché “liminale”, la figura del *soldato* vinto dal sonno, fornisca la chiave di lettura dell’intera rappresentazione, in quanto è interpretabile come una duplice vittoria cristiana: sulla morte e sul paganesimo. Il *soldato*, che una lunga tradizione tedesca e anglosassone relega, nella forma di una figura dormiente accovacciata, a “decorazione” del prospetto della tomba, in taluni casi, appare vigile, come si vede nella Cattedrale di Narbonne, in quella di Auch e in quella S. Pierre et S. Paul e Sôlesmes o in quello di Moncalieri (figg. 267-268). In questo caso, più che emblema di un mondo pagano sconfitto, sembra più corretto interpretarlo con un’accezione positiva, come un “custode” virtuoso del sepolcro di Cristo. Si comprende facilmente come, nel contesto dell’Occidente del XV secolo, vessato dalle costanti incursioni turche e costretto ad assistere alla caduta di Gerusalemme, capitale sacra oramai alla mercé degli infedeli, il personaggio del *soldato*, impregnato di un nuovo “spirito di crociata”, assumesse incontrovertibilmente un significato positivo.

Una discriminante nell’accrescimento della fortuna del personaggio del *soldato*, alla base della sua reintroduzione nelle scene del compianto e della deposizione, è data dall’incisione anche detta *Deposizione nel Sepolcro con quattro uccelli* (1470-1480), attribuita ad un seguace del Mantegna (fig. 216). Il soldato con la lancia che nell’incisione viene mostrato mentre sale la scala verso il sepolcro, potrebbe a ragione essere interpretato come *Longino* considerando che risulta per molti versi sovrapponibile al soldato di un’altra incisione mantegnesca: quella del *Cristo risorto tra sant’ Andrea e san Longino* (figg. 270-271).⁵³³ La presenza del centurione Longino nella scena della *Deposizione* è dovuta al testo altomedievale trasmesso dagli *Atti di Pilato* poiché, nei *Vangeli* canonici, si parla genericamente di un “soldato” posto a guardia del sepolcro. Negli *Atti di Pilato* vengono riqualficati i soldati che, pur essendo stati pagati dai giudei per testimoniare che i discepoli di Cristo avevano rubato il corpo, scelsero invece di testimoniare la sua Resurrezione.⁵³⁴

La figura del soldato assume un ruolo di primo piano anche nella narrazione della resurrezione raccontata nel *Vangelo di Pietro*, un’epitome apocrifa dei quattro vangeli canonici.⁵³⁵ L’anonimo autore, che elimina tutti gli elementi offensivi verso i romani attribuendo ogni colpa al popolo ebraico, mostra i soldati romani sotto una luce positiva. È soltanto per richiesta degli anziani ebrei e non per loro personale iniziativa che essi intervengono per rafforzare la guarda al sepolcro e, dopo la resurrezione, affermano che “è preferibile essere debitori della più grande colpa al

⁵³³ Per questa incisione fu utilizzata la medesima lastra utilizzata dal Mantegna per realizzare la *Deposizione* in formato “orizzontale”

⁵³⁴ *Vangelo di Nicodemo, Testo latino A, XIII (XXIX)* in CRAVERI 2014, 366.

⁵³⁵ CRAVERI 2014, 290.

cospetto di Dio che cadere nelle mani del popolo dei giudei”.⁵³⁶ Nel *Vangelo di Pietro*, oltre ad esser specificato il nome del centurione Petronio che ebbe il compito, insieme ad altri soldati, di far la guardia al sepolcro (*Vangelo di Pietro*, VIII, 28-31) viene introdotta la testimonianza dei due soldati che facevano la guardia al sepolcro, i quali, di notte, videro discendere dal cielo due giovani radiosi che fecero rotolare via la pietra che lo sigillava (*Vangelo di Pietro*, IX, 36).⁵³⁷ I soldati avrebbero testimoniato per primi la resurrezione se non avessero avuto l’esplicita proibizione di Pilato, supplicato dai giudei di tacere sul miracoloso evento. (*Vangelo di Pietro*, XI 49).⁵³⁸

Un’altra via attraverso cui la figura del *soldato* potrebbe essersi affermata all’interno dei *Sepolcri* scultorei può essere intravista nell’introduzione del culto di un’altra reliquia: la Lancia di Longino. Un frammento della reliquia venne portata in Italia nel 1492, allorché, il sultano Bajazeth, lo volle regalare a papa Innocenzo VIII. Anche Roma poté custodire una parte della reliquia, il cui secondo frammento era già stato portato da Luigi IX nella Sainte-Chapelle, a Parigi.

⁵³⁶ Nel *Vangelo di Pietro* viene specificato che gli anziani giudei chiesero a Pilato di rafforzare il controllo del sepolcro con altri soldati per tre giorni, per evitare che i discepoli di Cristo andassero a rubare il corpo e il popolo credesse che il Cristo fosse resuscitato realmente (CRAVERI 2014, 290). Il testo è stato pubblicato da BOURIANT 1892.

⁵³⁷ I soldati vedono uscire tre uomini dal sepolcro: “due sostenevano l’altro, e una croce li seguiva” (*Vangelo di Pietro* X, 39) in CRAVERI 2014, 295.

⁵³⁸ CRAVERI 2014, 296.

CAPITOLO III

3.1 I committenti dei *Sepolcri* scultorei

Analizzando le vicende che portarono alla commissione della maggior parte dei *Sepolcri* scultorei attualmente presenti in Italia, si constata che i committenti di tali opere non possono essere ricondotti ad un'unica categoria sociale. La dispersione dei gruppi scultorei e il loro coinvolgimento in numerosi riallestimenti postumi, la maggior parte delle volte incongruenti con la destinazione d'uso originaria delle opere, rende ancora più arduo il tentativo di una loro corretta contestualizzazione, e complica ulteriormente il tentativo di restituirle al committente che aveva dato avvio alla sua loro produzione.

La ricognizione dei *Sepolcri* scultorei esistenti in Italia mette in evidenza come ogni *Sepolcro* scultoreo debba essere considerato un caso a sé. Nonostante ciò, risulta necessario individuare perlomeno i committenti prevalenti di questa tipologia di opere che risultano circoscrivibili a tre macro-categorie: 1) committenza laica composta da re, duchi, signori o membri della borghesia cittadina in ascesa; 2) confraternite dedite ad opere assistenziali nella comunità; 3) membri dell'Ordine Franciscano o personaggi variamente legati ad esso. A queste categorie si aggiunge un numero esiguo di *Sepolcri* scultorei commissionati dal clero secolare.⁵³⁹

Dopo aver analizzato le radici concettuali del fenomeno che vide i committenti dei *Sepolcri* scultorei farsi raffigurare tra i personaggi del gruppo, saranno analizzati più nello specifico alcuni *Sepolcri* scultorei nei quali tale prassi risulta più evidente. In seguito, si passerà ad esaminare la realtà confraternale, facendo un *distinguo* tra i vari tipi di confraternite interessate nella commissione dei *Sepolcri* scultorei in Italia. Infine, si cercherà di illustrare il rapporto tra questa tipologia di opera sacra e la religiosità francescana.

La diffusione del genere del *Sepolcro* scultoreo in Italia si deve, almeno in una fase iniziale del suo sviluppo, al modello francese delle *Mises-au-Tombeau*. Questi gruppi scultorei rappresentanti la deposizione di Cristo furono commissionati principalmente dalla ricca borghesia mercantile in ascesa e dalle maggiori dinastie ducali della Francia settentrionale e orientale che,

⁵³⁹ I numeri che sono stati individuati sono i seguenti: diciannove *Sepolcri* probabilmente commissionati da re, duchi, signori e o membri della borghesia cittadina in ascesa, di cui casi sei di incerta individuazione; dieci *Sepolcri* commissionati da confraternite di cui sei commissionati da confraternite riconducibili al movimento "penitente" (disciplini, battuti, umiliati); otto *Sepolcri* commissionati dall'Ordine francescano, di cui cinque forse legati a personaggi illustri che si fanno inumare in chiese francescane. I *Sepolcri* individuabili in ambienti amministrati dal clero secolare si limitano a cinque, ma si tratta della categoria più fumosa; sei *Sepolcri* attestati in abbazie e monasteri, di cui due incerti.

mosse da un forte sentimento religioso di ispirazione crociata, oltre che da ragioni politiche e militari, coltivarono costantemente uno stretto rapporto con Gerusalemme. Le *Mises-au-Tombeau* plastiche, pertanto, insieme alle reliquie portate in Francia dalla Terrasanta, furono lo strumento attraverso il quale l'aristocrazia francese perpetuò il ricordo della gloriosa conquista del *Santo Sepolcro* avvenuta in età crociata tra l'XII e il XIII secolo.

Dal secondo decennio del Quattrocento fino al Cinquecento inoltrato, le *Mises-au-Tombeau* costituirono una delle tipologie sepolcrali predilette dall'élite in quanto davano la possibilità di collegare la memoria della propria tomba a quella della tomba di Cristo.⁵⁴⁰ Le prime *Mise-au-Tombeau* però, furono erette dai canonici della cattedrale, come quella di Langres (Haute-Marne), commissionata intorno al 1420 dal canonico Jean Marchand per la cappella che si era fatto costruire in un angolo del chiostro della Cattedrale (fig. 309).⁵⁴¹ Progressivamente, l'uso di erigere *Sepolcri* scultorei si diffuse anche al di fuori dell'edificio chiesastico, come ad esempio negli ospedali retti da confraternite e dediti ad attività caritative. Lancelot de Buronfosse, ricco mercante della città di Tonnerre (Borgogna), nel 1453 commissionò agli allievi di Claus Sluter, Jean Michele e Georges de la Sonnette, una *Deposizione* scultorea perché fosse collocata nell'Ospedale di Notre-Dame des Fontenilles, edificato nel 1293 da Margherita di Borgogna per assistere ai malati (fig. 310).⁵⁴² Da una ricognizione dei casi francesi sembra che per le *Mises-au-Tombeau* la funzione sepolcrale fosse quella prevalente, coinvolgendo sia il clero che i laici. A questa funzione facevano seguito altre come quella liturgica, quella devozionale o di reposizione delle Sacre Specie.⁵⁴³ La famiglia Galéans, di origine genovese ma trapiantata in Francia, fece realizzare verso la fine del XV secolo una *Mise-au-Tombeau* per adornare la propria cappella sepolcrale nella navata laterale della chiesa avignonese di Saint-Pierre (fig. 296).⁵⁴⁴ I Galéans furono molto devoti al *Santo Sepolcro* di Gerusalemme sin dai tempi di Jean Galéans, cavaliere di San Giovanni di Rodi morto in Terrasanta tra il 1368 e il 1369. Sembra che la carica del cavalierato di Rodi fosse diffusa nella famiglia in quanto ne faceva parte anche un altro membro della famiglia, Balthasar, cavaliere di San Giovanni di Rodi presso il priorato di Saint-Gilles nel 1448. Tali notizie permettono di interpretare la *Mise-au-Tombeau* di Saint Pierre come una

⁵⁴⁰ FORSYTH 1970, 178 (figg. 207, 212).

⁵⁴¹ QUARRÉ 1971, 68-71.

⁵⁴² MARTIN 1997, 414.

⁵⁴³ La funzione sepolcrale è attestata anche per il gruppo nell'Abbazia di Saint-Pierre a Moissac, commissionato da Pierre de Carmaing, eletto abate nel 1484 e morto nel 1490, per la propria cappella dedicata a *Tutti i Santi* (fig. 313). Purtroppo, la cappella è andata distrutta ma il gruppo doveva originariamente trovare posto all'interno di una nicchia. Un altro gruppo che si può annoverare tra le *Mises-au-Tombeau* aventi funzione sepolcrale, è quello proveniente dalla cappella dei Ferry d'Aumonts, distrutta durante la Rivoluzione francese, e un tempo collocata nel coro della chiesa parrocchiale di Saint-Lucien a Meru, presso Beauvais (FORSYTH 1970, 233).

⁵⁴⁴ La cappella, già presente nel 1431, è stata distrutta a metà del XIX secolo. Il gruppo venne realizzato tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, dunque avrebbe arredato la nicchia circa una cinquantina o sessantina d'anni dopo la sua realizzazione (FORSYTH 1970, 172).

memoria del sempre vivo impegno di questa famiglia nel perpetuare la causa gerosolimitana. Tra le figure del gruppo è degna di nota soprattutto quella del *S. Giovanni*, il quale, non a caso, è raffigurato mentre tiene in mano la reliquia della Corona di Spine.⁵⁴⁵ Questa variante iconografica, abbastanza rara, doveva alludere, probabilmente, alla reliquia della Santa Spina conservata nel castello del Gran Maestro di Rodi, dove furono cavalieri dell'omonimo Ordine gli illustri membri della famiglia Galéans.⁵⁴⁶

L'associazione della propria tomba, da parte dei membri più in vista della comunità, sia laici che ecclesiastici, a monumenti riconducibili, per forma o per intitolazione, al *Sepolcro* di Cristo, è una prassi ampiamente documentata anche in Gran Bretagna per tutto il Quattrocento. Infatti, padre Henry Faesey, nella quarta categoria degli *Easter Sepulchres*, ovvero quella delle costruzioni utilizzate durante i drammi liturgici pasquali per rappresentare il *Santo Sepolcro*, illustra numerosi casi di testatori che desideravano farsi seppellire vicino al cosiddetto "sepulchrum" o in corrispondenza di esso. Nel suo testamento, redatto nel 1431, John Chandler, sceriffo di Brasted (Kent), prescriveva di costruire la propria tomba "ubi sepulchrum dominicum tempore paschali stare consuetum est".⁵⁴⁷ In questi casi, tuttavia, si trattava di altari-tombe inquadrate in cornici intagliate nel legno o scolpite attorno alle nicchie aperte nei muri perimetrali della chiesa e che potevano ospitare, all'occasione, un gruppo di statue mobili più piccole rispetto al naturale rappresentanti il *Cristo deposto*, gli *Angeli* e le tre *Marie*, come si vede negli *Heilige Gräber* tedeschi prodotti specialmente in area renana a partire dalla fine del XIII secolo.

Tale funzione delle *Mises-au-Tombeau* francesi e dei *sepulchra* inglesi, ovvero quella di monumento funebre, venne ereditata anche dai *Sepolcri* scultorei prodotti in Italia settentrionale nel corso del XV secolo. Sembra si possa affermare che sia le signorie in ascesa, come quella degli Sforza, sostituitasi repentinamente ai Visconti, che quelle già affermate, come gli Este, si ispirarono all'arte e alla cultura delle corti francesi e borgognone facendo proprio, rinnovandolo, anche il modello della *Mise-au-Tombeau*. Benché inizialmente furono intensamente influenzati dai modelli elaborati presso le corti francesi e borgognone, i *Sepolcri* scultorei prodotti dagli artisti italiani assunsero progressivamente una propria specificità iconografica e tecnica, consistente cioè nella predilezione della terracotta rispetto al materiale lideo e a quello ligneo.

⁵⁴⁵ FORSYTH 1970, 109.

⁵⁴⁶ La reliquia fu vista nel 1458 da Roberto Sanseverino e nel 1480 da Santo Brasca (IMPERIO 2011, 22-23).

⁵⁴⁷ Vedi il capitolo I, paragrafo 1.3. Il testamento è pubblicato in BONNELL 1916, 682. Altri esempi di testamento che prescrivono la costruzione della tomba del defunto presso il *Sepolcro* di Cristo è quello di Thomas Windsor di Stanwell (Middlesex), datato al 1485, il testamento di John Pympe, nel Kent (1496), il testamento di Eleanore, vedova di Sir Roger Townsend di Norfolk (1499) e quello di Sir Nich Latimer nel Dorsetshire (1505). Ne è un precoce esempio la Cappella di S. Caterina posta nel transetto meridionale della Cattedrale di Strasburgo, dove il vescovo Berthold di Bucheck (morto nel 1353) fece costruire la propria tomba nel 1340 in corrispondenza di un gruppo scultoreo del *Cristo deposto* (fig. 285).

Una delle prime commissioni di *Sepolcro* scultoreo in Italia si ravvisa nel monumento funebre di Giancesello da Folgaria nella Chiesa di Sant'Anastasia a Verona, realizzato sotto forma di deposizione scultorea nel 1425 (fig. 340). Giancesello, originario di Folgaria (Trentino), è attestato a Verona dal 1384 e nel 1405 vi ricoprì la carica di consigliere dei Cinquanta mentre, dal 1406 al 1412, quella di consigliere dei Dodici. Da un documento del 1403, si ricava che egli si era distinto come mercante presso le cartiere di Montorio e di San Martino Buon Albergo (Verona); la sua ricchezza, è dimostrata inoltre dalle rendite registrate negli estimi del 1409, del 1418 e del 1425.⁵⁴⁸ Un'opera come l'Arca di Giancesello si inserisce perfettamente nell'area veronese che, fortemente influenzata dall'arte e dalla cultura d'oltralpe, ospitò i primi esemplari del genere nordico della *Mise-au-Tombeau*.⁵⁴⁹ Dunque, in una prima fase dell'affermazione del genere del *Sepolcro* scultoreo in Italia si nota una comunanza col modello francese delle *Mises-au-Tombeau* utilizzate per scopi sepolcrali.

Una possibile radice concettuale della prassi messa in atto dall'aristocrazia e dalla borghesia mercantile di edificare i monumenti funebri "ad instar Sancti Sepulcri", si fonda sulla connessione teorica che intercorre tra la tomba di Cristo e la tomba di Adamo. La corrispondenza tra il luogo in cui avvenne la crocifissione di Cristo e il luogo che ospitava la tomba del primo uomo sulla terra, sepolto ai piedi del monte Calvario, venivano a coincidere non solo geograficamente ma anche nella concezione degli spazi santi elaborata dai fedeli cristiani. Tale coincidenza assunse connotati fortemente simbolici e densi di rimandi alla Basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme. Infatti, in epoca crociata la chiesa gerosolimitana era stata ingrandita al fine di comprendere al suo interno anche il sito della crocifissione di Cristo e quello della sepoltura di Adamo. La corrispondenza spaziale tra i due luoghi sacri, costantemente sottolineata nelle descrizioni dei pellegrini in Terrasanta, assunse importanza anche nelle sue riproduzioni occidentali. Nell'abside della chiesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme, infatti, è visibile la fenditura nella roccia causata dal terremoto avvenuto al momento della morte di Cristo che avrebbe permesso al suo sangue di raggiungere la sepoltura di Adamo e di redimere l'intero genere umano dal peccato originale.⁵⁵⁰ Il dettaglio del sangue di Cristo che bagna il teschio di Adamo, infatti, non manca di essere enfatizzato accuratamente nei *Crocifissi* dipinti, come si vede nel celebre esemplare realizzato da Giotto in S. Maria Novella (1290 circa), ma anche in quasi tutte le rappresentazioni pittoriche della *Crocifissione* come quella dipinta da Nardo di Cione agli Uffizi della metà del Trecento (figg. 272a-b) e quella di Niccolò di Pietro Gerini conservata agli

⁵⁴⁸ D'AMBROSIO 2018, 132. Il documento fu reso noto da Antonio Avena (AVENA 1912, 33-49).

⁵⁴⁹ Sulla diffusione del *Sepolcro* scultoreo nell'area veronese vedi il Capitolo IV (4.7.1).

⁵⁵⁰ La fenditura avrebbe permesso al sangue di Cristo di raggiungere e redimere Adamo che si riteneva fosse sepolto sotto il Monte Calvario.

Uffizi (1390-1395) (fig. 273a-b). Il *topos* è particolarmente evidente soprattutto nelle *Crocifissioni* fiamminghe come quella con la *Madonna e S. Giovanni* dipinta da Rogier Van der Weyden conservata presso il Philadelphia Museum of Art del 1460. La spaccatura nella roccia che conduceva il sangue di Cristo alla tomba del primo uomo è riprodotta materialmente nel tempietto dell'*Heilige Grab* di Görlitz (in Slesia), una fedele riproduzione architettonica in scala dell'edicola del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme. Nel tempietto, commissionato da Georg Emerich (1481-1489), ricco mercante e sindaco della città, la spaccatura nella roccia, riprodotta nella muratura, collega la cappella della Croce sita nel livello superiore, alla cappella di Adamo sita nel livello inferiore dell'edificio (fig. 224).

Pertanto, donando una copia del sepolcro di Cristo e riconoscendosi come un “terzo Adamo”, ovvero come il primo dei peccatori, il committente laico o ecclesiastico avrebbe offerto a tutta la comunità dei fedeli l'occasione di godere della redenzione dei peccati. L'ottenimento di bolle papali o vescovili che consentivano l'indulgenza a chi visitava il *Sepolcro* di Cristo era un atto caritatevole nei confronti della comunità dando l'opportunità, allo stesso tempo, di perpetuare la propria memoria o quella della propria famiglia.⁵⁵¹

L'utilità espiatoria del *Sepolcro* scultoreo per coloro i quali si avvicinavano alla morte è evidente soprattutto per i *Sepolcri* commissionati da confraternite dedite esplicitamente ad atti caritativi verso la società, come, ad esempio, quello realizzato da Guido Mazzoni per la confraternita della Buona Morte di Modena (1477) che si occupava di confortare i condannati a morte e di assisterli nella preghiera sollecitando il loro pentimento. Il mezzo scultoreo, riconosciuto come il più adatto ad esprimere realisticamente la presenza di *Cristo* nella realtà, ovvero il suo “farsi carne” sulla terra, fece di questi *Sepolcri* i mezzi più efficaci alla comprensione del dramma esistenziale di Cristo per la salvezza dell'umanità.

La prassi di far edificare la propria tomba sottoforma di sepolcro di Cristo sembrerebbe trovare un fondamento teorico in un passo della letteratura patristica in cui Sant'Agostino annota che: “il Salvatore poi fu posto nel sepolcro di altri” [*Serm. supp.* 248], “poiché era morto per la salvezza altrui: ora, il sepolcro non è altro che l'abitacolo della morte”.⁵⁵² Nel riferimento tomistico, che riprende il pensiero di S. Agostino, viene messo in evidenza come, per la riposizione del corpo di Cristo, fosse adatta, una tomba “di altri” e, in particolare, una tomba donata da membri economicamente prestanti ed espressamente riconosciuti dalla società come tali. I committenti dei *Sepolcri* scultorei si identificavano, pertanto, nel personaggio di *Giuseppe d'Arimatea*, in

⁵⁵¹ Le sepolture dei personaggi più influenti nella fondazione di una chiesa trovano posto vicino all'altare maggiore, nel coro, oppure in corrispondenza del *Crocifisso* e cioè all'incrocio della navata maggiore col transetto, sotto la cupola.

⁵⁵² SAN TOMMASO ed. 1997, 470-471.

primis perché membro della più alta autorità ebraica, il Sinedrio, ma anche perché questo era il personaggio biblico responsabile della conservazione del corpo di *Cristo* attraverso la caritatevole donazione della propria tomba a chi non poteva permettersela.⁵⁵³

Anche la “novità” del sepolcro di Cristo, che era stato costruito *ex novo*, ed era pertanto intatto e non occupato da altri, assume un preciso significato teologico che viene argomentato da San Tommaso con la necessità di fornire una dimostrazione incontrovertibile al tema della Resurrezione: “come nota S. Girolamo [In Mt. 4, su 27, 60], [Cristo] fu posto in un sepolcro nuovo per paura che dopo la Resurrezione, se fossero rimasti nella tomba altri cadaveri, si potesse pensare che era stato un altro a risorgere”.⁵⁵⁴ Una spiegazione simile è addotta da San Giovanni Crisostomo nel discorso ottantatreesimo del commento al *Vangelo di Giovanni*:

“Ma siccome il tempo stringeva (Gesù era morto infatti all’ora nona; poi, essendosi essi recati da Pilato e avendo portato via il corpo, è probabile che fosse ormai per scoccare l’ora vespertina, dopo la quale non era più lecito esercitare qualsiasi lavoro), lo depongono nella tomba vicina. *Era stabilito però che egli venisse sepolto in un sepolcro nuovo, nel quale, cioè, non fosse mai stato precedentemente sepolto nessun altro, perché non si credesse che era risuscitato un altro sepolto insieme con lui; e perché i discepoli potessero facilmente venire là e rendersi conto coi propri occhi dell’accaduto, trattandosi di un luogo vicino; e perché potessero essere testimoni della risurrezione non soltanto loro ma anche i nemici di Gesù.* Il fatto che sul sepolcro fossero stati apposti i sigilli e fossero stati messi dei soldati dinanzi ad esso per sorvegliarlo, era una testimonianza certa dell’avvenuta sepoltura: il Cristo infatti ebbe cura che essa fosse al di sopra di ogni dubbio non meno che la sua risurrezione. Per questo i discepoli si sforzano con ogni mezzo di dimostrare che egli morì effettivamente. Tutto il tempo che sarebbe seguito, avrebbe confermato infatti la sua risurrezione: ma se la sua morte fosse stata oscura e non fosse stata manifesta a tutti, avrebbe privato la Risurrezione della sua ragion d’essere. Ma non soltanto per questi motivi venne sepolto in un luogo vicino, ma perché fossero smentite le voci secondo cui il suo corpo sarebbe stato sottratto furtivamente”.⁵⁵⁵

⁵⁵³ MATTEO 27,60.

⁵⁵⁴ S. Tommaso d’Aquino, argomento 51, “La sepoltura di Cristo”, articolo 2; In Matth., c. 27; in Ioan., c. 10, lect. 6, n. 4.

⁵⁵⁵ Il testo è disponibile all’URL:

chrome-

extension://oemmnndcbldboiebfnladdacbfmadadm/http://www.ortodossia.it/w/media/com_form2content/documents/c17/a2955/f255/Dal%20Commento%20al%20Vangelo%20di%20san%20Giovanni.pdf consultato il 15/11/2019. Questo passo dell’esegetica patristica pone le basi teoriche e teologiche della prassi di costruire il proprio sepolcro come copia del *Sepolcro* di Cristo. Nei numerosi casi, in cui i *Sepolcri* scultorei assolvevano alla funzione di monumenti sepolcrali dei membri illustri della società, essi sono quasi sempre commissionati *ex novo*, come si evince anche da molti documenti testamentari, come quello del 7 giugno 1484 di Pallavicino Pallavicino, committente, insieme al fratello Gianludovico, del *Sepolcro* mazzoniano in Santa Maria degli Angeli a Busseto. Nel testamento, il Pallavicino fa riferimento a due cappelle *noviter extractis*, cioè “di nuova costruzione”. Nel testamento di Pallavicino Pallavicino del 7 giugno 1484 si legge: “In capellis noviter extractis per me seu expensis meis volo ac ordino cadaver meum, ubicumque decedere me contigerit, debere sepeliri seu more christiano reponi debere”. Il documento è pubblicato in SELETTI 1883, 93-95, doc. LXXX. Con “noviter extractis” si fa riferimento alla cappella di nuova costruzione, come nota Corrado Mingardi (MINGARDI 1972, 109-111).

Per meglio ricordare il committente nei *Sepolcri* scultorei edificati come monumenti sepolcrali, si affermò progressivamente la prassi di inserire un suo ritratto tra i personaggi biblici o sotto le mentite spoglie di uno di essi. Nei *Sepolcri* italiani, il primo ritratto del committente nelle vesti di uno dei personaggi sembra riscontrabile nel gruppo mazzoniano nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli a Busseto realizzato nel 1476 (figg. 202; 202a-b), anche se è possibile che anche il gruppo di Niccolò dell'Arca per Santa Maria della Vita a Bologna ne comprendesse uno (1464).

Guardando alla Francia, il primo gruppo che unisce la rappresentazione dei committenti alla *Mise-au-Tombeau* è il tardo gruppo di Saint-Jean a Joigny (1519), proveniente dalla chiesa abbaziale di Folleville (Somme). I due committenti Raoul de Lannoy (†1513) e Jeanne de Poix (†1519) sono ritratti in ginocchio nell'atteggiamento di oranti davanti al *Sepolcro*. Si può ipotizzare, pertanto, che questa prassi si fosse dapprima affermata in Italia e che abbia influenzato solo in un secondo momento anche le *Mises-au-Tombeau* francesi, come dimostra la *Mise-au-Tombeau* in Santa Maria della Scala a Moncalieri, donata da Blaise de Monluc, governatore della città dal 1539 al 1553. Il generale francese si fece raffigurare nel personaggio del *soldato*, oggi posto in una nicchia della cappella in *cornu evangelii*. Il gruppo fu commissionato verosimilmente per ricordare la vittoria del committente nella battaglia di Ceresole d'Alba, avvenuta nel 1544, nella quale l'esercito francese vinse contro quello dei lanzichenecci. Nella *Deposizione* sono raffigurati i picchieri francesi, i quali furono protagonisti della battaglia e gli archibugieri volontari, reclutati in Francia dal Monluc.

L'assenza del ritratto del committente nelle prime fasi di diffusione del *Sepolcro* scultoreo in Italia potrebbe essere motivata dalla presenza di altri elementi atti ad agevolare il riconoscimento del patronato del committente sulla cappella contenente il *Sepolcro* scultoreo come, ad esempio, epigrafi o stemmi di famiglia.

3.2 I cripto-ritratti dei committenti nei *Sepolcri* scultorei

Volendo ricercare, in Italia, un precedente per l'inserimento della statua del committente inginocchiato all'interno della narrazione sacra in cui è presente anche il *Compianto di Cristo*, esso è ravvisabile nella Cappella Pellegrini nella Basilica di S. Anastasia a Verona. In quest'opera, Michele da Firenze realizzò la statua in terracotta di Andrea Pellegrini (1435-1436) raffigurato in preghiera davanti alle *Storie di Cristo* (figg. 198-200). In questo caso, però, non si tratta di una vera e propria "partecipazione" della statua, *alter ego* del committente, all'episodio sacro, come

avviene invece nei *Sepolcri* scultorei del Mazzoni, in quanto la statua del committente e le figure bibliche, distinte tra loro già dalla differenza di scala, appartengono anche a spazi separati: nello spazio della cappella è situato il committente realizzato a tutto tondo, mentre sulla parete della stessa, le figure della scena biblica sono realizzate a bassorilievo. Traducendo in una dimensione plastica l'associazione "donatore-scena sacra", già ampiamente presente negli affreschi votivi medievali, la Cappella Pellegrini sembrerebbe aprire la via all'introduzione di tale associazione nel campo della scultura, circa una trentina di anni prima che essa trovi un'applicazione "sistematica" nei *Sepolcri* fittili a tutto tondo e a dimensioni naturali prodotti dal settimo decennio del Quattrocento.

La prassi dell'inserimento dei ritratti all'interno del *Sepolcro* diventa ancor più frequente in quelli prodotti tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del Quattrocento, anche se è bene chiarire che essa non risulta essere una prerogativa di tutti i *Sepolcri* scultorei prodotti in questo periodo, ma sembra piuttosto tipica dei gruppi prodotti dal modenese Guido Mazzoni e di quelli da essi derivati. Nel caso del Mazzoni l'inserimento di ritratti è certamente agevolato dalla sua attività come produttore di maschere.⁵⁵⁶ Tra i *Sepolcri* scolpiti in cui compaiono i ritratti dei committenti insieme ai personaggi biblici si annoverano:

1. Il *Sepolcro* nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli a Busseto (Parma), dove compaiono i ritratti di Gianludovico e Pallavicino Pallavicini (1476) (fig. 202; 202a-b);
2. Il *Sepolcro* nella Chiesa di San Giovanni Battista a Modena, in cui vengono ritratti i massari della confraternita (1477) (figg. 217-218);⁵⁵⁷
3. Il *Sepolcro* nella Chiesa del Gesù a Ferrara (proveniente da Santa Maria della Rosa), dove *Nicodemo* raffigura Ercole I d'Este e Maria di *Salomè* Eleonora d'Aragona, (*ante* 1485) (figg. 205, 209a-b);⁵⁵⁸
4. Il *Sepolcro* nella Chiesa di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, dove *Nicodemo* ritrae Giovanni Pontano, umanista di corte, e *Giuseppe d'Arimatea* ritrae re Ferrante d'Aragona (1492) (figg. 211-215);⁵⁵⁹
5. Il *Sepolcro* nella Chiesa di S. Bernardino a Verona, in cui è effigiato un membro della famiglia Avanzi (1492-1497) (fig. 235);

⁵⁵⁶ VENTURI 1884, 339-366.

⁵⁵⁷ Il *Giuseppe d'Arimatea* è confrontabile con il committente del gruppo Porrini nel Duomo, raffigurato sotto le spoglie di S. Giuseppe o S. Gioacchino. Il *Nicodemo* di Modena è confrontabile con la *Testa di Vecchio* alla Galleria Estense di Modena.

⁵⁵⁸ COLASANTI 1922, 641.

⁵⁵⁹ GRAMACCINI 1983, 24, 32, nota 25.

6. Il *Sepolcro* nella Chiesa della Pietà di Teggiano in cui, nelle vesti di *Giuseppe d'Arimatea* e di *Nicodemo*, vengono raffigurati Antonello Sanseverino e il figlio Roberto (1512 circa) (figg. 222-223a-b).

Ai casi sopracitati, possono essere aggiunti due *Sepolcri* in cui sembra esservi presente il ritratto del committente: il gruppo di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della Vita a Bologna (1464), dove la statua raffigurante il committente sarebbe scomparsa, e il *Sepolcro* nel Duomo di Asti, in cui i due personaggi di *Nicodemo* e di *Giuseppe d'Arimatea* assumono tratti particolarmente caratterizzati.

Nel *Sepolcro* di Santa Maria della Vita, secondo quanto ipotizzato da Nicola Gramaccini (1983), il *Giuseppe d'Arimatea* mancante rappresentava l'appena ventunenne Giovanni II Bentivoglio il quale, proprio dal 1462, divenne Gonfaloniere e capo perpetuo del Senato. L'alta carica raggiunta venne inoltre riconfermata dall'importante matrimonio con Ginevra Sforza nel 1464. La scultura raffigurante Giovanni II sarebbe stata oggetto di una *damnatio memoriae* e sarebbe stata distrutta dal senato bolognese dopo la cacciata dalla famiglia dalla città, avvenuta nel 1506. Cinque anni dopo il completamento del *Sepolcro* (1464), Giovanni II Bentivoglio si sarebbe fatto rappresentare anche nelle vesti del *Sant'Agricola* nell'Arca che Niccolò realizzò per la Basilica di San Domenico Maggiore (1469),⁵⁶⁰ ipotesi alquanto verosimile considerando che era stato proprio il senato bolognese governato dal Bentivoglio a commissionare l'opera a Niccolò (fig. 225).⁵⁶¹ La committenza bentivolesca per il *Sepolcro* di Santa Maria della Vita e l'esistenza di un ritratto di Giovanni II Bentivoglio andato distrutto, tuttavia, rimane ancora priva di conferma. Ciò che invece risulta certo, è lo stretto rapporto dell'artista Niccolò con la famiglia Bentivoglio, rapporto confermato fatto che nel 1481, Annibale Bentivoglio, figlio di Giovanni e Ginevra, fece da padrino al battesimo del figlio dello scultore.⁵⁶²

Un altro *Sepolcro* scultoreo in cui sembrerebbero essere presenti i ritratti dei committenti è lo splendido esemplare di matrice lombardo-cremasca nel Duomo astigiano (1503-1513 circa). La commissione del gruppo è stata collegata alla famiglia Malabaila e, in particolare, ad Alessandro e allo zio Vasino, vescovo di Asti. Nella visita pastorale di monsignor Domenico della Rovere del 1582,⁵⁶³ e in quella di monsignor Peruzzi del 1585,⁵⁶⁴ la famiglia astigiana dei Malabaila viene indicata come la proprietaria della cappella nel quale è citato anche il gruppo. Si trattava di una delle famiglie più antiche della città: aveva origini mercantili e gestiva una società

⁵⁶⁰ GNUDI 1942, 35, note 5 e 6.

⁵⁶¹ GNUDI 1942, 35, nota 5.

⁵⁶² GNUDI 1942, 35, nota 5.

⁵⁶³ Per la visita pastorale di Monsignor Della Rovere vedi la scheda n. 26, nota 1730.

⁵⁶⁴ Asti, ADA, *Visitatio Apostolica Illustrissimi et Reverendissimi d.d. Angeli Perutii episcopi Sarsinatensis*, 10 gennaio 1585, c. 23v-24r. La visita è stata pubblicata da FERRO 2003, 27-28.

che aveva sede nella città di Bourg-en-Bresse, vicino a Ginevra.⁵⁶⁵ La presenza di un gruppo di stampo cremasco-milanese nella città di Asti non sorprende considerando che nel 1495 (15 luglio) Carlo VIII di Francia nominò governatore della città Giangiacomo Trivulzio, l'illustre condottiero milanese, un tempo a servizio degli Sforza. Si può avanzare l'ipotesi che questo personaggio possa esser stato raffigurato sotto le sembianze dell'*Arimatea* (fig. 226). Nel 1497 il nuovo governatore promosse l'ascesa alla carica di Vescovo della Diocesi di Asti il proprio nipote, Antonio Trivulzio (†29 gennaio 1521), figlio del fratello di Giangiacomo, Gianfermo Trivulzio.⁵⁶⁶ L'ipotesi che il *Nicodemo* e il *Giuseppe d'Arimatea* del *Sepolcro* astigiano ritraggano rispettivamente Giangiacomo Trivulzio e il nipote Antonio non è da escludere. Il ritratto di Giangiacomo raffigurato in armi con il bastone del comando, attribuito a Bernardino de' Conti e proveniente dalla collezione Trivulzio, mostra notevoli affinità con la figura dell'anziano inginocchiato nel *Sepolcro*. Ammettendo che il gruppo sia stato realizzato tra il 1512 e il 1513, l'età mostrata dal personaggio dell'*Arimatea* corrisponderebbe all'età anagrafica del condottiero, ormai settantatreenne.⁵⁶⁷ Inoltre, il 1513 fu un anno doloroso per Giangiacomo che all'inizio di luglio vide morire a Torino il valoroso figlio Gian Niccolò, feudatario di Tortona (Alessandria) e di S. Giovanni in Croce, nel Cremonese. Gian Niccolò, inoltre, si era occupato dell'occupazione militare di Asti e di Alessandria quattro mesi prima della sua morte, avvenuta nel luglio 1513. Non sarebbe azzardato pensare al *Sepolcro* scultoreo come ad un tributo per il figlio perduto, Niccolò, morto nel 1513 all'età di soli trentatré anni, e idealmente vicino al *Cristo*.⁵⁶⁸ Nel suo periodo napoletano, durato dal 1488 al 1495, Giangiacomo Trivulzio ebbe probabilmente modo di vedere il *Sepolcro* che il Mazzoni aveva plasmato per il re Alfonso (1492-

⁵⁶⁵ È interessante segnalare il caso di una *Mise-au-Tombeau* a Bourg-en-Bresse dove era attestata una cappella intitolata al *Santo Sepolcro* nell'ex chiesa francescana di Sant'Antonio, donato da Thomas Guillard nel 1443. Il gruppo è oggi conservato al Musée de l'Ain a Bourg ed è composto da quattro figure. Per quanto riguarda la devozione al *Santo Sepolcro* nella città di Asti, bisogna ricordare che essa vi era presente sin dal XII secolo quando il vescovo Anselmo concesse agli Ospitalieri di S. Giovanni di Gerusalemme la chiesa del S. Sepolcro sita nel sobborgo della città, ovvero l'antica chiesa di San Pietro in Consavia, costruita fuori dalle mura urbane presso un'area stradale che costituiva un ramo della Via Francigena, e sede di un ospedale affidato ai cavalieri di San Giovanni. Tra il 1110 e il 1130 Landolfo da Vergiate, Vescovo di Asti, vi promosse la costruzione di un edificio dedicato al *Santo Sepolcro*, costituito da una struttura a pianta centrale, poligonale all'esterno e circolare all'interno con un ambulacro di otto colonne. Lo scavo del sito è stato diretto da Alberto Crosetto della Soprintendenza Archeologica del Piemonte e ha riportato alla luce le fondamenta dell'altare originario, collocato presso il centro dell'edificio, leggermente spostato verso est.

⁵⁶⁶ Antonio Trivulzio ricoprì la carica di Vescovo di Asti dal 1497 al 1508 e dal 1509 al 1519.

⁵⁶⁷ Il Trivulzio è raffigurato, ad esempio, su una medaglia celebrativa attribuita a Cristoforo Foppa, detto il Caradosso (1499) e donata al Museo del Santuario del Sacro Monte di Varese da Lodovico Porgliarghi. La medaglia ricorda la vittoria di Novara dell'esercito francese da lui guidato contro Ludovico il Moro. Un'altra immagine che lo raffigura è la miniatura contenuta nel suo *Libro delle Ore* con S. Gerolamo e il Trivulzio inginocchiato, eseguita dal "Maestro delle Ore Landriani" e da Giovan Battista de Lorenz (1500-1510), conservata presso il Museo Lazaro Galdiano di Madrid.

⁵⁶⁸ Zio e nipote vennero comunque sepolti nel mausoleo trivulziano a Milano, realizzato dal Bramantino con una struttura a pianta ottagonale presso la chiesa milanese di S. Nazario in Brolo, luogo che Giangiacomo aveva scelto per la sua sepoltura già dal 1506.

1495) in Santa Maria di Monteoliveto e nel quale il defunto Ferrante era stato raffigurato insieme a Giovanni Pontano, conosciuti da Giangiacomo negli anni napoletani (figg. 211-215).⁵⁶⁹ Potrebbe pertanto aver deciso allora di commissionare un *Sepolcro* fittile sul modello di quello napoletano. La devozione di Giangiacomo Trivulzio per il *Santo Sepolcro* di Gerusalemme, rafforzata probabilmente nel corso del viaggio in Terrasanta compiuto nel 1476, è comprovata dalla volontà di far costruire il proprio mausoleo in S. Nazario in Brolo (1507-1512) (figg. 45-46) ispirandosi al sepolcro di S. Aquilino in S. Lorenzo (figg. 47-48). Questo sacello era stato infatti esplicitamente paragonato al *Santo Sepolcro* di Gerusalemme da Santo Brasca, funzionario della corte sforzesca.

La motivazione per cui il *Sepolcro* venne indicato come appartenente ai Malabaila, come si legge nella Visita Apostolica di Monsignor Peruzzi del 1585, è da ricondurre ai fatti politici che coinvolsero la città di Asti intorno al 1512. Dal concilio di Pisa, spostato ad Asti nel 1512, la città astigiana si era progressivamente sottoposta all'influenza politica francese che vide il sovrano Luigi XII diventare il padrone temporale della città. Alla fine del primo decennio del Cinquecento Giangiacomo Trivulzio, che nel 1499 aveva goduto addirittura del titolo di “maresciallo di Francia” per aver condotto l'esercito francese a Milano, era ormai caduto in disgrazia presso il sovrano ed era considerato alla stregua di un ribelle.⁵⁷⁰ L'associazione dei Trivulzio al *Sepolcro* astigiano, pertanto, si potrebbe esser persa nel tempo a favore della progressiva importanza esercitata dai Malabaila, preferiti dal sovrano francese. Come il palazzo astigiano dei Trivulzio nel 1587 passò a Corrado Asinari,⁵⁷¹ è possibile che una simile sorte fosse spettata anche al *Sepolcro* scultoreo. Dopo l'affievolirsi della presenza dei Trivulzio ad Asti, ancor più messa in evidenza dallo spostamento di Antonio alla Diocesi di Piacenza e dalla morte dello zio Giangiacomo nel 1518, il *Sepolcro* fittile sarebbe forse passato sotto la giurisdizione dei Malabaila.

Tra i *Sepolcri* scultorei comprendenti le figure dei committenti si inserirebbero anche altre due opere presenti nel Veronese: il *Sepolcro* in S. Bernardino a Verona e quello nella chiesa della Disciplina di Villafranca.

Per il *Sepolcro* in S. Bernardino nella Chiesa di S. Bernardino a Verona, a giudicare dalla presenza dello stemma della famiglia Avanzi sulle pareti dell'ambiente quadrangolare che accoglie il gruppo, si può ipotizzare che esso fu commissionato da questa famiglia per ornare la propria

⁵⁶⁹ Per il gruppo di Monteoliveto a Napoli vedi la scheda n. 34.

⁵⁷⁰ Vedi “Giangiacomo Trivulzio” in Dizionario Bibliografico degli Italiani, consultato all'URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/trivulzio-gian-giacomo-detto-il-magno_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

⁵⁷¹ Matteo Asinari, appartenente ad una ricca e influente casa astigiana di banchieri, si recò in Terrasanta nel 1440 con Meliaduse d'Este al seguito della principessa Amedea Paleologa.

cappella sepolcrale (figg.233-236).⁵⁷² Dal 1957, inoltre, è attestata la presenza della statua di un devoto inginocchiato a corredare il gruppo e identificabile, probabilmente, con Bartolomeo Avanzi. Nel suo testamento del 3 giugno 1492 il nobile veronese stabilì di far erigere dagli eredi la cappella di famiglia. Essa venne conclusa entro il 1497, come si legge sulla lastra sepolcrale del pavimento di fronte all'altare.⁵⁷³ È stato ipotizzato che il committente del gruppo fosse, piuttosto che Bartolomeo, deceduto un paio di mesi dopo il testamento del 1492, un altro membro della famiglia che abbia voluto onorare la memoria di Bartolomeo e di tutti gli Avanzi attraverso la costruzione di una cappella per le sepolture dei familiari.⁵⁷⁴ Purtroppo, l'assenza di ritratti noti di Bartolomeo Avanzi o di altri membri della famiglia rende difficile un'identificazione più precisa del committente. È possibile che il committente si sia fatto effigiare nelle vesti del devoto che corredava un tempo il gruppo, ma anche nella figura del Giuseppe d'Arimatea che accoglie il corpo di Cristo nella *Deposizione* dipinta dal Cavazzola (Paolo Morando) e oggi conservata presso il Museo di Castelvecchio (fig. 237). L'*Arimatea* doveva già comparire ben due volte nella stessa parete: oltre alla *Deposizione* era raffigurato nel primo riquadro posto in basso a sinistra rispetto ad essa (figg. 238-239).

Anche il *Sepolcro* scultoreo nella Chiesa della Visitazione di Villafranca (Verona) potrebbe esser stato corredato della statua del committente. Nell'inventario della confraternita dei disciplinati redatto nel 1806, oltre alla menzione di una cassa contenente la statua di un *Cristo morto* insieme a quelle del *S. Giovanni*, di *Giuseppe d'Arimatea* e di *Nicodemo*, vengono citate altre statue di cui una rappresentante un *centurione* e l'altra il *fondatore* dell'Oratorio.⁵⁷⁵ Il gruppo venne probabilmente fatto eseguire dal conte Giorgio di Tommaso de' Maffei contestualmente alla donazione dell'oratorio alla Confraternita dei disciplinati. La donazione avvenne nel 1499, come attesta un'iscrizione settecentesca collocata nella sacrestia della chiesa.⁵⁷⁶ Giorgio di Tommaso de' Maffei avrebbe commissionato il gruppo tra il 1499 e il 21 novembre 1508, data del suo testamento.⁵⁷⁷

L'inserimento di ritratti dei committenti nei *Sepolcri* scultorei, elemento che talvolta è dovuto alla funzione sepolcrale attestata per alcuni di essi, sembra configurarsi quasi come un

⁵⁷² Lo stemma Avanzi raffigura nel campo superiore un orso e in quello inferiore delle onde.

⁵⁷³ L'epigrafe è in AGOSTINI 2018, 149. Vedi la scheda relativa al *Sepolcro*.

⁵⁷⁴ AGOSTINI 2018, 153.

⁵⁷⁵ MACULAN 2018, 234;

⁵⁷⁶ Trascrizione in MACULAN 2018, 235: "Ven[enabilis] Confrater[nitas] Sanctae Mariae Novellae / hanc possidet ecclesiolam ex donatione / Nob[ilis] Georgii q[uonda]m Tomasy de Mapheis anno D[omini] / MCCCCXCIX quam ipsam Ven[erabilem] Confrater[am]. Modo / dicta Disciplinorum restauravit anno D[omini] / MDCCLXXIX sic instantibus Jo[hannis] Maria Mesaro. / Io priore Sylvestro Facincano vice priore / atque Antonio Rizzini filio Petri consiliario / qui contra injuriam temporis socumentum / posuere".

⁵⁷⁷ Dal 1515 Giorgio di Tommaso De Maffei non risulta più presente nell'anagrafe di San Giovanni in Foro (MACULAN 2018, 242); il documentio è conservato in Verona, ASVr, *Anagrafi Comune*, b. IX, n. 377-378 (1501); b. IX, n. 379 (1515); il testamento è conservato in Verona, ASVr, *Testamenti*, m. 100, n. 201.

adattamento moderno dell'antica usanza di imprimere le fattezze dei defunti nella terracotta. Questa prassi funeraria era ritornata in auge tra il Basso Medioevo e primo Rinascimento. Nella Firenze rinascimentale questa prassi era ampiamente attestata, come dimostra il caso di Andrea del Verrocchio (1435-1488). Nella *Vita* vasariana si legge che:

“Si diletto assai Andrea di formare di gesso da far pesa, cioè di quello che si fa d'una pietra dolce, la quale si cava in quel di Volterra e di Siena, ed in altri molti luoghi d'Italia; la quale pietra, cotta al fuoco, e poi pesta e con l'acqua tiepida impastata, diviene tenera di sorte che se ne fa quello che altri vuole, e dopo rassoda insieme ed indurisce in modo che vi si può gettar figure intere. Andrea, dunque, usò di formare con forme così fatte le cose naturali, per poterli con più commodità tenere innanzi e imitarle; cioè mani, piedi, ginocchia, gambe, braccia e tosi. *Dopo, si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro che morivano, con poca spesa; onde si vede in ogni casa di Firenze, sopra i camini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali, che paiono vivi.*”⁵⁷⁸

Se il committente era ancora in vita l'inserimento del suo ritratto nel *Sepolcro* scultoreo fungeva da effigie votiva. Il suo ruolo era pertanto quello di comunicarne l'impegno assunto in un'attività pubblica svolta conformemente ai principi morali e religiosi del cristianesimo.⁵⁷⁹ Come osserva Betsy Purvis Bennett, la prassi di inserire ritratti all'interno dei gruppi scolpiti raffiguranti la *Deposizione* o il *Compianto sul Cristo*, portò la tradizione degli *ex voto* all'immersione totale del committente nella scena biblica, rompendo ogni discontinuità cronologica tra i fatti rappresentati e la contemporaneità. Il *Sepolcro* scultoreo diventava così un potente strumento di propaganda che, facendo leva sulla pietà popolare, incrementava, al contempo, la fama del singolo nella società.⁵⁸⁰ Il farsi effigiare nelle vesti di *Nicodemo* e di *Giuseppe d'Arimatea*, facoltosi membri della società giudaica che si presero cura del corpo di Cristo, ungendolo e conservandolo, equivaleva pertanto ad un atto di affermazione del proprio potere politico ed economico.

L'importanza di *Nicodemo* e di *Giuseppe d'Arimatea*, figure-chiave del Cristianesimo, consiste innanzitutto nella possibilità di redenzione donata ai posteri provvedendo a conservare il corpo di Cristo, unico vero mezzo di salvezza dell'umanità.⁵⁸¹ Se infatti il corpo non fosse stato trattato dai due discepoli e fosse andato incontro alla corruzione materiale, non si sarebbe avuta alcuna

⁵⁷⁸ VASARI ed. 1568, III, 372.

⁵⁷⁹ PURVIS BENETT 2012, 280: “The extreme life-likeness of the portrait figures immersed in the drama of a sacred narrative acts with the powerful presence of a votive effigy to communicate an active public allegiance to a set of devotional and political principles [...]”.

⁵⁸⁰ PURVIS BENETT 2012, 61. “However, the portrait figures in the *Lamentation* groups take the purpose and tradition of *ex-voto* figures one step further in that they are not separate from the sacred narrative within a chapel, but rather become actors immersed in it. Thus, the immediacy of the simulacrum and the way in which it works to erode temporal boundaries and establish an immutable devotional presence becomes a powerful rhetorical display of piety and devotion as well as a political tool of state”.

⁵⁸¹ Vedi il capitolo II, paragrafi 2.4.1 e 2.4.2 relativi alle figure di *Giuseppe d'Arimatea* e di *Nicodemo*.

prova della resurrezione del Signore, rendendo vano il suo sacrificio. La percezione di questi due personaggi come “tramite” per la resurrezione attraverso la cura riservata loro al corpo di Cristo trova conferma nell’iscrizione che doveva corredare la *Tomba di S. Nicodemo* nel Duomo di Pisa: “[...] Magna in Evangelio praeconia sunt Nicodemi/ dum sepelit Christi Corpus honorifice/ hic est ille quidem qui se debere renasci/ audit a Christo denique martyr obit. [...]”.⁵⁸² La dimostrazione di questa ipotesi è fornita da Tommaso d’Aquino che, a sua volta, cita l’osservazione di Agostino nel *De Doctrina Christiana* (3,12) rilevando che “la mirra e l’aloe, per l’amarezza significano la penitenza con cui chi crede conserva in sé il Cristo senza farsi corrompere dal peccato, ma l’odore del profumo significa la dignità della sua Persona (non intaccata dalla morte turpissima inflittagli)”.⁵⁸³ La questione della corruzione del corpo di Cristo trova un’esplicita spiegazione nella cappella sepolcrale dell’Abbazia di Saint Pierre e Saint Paul a Sôlesmes dove, sulla nicchia che ospita la *Deposizione* scultorea, un *David* scolpito reca in mano un cartiglio con il salmo relativo alla corruzione [15, 10]: “Non lascerai che il tuo Santo veda la corruzione”. Come osserva Crispino Valenziano: “in effetti, portando la mistura di mirra alla sua morte, Nicodemo realizza comunque, quali che siano state le sue motivazioni circostanziali, la prefigurazione dei Magi che ‘offrirono oro incenso e mirra’ (Matteo 2,11) alla sua nascita in riconoscimento di lui Dio adorabile d’universale regalità e Uomo passibile di natura per sé corruttibile”.⁵⁸⁴

Il rapporto tra i committenti e i personaggi di *Nicodemo* e di *Giuseppe d’Arimatea* è interessante in quanto essi veicolano un altro concetto chiave, condiviso soprattutto dal laicato borghese e signorile in ascesa tra la prima e la seconda metà del Quattrocento: e cioè il concetto che il lusso e la ricchezza non sono in sé riprovevoli se utilizzati per onorare la morte del Signore e un loro corretto uso, da motivo di condanna eterna, può diventare motivo di valore umano. Ciò che ne consegue è denso di risvolti morali ed etici: viene meno la condanna per quei membri illustri della società che spendono per i propri monumenti sepolcrali, a patto che questi siano una “comemoratio sepulchri Dominici”.⁵⁸⁵ Il corrispettivo concesso ai committenti per la donazione della “comemoratio sepulchri Dominici” alla società, è la possibilità di farsi effigiare nelle vesti di *Giuseppe d’Arimatea* e, più raramente, in quelle del *Nicodemo*.

⁵⁸² L’iscrizione è riportata in DI POGGIO 1839, 200.

⁵⁸³ S. TOMMASO D’AQUINO, *Summa Theologiae* 3, *Quaestio* 51.

⁵⁸⁴ VALENZIANO 2003, 133.

⁵⁸⁵ Viene denominato in questa maniera il *Sepolcro* di Niccolò dell’Arca in Santa Maria della Vita a Bologna. Vedi la scheda n. 5.

3.2.1 I Pallavicino di Busseto

Vediamo ora più nello specifico alcuni casi di *Sepolcri* scultorei per i quali risulta evidente che i committenti si siano fatti raffigurare nei personaggi di *Nicodemo* e di *Giuseppe d'Arimatea*. Tra questi possono essere inseriti i due gruppi mazzoniani di Busseto e di Ferrara, rispettivamente collocati nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli e nella Chiesa del Gesù (figg. 202, 203).

In una nicchia rocciosa aperta al termine della navatella sinistra della chiesa francescana di Santa Maria degli Angeli, a Busseto, è conservato il primo *Sepolcro* scultoreo eseguito da Guido Mazzoni. Una tradizione orale, la cui esistenza era già testimoniata all'inizio dell'Ottocento dallo studioso locale Pietro Vitali, identificava le statue del *Nicodemo* e del *Giuseppe d'Arimatea* con i fratelli Gianludovico (1425-1481) e Giovanni Genesisio (1426-1485), detto Pallavicino.⁵⁸⁶ Ammettendo che i personaggi di *Nicodemo* e di *Giuseppe d'Arimatea* del *Sepolcro* in Santa Maria degli Angeli a Busseto ritraggano Gianludovico e Pallavicino Pallavicino, andrebbe fatta luce sugli elementi di connessione tra il coroplasta modenese e la nobile casata parmense. L'intervento dei Pallavicino nella costruzione della chiesa è indubbio, in quanto testimoniato da un documento del 31 marzo 1475 in cui si fa riferimento alla donazione di alcuni stabili ai frati Minori osservanti di Busseto da parte di Gianludovico e di Pallavicino.⁵⁸⁷

Nel 1413 Rolando Pallavicino aveva fondato lo Stato Pallavicino, con capitale Busseto, ottenendo la conferma dei privilegi feudali dall'imperatore Sigismondo di Lussemburgo.⁵⁸⁸ Da Caterina, figlia di Giovanni Scotti di Agazzano, Rolando ebbe otto femmine e nove maschi. A causa di questa numerosa prole, dopo la morte di Rolando, avvenuta nel 1456, il feudo subì un processo di frammentazione. Lo Stato Pallavicino cadde dunque sotto il controllo politico, tributario e giurisdizionale del Duca di Milano.⁵⁸⁹ L'evento sancì il passaggio dalla condizione di Stato, relativamente indipendente e di nomina imperiale, a un feudo camerale. Dal 1456 al 1479 i figli di Rolando, Gianludovico e Pallavicino, eredi di uno Stato già fragile, governarono insieme su Busseto. Successivamente, in seguito a conflitti tra i due fratelli, il governo della città passò a Pallavicino, il quale lo trasmise alla propria discendenza. Ai Pallavicino si deve la commissione delle maggiori opere edili di Busseto, come la Collegiata di S. Bartolomeo (1437), negli anni precedenti la costruzione di Santa Maria degli Angeli (1475), il monastero di Santa Chiara e il

⁵⁸⁶ SELETTI 1883, 204; LITTA 1819-1902, XI, tav. 21; LUGLI 1990, 84.

⁵⁸⁷ SELETTI 1883, 763, n. LXVI.

⁵⁸⁸ Busseto fu capitale dello Stato Pallavicino a seguito della donazione del feudo fatta da Ottone I a questa famiglia tra il 952 e il 963. Vedi "Pallavicino Oberto" consultato all'URL: https://www.comune.parma.it/dizionarioparmigiani/cms_controls/printNode.aspx?idNode=294

⁵⁸⁹ Con la sentenza del 22 novembre 1457 il Duca di Milano Francesco Sforza riconosceva la volontà testamentaria di Orlando di assegnare i feudi di Busseto e Bargone ad entrambi anche se, sopraggiunta una lite poco tempo dopo, i fratelli si affidarono nuovamente al duca per la divisione delle parti spettanti a ognuno.

convento della Misericordia a Reggio.⁵⁹⁰ A Parma i Pallavicino costruirono la chiesa conventuale della Santissima Annunziata, retta dai frati osservanti. Questa venne abbattuta nel 1546 per edificare delle strutture militari.⁵⁹¹ Nella città parmense, peraltro, il Mazzoni avrebbe potuto osservare l'opera di un suo più anziano collega e concittadino abile nell'uso della terracotta, Galeotto Pavesi, chiamato dal Canonico Antonio Oddi per un'ancona fittile invetriata che nel 1463 venne posta dinanzi all'altare di S. Agata.

Ritornando al *Sepolcro* di Busseto, purtroppo non vi sono documenti che attestano incontrovertibilmente che i personaggi di *Nicodemo* e di *Giuseppe d'Arimatea* ritraggano Gianludovico e il fratello Pallavicino. Gli studiosi che se ne sono occupati, come Angelo Pezzana (1972) o Adalgisa Lugli (1990), hanno proposto di identificare le due figure che chiudono esternamente il gruppo con i sopracitati fratelli, figli di Rolando il Magnifico.⁵⁹²

Le doti del Mazzoni come mascheraro avrebbero certamente favorito l'attribuzione della commissione bussetana all'artista modenese.⁵⁹³ La volontà di commissionare un *Sepolcro* di Cristo potrebbe essere stata dettata da Gianludovico (1425-1481), ambasciatore milanese presso papa Sisto IV poi presso Carlo di Borgogna. Si può ipotizzare che gli anni passati presso la corte di Borgogna gli avrebbero dato l'opportunità di osservare la *Mise-au-Tombeau* fatta realizzare da Lancelot de Buronfosse per l'Ospedale di Tonnerre (1453-1454), vicino Digione (fig. 310). La commissione un *Sepolcro* scultoreo per la chiesa francescana di Busseto potrebbe esser stato incoraggiata dall'antico impegno dei Pallavicino nella difesa dei luoghi sacri, come dimostra l'affiliazione dall'antenato Guido di Pelavicino, marchese di Pellegrino (†1148), all'ordine dei Cavalieri del Tempio presso la Badia di Fontevivo, nel Parmigiano.

Pallavicino, fratello di Gianludovico, morto nel 1485 e più giovane di lui di solo un anno, arrivò a godere di grande autorità presso la corte di Galeazzo Maria Sforza tanto che, alla morte del duca, fu nominato membro del Consiglio di Reggenza. Ad un'analisi ravvicinata, le sembianze delle due figure di *Nicodemo* e di *Giuseppe d'Arimatea* sembrano coincidere con l'età anagrafica effettiva dei due fratelli i quali, tra il 1476 e il 1477, dovevano avere circa cinquant'anni. Le due figure appaiono, infatti, particolarmente caratterizzate, sia negli abiti che nei volti, soprattutto se le si confronta con le *Marie* velate che appaiono molto più stereotipate per le vesti indossate e per

⁵⁹⁰ Il figlio di Pallavicino, Cristoforo figura come signore di Busseto nel 1515. Con il figlio di questi, Girolamo, Busseto ricevette il titolo di *città* per concessione di Carlo V. Alla morte di Girolamo, avvenuta nel 1579, gli succedette il cugino Sforza, marchese di Cortemaggiore e figlio di Gianludovico. Seguì, nel 1585, Alessandro Pallavicino dei marchesi di Zibello. Busseto passò ai Farnese con il matrimonio di Alessandro con Lavinia Farnese, nel 1587.

⁵⁹¹ VANZOLINI 1879, 121; DE MAURI 2008, 175. VENTURI 1884, 346.

⁵⁹² DE MAURI 2008, 175.

⁵⁹³ PEZZANA 1859, 56.

⁵⁹⁴ L'attività come mascheraro del Mazzoni è ricordata da Tomasino Lancellotti in data 17 novembre 1550. Vedi LANCELOTTI, ed. 1875, 311-312; VENTURI 1890, 5.

i gesti.⁵⁹⁴ È possibile che la *Maddalena* (fig. 171) raffiguri una delle numerose figlie di Orlando,⁵⁹⁵ dal momento che pare tenesse in gran conto anche le sue figlie femmine alle quali lasciò somme ingenti, nonostante fossero già state provviste di dote.⁵⁹⁶ Con la discepola prediletta di Gesù, condivideva il nome anche la sorella di Gianludovico e di Pallavicino, Maddalena, che divenne contessa della Mirandola dopo il matrimonio voluto dal duca Visconti con Nicola Pico (†1495). La devozione alla Maddalena (1431-1491) è provata dal fatto che anche la figlia che Pallavicino ebbe con Caterina Fieschi fu chiamata come la santa.

Dunque, in conclusione, il caso dei Pallavicino e del *Sepolcro* di Busseto appare interessante per la presenza dei due ipotetici ritratti dei committenti anche se non risulta possibile accertare tale tradizione.

3.2.2 *Gli Este*

Il ruolo degli Este sembra esser stato centrale nella promozione del culto del *Santo Sepolcro* a Ferrara, come dimostra il loro coinvolgimento nella produzione di alcuni *Sepolcri* scultorei, tra cui quello attualmente conservato nella Chiesa del Gesù. Non sorprende che i centri del ducato estense, Modena, Reggio e Ferrara, siano state tra le prime città, dopo Verona, in cui si affermò il genere nordico francese-borgognone del *Sepolcro* scultoreo. Gli Este erano edotti di cultura francese: Niccolò III (1393-1441), ad esempio, era figlio di una nobildonna francofona e appassionato di letteratura francese cavalleresca, aveva personalmente visitato i paesi d'Oltralpe. Inoltre, per tutto il XV secolo gli Este intrattennero rapporti con la corte borgognona: il figlio naturale di Leonello, Francesco, visse per quasi tutta la durata della sua vita presso la corte di Borgogna e, nel 1464, in veste di cortigiano della corte di Borgogna, accompagnò la Regina di Inghilterra in visita a Bruges.⁵⁹⁷ Benché avesse soggiornato a Ferrara soltanto per un breve periodo, dal 10 agosto al 15 settembre 1471, durante la fase di transizione seguita alla morte dello zio Borso, non è improbabile che vi abbia portato modelli di *Mises-au-Tombeau* attinti in terra borgognona. È stato ipotizzato che Francesco abbia fatto da “ponte” tra Leonello e Rogier van der Weyden, dal momento che sembra si sia fatto effigiare dall'artista in un ritratto oggi

⁵⁹⁴ Non è da escludere l'ipotesi che anche il *San Giovanni* e la *Maddalena* siano anch'essi dei ritratti dei membri della famiglia Pallavicino, ancor più considerando che alla costruzione della chiesa concorsero anche gli altri fratelli, benché l'atto solenne di donazione della chiesa venne fatto da Gianludovico e da Pallavicino anche a nome degli altri fratelli. Vedi MINGARDI 1975, 108.

⁵⁹⁵ MINGARDI 1975, 108.

⁵⁹⁶ SELETTI 1883, 199.

⁵⁹⁷ TORBOLI 2010, 105.

conservato al Metropolitan di New York, prima della permanenza del pittore presso la corte ferrarese nel 1450.

I legami dell'illustre casata con la Terrasanta risalgono ad Obizzo II d'Este il quale, nel suo testamento del 1292, dichiara che in mancanza di discendenti il suo patrimonio sarebbe stato devoluto integralmente ai frati del Tempio e all'Ospedale di Gerusalemme. Lo spirito crociato trova continuità presso la famiglia estense anche nella leggenda secondo cui Beatrice, la bisnonna di Ercole da parte di madre e nativa di Ginevra, discendeva dal mitico eroe delle crociate Orlando. L'origine leggendaria di Beatrice venne tramandata dal figlio Tommaso III, marchese di Saluzzo, nel suo *Le Chevalier Errant*.⁵⁹⁸ L'ardore e la passione verso la tematica crociata era condivisa anche dalle donne della famiglia: Bianca Maria d'Este, ad esempio, ebbe nel 1457 “uno libro franchois dito Gottomfre de Boion”, racconto epico dedicato interamente al primo “Barone del Santo Sepolcro”.⁵⁹⁹ A riprova di una forte identità cavalleresca della famiglia, contribuirono anche i nomi scelti per i suoi membri, Lionello (Lionel), Borso (Bohors) e Meliaduse. In particolare, i tre figli di Niccolò III (1393-1441) mostrarono costantemente un forte coinvolgimento con il mondo crociato e con il suo immaginario, trasmesso loro direttamente dal padre che, nel 1413 si era recato in pellegrinaggio al *Santo Sepolcro* di Gerusalemme, insieme al fratello Alberto. Nella cappella omonima nella Basilica dell'*Anastasis*, a Gerusalemme, Niccolò si fece insignire dal fratello del titolo di Cavaliere del Santo Sepolcro di Cristo.⁶⁰⁰ Il cerimoniale estense del giuramento davanti alla Pietra del Santo Sepolcro venne descritto accuratamente nel *Pellegrinaggio di Niccolò III in Terrasanta* scritto da Luchino del Campo (1413):

“1413 adì 31 di marzo lo illustre signore messer Nicolò da Este si vestì de negro con la † rossa nel pecto per andare al Sancto Sepolchro ultra il mare con la predeta compagnia: Piedro Rosso con famiglii dui; messer Alberto da' la Salla con famiglii dui, cioè Marsilio et Lancion; Francesco da Lonà con famiglii duo, cioè Romano et Gracese; Feltrin L'anno Boiardo con uno famiglia, Granchin; messer Nicolò d'i Obizi con uno famiglia, Rainaldo; Tomaxo d'i Contrarii con uno famiglia, Iacomo; Piero d'i Petratti con uno famiglia, Zurigo; messer Piero da Modiana con uno famiglia, Guielmo; Henrigo d'i Galuzi con uno famiglia, Campanaro; Bortholomeo Mainiero con uno famiglia, Inea. Ridolfo da l'Arpa con uno famio, Zorzo; Piedro da Roma sescalco con uno famiglia, Michele; mastro Nicolò medego con uno famio, Nicolò; Luchino cancelliero con uno famio franzoso; Brancha⁶⁰¹. Camerlegni: Spinzelfo; Benastrù; Ziollo; Francesco d'Arquà; Malacise; Gatto; famigli dui Zorzo et Anechino; Settaguaite paggio. Capellani et resto della famiglia: fra Francesco da Lendenara con uno compagno; Pandaxe spendedore; Zoane da Parma

⁵⁹⁸ TORBOLI 2010 128, nota 1.

⁵⁹⁹ BERTONI 1918, 117-122, in part. p. 119.

⁶⁰⁰ GUARINI 1621, III, 181.

⁶⁰¹ Brancha era padre della damigella al servizio di Parisina, dunque cortigiano di Nicolò (SOLERTI 1893, 15).

sottospendedore; maestro Stefano cuogo con uno scoto; maestro Anechin sarto⁶⁰²; mastro Ludovico barbiero; Zanin et Sancto trombeti”⁶⁰³

Al di là di una passione personale, il fervore crociato di Niccolò III rientrava certamente tra i tentativi di affermazione della propria legittimità politica, necessaria considerando che egli era nato fuori dal matrimonio ed era arrivato al potere attraverso l’assassinio di un avversario politico. Manifestare pubblicamente un forte *credo* cavalleresco come quello della difesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme, avrebbe facilitato la sua carriera politica. Niccolò assunse il potere formando una lega contro Ottobuono Terzi che, consolidando il proprio potere su Parma, Reggio e Piacenza, costituiva una minaccia agli interessi di Niccolò nel Reggiano. Ottobuono venne assassinato il 1409 a Rubiera con l’intervento di Niccolò e dei suoi alleati: Gianfrancesco Gonzaga, Cabrino Fondulo, Pandolfo Malatesta, Giovanni Maria Visconti, Ugucione Contrari, Muzio Attendolo Sforza e alcuni membri della famiglia Rossi.⁶⁰⁴ Nel 1431, il contatto della corte estense con il marchesato di Saluzzo attraverso il matrimonio tra Ricciarda, sorella del marchese Ludovico I (†1475), e Niccolò III d’Este, avrebbe contribuito ad avvicinare le due corti e ad importare il modello francese della *Mise-au-Tombeau* nella città ferrarese. La figlia del marchese di Saluzzo visse a Ferrara con i figli Ercole e Sigismondo dal 1431 al 1443 quando, dopo la morte di Niccolò III, fu costretta dal nuovo marchese, il figliastro Leonello, a lasciare la città.⁶⁰⁵ Ricciarda incoraggiò fortemente la passione dei suoi figli verso la letteratura cavalleresca, trasmessale dal padre Tommaso III, egli stesso autore di un poema cavalleresco intitolato *Le Livre du Chevalier Errant*. Nella cappella marchionale della Chiesa di S. Giovanni a Saluzzo, inoltre, era presente un *Sepolcro* ligneo, purtroppo scomparso, che nel 1401 Tommaso III aveva portato da Parigi e che Ricciarda sicuramente conosceva.

Il contatto tra la corte estense e quella saluzzese attraverso il personaggio-chiave di Ricciarda potrebbe aver avuto peso, di riflesso, sull’affermazione del culto del *Santo Sepolcro* presso il Marchesato di Saluzzo. La scelta matrimoniale, infatti, rappresentava una svolta politica per i marchesi di Saluzzo, poiché permise loro di entrare in contatto con le altre potenze regionali

⁶⁰² Anichino era un sarto inglese alla corte di Nicolò a Ferrara, come risulta dal registro dei mandati 1422-1423 e 1424; Vedi i documenti raccolti in SOLERTI 1893, 12, 15, 17, 19, 20, 30).

⁶⁰³ Luchino dal Campo (1413), ed. BRANDOLI 2011, 113-117.

⁶⁰⁴ In segno di questa alleanza Niccolò III decise di concedere le proprie *Armi*, raffiguranti l’anello con il diamante, allo Sforza, al Fondulo e al Contrari (TORBOLI 2010, 41). Ugucione Contrari fu compagno di giochi, migliore amico e consigliere di Niccolò III. Con lui crebbe alla corte napoletana. Il 25 gennaio 1401 riceve da Niccolò il feudo di Vignola.

⁶⁰⁵ Benché Ricciarda mantenne rapporti di amicizia con Borso attraverso una corrispondenza epistolare, poté ritornare dai figli a Ferrara soltanto nel 1474, allorché Ercole divenne Duca di Ferrara. Per quanto riguarda la citazione del *Sepolcro* ligneo nella chiesa di S. Domenico vedi DELLA CHIESA 1846, 392-393: “ly imaginny de legno dy Christo steso sopra il monumento cum quely qui el guardaveno [...] e le Marie, tuty imaginny de la grandeza de una persona humana”.

dell'Italia settentrionale. È stato ipotizzato che una permanenza del marchese di Saluzzo Ludovico II presso la corte estense fosse all'origine del mutamento di intitolazione della cappella marchionale nella chiesa saluzzese di S. Giovanni dalla *Santa Croce* al *Santo Sepolcro*. Il padre di Ludovico, Tommaso III (†1413) aveva predisposto l'edificazione della cappella con l'intitolazione alla *Santa Croce* mentre, in un atto dello stesso Ludovico II, datato al 1474, compare la nuova intitolazione.⁶⁰⁶ Ludovico I potrebbe aver deciso la nuova dedicazione della cappella di famiglia dopo il marzo del 1432, quando, recandosi dagli Este a Ferrara per incarichi diplomatici, potrebbe essere venuto a conoscenza del pellegrinaggio che Niccolò aveva svolto nel 1413. A confermare questa ipotesi concorre l'assenza di pellegrinaggi in Terrasanta da parte dei membri della casa di Saluzzo.

La tradizione del pellegrinaggio in Terrasanta, inaugurata da Niccolò III e da suo fratello, venne trasmessa agli altri membri della casata estense: Meliaduse d'Este, abate di Pomposa, figlio di Nicolò III e fratellastro di Lionello, ripeté l'esperienza paterna nel 1440 rimanendo in Oriente per nove lunghi mesi e riportandone un resoconto scritto dal cappellano di corte don Domenico.⁶⁰⁷ Meliaduse compì il viaggio approfittando del compito diplomatico che gli era stato attribuito, ovvero quello di accompagnare Amedea Paleologa, figlia del marchese del Monferrato, presso il suo futuro sposo, il re di Cipro Giovanni II di Lusignano.⁶⁰⁸ Anche nel Monferrato, pertanto, venne ad affermarsi la moda del *Sepolcro* scultoreo in terracotta, come si osserva nel Duomo di Chivasso, in cui è custodita una *Mise-au-Tombeau* opera di un anonimo plastificatore francese e databile alla seconda metà del XV secolo (figg. 337-339).

Dunque, per l'affermazione delle riproduzioni del genere del *Sepolcro* scultoreo nella Penisola italiana nel Quattrocento, un ruolo fondamentale fu svolto proprio dai pellegrinaggi compiuti dai membri illustri delle casate italiane e dai loro delegati, insieme agli intrecci familiari delle principali casate nobiliari che, come nota Laura Beltramo: “sono stati determinanti anche per la diffusione della conoscenza e delle esperienze di viaggio”.⁶⁰⁹

A differenza del fratello Meliaduse, Borso non compì mai un pellegrinaggio in Terrasanta e non si impegnò neppure in una crociata contro i turchi, pur avendo condiviso, l'ostilità verso di loro durante il Concilio di Ferrara del 1438.⁶¹⁰ Ciò non toglie che il suo interesse verso il *Santo*

⁶⁰⁶ BELTRAMO 2005, 149-150. Nella disposizione del 1474 infatti, ricorda che “illustris dominus genitor [Tommaso] ordinavit et disposuit unam capellam sub vocabulo Sancti Sepulcri” situata “apud ecclesiam conventus Predicatorum Salutiarum et in claustro triangolari desuper dicta ecclesiam et deversum plateam”.

⁶⁰⁷ Meliaduse d'Este (1440) ed. ROSSEBASTIANO 2005.

⁶⁰⁸ Anche a Chivasso, capitale del Monferrato, era presente un *Sepolcro* in terracotta conservato nel Duomo. Meliaduse conobbe Leon Battista Alberti quando l'artista andò a Firenze per il suo periodo di formazione con Feltrino Boiardo, letterato attivo presso la corte ferrarese, nel 1434.

⁶⁰⁹ BELTRAMO 2005, 144.

⁶¹⁰ LAZZARI, 1939, 672-702; per la cultura ferrarese nel XV secolo vedi RICCI 2007, 65-67.

Sepolcro di Gerusalemme fosse vivo e sincero, come risulta dalla dedica a Borso di un trattato intitolato *Topographia Terrae Promissionis* da parte del francescano ferrarese Alessandro Ariosto che aveva compiuto un pellegrinaggio in Terrasanta nel 1444.⁶¹¹ L'assenza, dopo il viaggio di Meliaduse del 1440, di pellegrinaggi intrapresi direttamente dai membri illustri della casata a Gerusalemme, suggerirebbe che i presupposti di un "pellegrinaggio sostitutivo" di quello condotto in Terrasanta, fosse già predisposto nei luoghi della stessa Penisola. Questo è dimostrato, dall'inaugurazione di nuove mete di pellegrinaggio locale come la Basilica di S. Francesco ad Assisi o la Santa Casa di Loreto, ma come dimostra anche la pianta della chiesa di S. Stefano a Bologna, riprodotte in maniera topomimetica gli spazi e le misure della Basilica dell'Anastasis gerosolimitana.⁶¹² Anche a Ferrara, dunque, si progettava di erigere un luogo sacro che catalizzasse il pellegrinaggio devoto e cioè il progetto di una montagna artificiale chiamata "Monte Sacro" che, nel 1469, venne eretta vicino alla villa estense di Belriguardo, in un'area già usata come camposanto dalla famiglia Pio prima di passare agli Estensi.⁶¹³ In questa sede era stata prevista l'edificazione di un santuario simile al *Sacro Monte* di Varallo, il quale venne eretto in Piemonte nel 1486.⁶¹⁴ Il *Monte Sacro* ferrarese presso la Delizia estense di Belriguardo sarebbe dovuto essere portato a termine entro il gennaio 1470 ma la morte improvvisa di Borso non permise di completare l'opera.⁶¹⁵ Il *Monte Sacro*, chiamato "montagnone", finì col diventare un giardino vicino alla Villa di Belvedere.

La manifestazione più diretta della pietà estense verso la Terrasanta e l'epilogo della lunga devozione, in altri termini, è data dal celebre *Sepolcro* ferrarese, conservato attualmente nella Chiesa del Gesù e realizzato da Guido Mazzoni tra il 1481 e il 1485. Il gruppo ferrarese costituì

⁶¹¹ Dal 1475 al 1478 il frate venne mandato da Sisto IV una seconda volta in Terrasanta per cercare di sostenere i maroniti che il papa voleva riunire alla sede romana. Da questo secondo viaggio il frate riportò un resoconto latino in forma dialogica Alessandro Ariosto, francescano ferrarese, 1475-1478 circa (CARDINI 2002, 261). Il frate era stato mandato da Sisto IV a Gerusalemme per cercare di sostenere i maroniti che il papa voleva riunire alla sede romana.

Frate Alessandro era già andato in Terrasanta riportando una *Topographia Terrae Promissionis* dedicata al duca Borso d'Este (1444). Fece un secondo viaggio nel 1475 del quale dette notizia scegliendo la forma platonica del dialogo, al cugino Ludovico Ariosto, omonimo del poeta, che da pochi mesi era nato dal podestà di Reggio Niccolò e da Daria Malaguzzi. Ludovico era stato insignito, pare, arciprete della Cattedrale e compare come interlocutore di Alessandro nel dialogo.

⁶¹² Meliaduse d'Este, ed. ROSSEBASTIANO 2009.

⁶¹³ PURVIS BENETT 2012, 231; vedi ROSENBERG 1997, 86-87. Una figlia di Niccolò di nome Margherita, definita nei documenti "Margherita grande" per distinguerla da altre due figlie che portavano il medesimo nome, aveva sposato Galeazzo Pio da Carpi (TORBOLI 2010, 68, nota 1). Niccolò diede il nome Margherita a tre figlie illegittime. Una sposa un certo Franceschino da Verona, medico; un'altra Margherita sposa Galeazzo Pio da Carpi, definita nel documento "Margherita grande", e una terza Margherita, avuta da Stella dell'Assassino nel 1411 andò in sposa a Galeotto Roberto Malatesta, anche chiamato Beato per la sua castità e morto a 23 anni nel 1432. Margherita non si risposò preferendo la vita del chiostro.

⁶¹⁴ PURVIS BENETT 2012, 232; ROSENBERG 2008, 113-122; ROSENBERG 2008, 121-122. Il Rosenberg interpreta il *Monte Santo* come un *Sacro Monte* al livello embrionale. Esempi di questo tipo di *Monti Santi* sono in BETTINI 1477.

⁶¹⁵ I documenti sono in ROSENBERG 2008, 116-117.

la fonte di ispirazione anche per il *Sepolcro* nella chiesa napoletana di Santa Maria di Monteoliveto, realizzato dallo stesso artista. Il punto di congiunzione tra le due corti dev'essere individuato in Eleonora d'Aragona, figlia del re di Napoli Ferrante e moglie del duca estense Ercole I. La presenza presso la corte estense di vari ingegneri meridionali come Ciriaco De' Perini, Giovanni da Capua, Pedrizza di Napoli, agevolò certamente l'osmosi culturale tra le due corti che si espresse nella circolazione di modelli comuni.⁶¹⁶

Il Modanino era cresciuto a Toano con lo zio Paganino, capitano della rocca per conto degli Este. L'artista potrebbe essere stato notato da Ercole nel 1477, quando lavorava per la Compagnia della Buona Morte a Modena, oppure nel 1476, quando gli fu chiesto dall'Arte della Lana di realizzare una maschera celebrativa per l'arrivo in città del duca e della moglie Eleonora d'Aragona.⁶¹⁷ Il Mazzoni, infatti, si distinse a Modena per la produzione di maschere di cera che esportava anche fuori dal ducato. Con il *Sepolcro* realizzato per la confraternita modenese di San Giovanni della Buona Morte, l'artista riscosse un tale successo che la confraternita ottenne, nel giugno 1481, la bolla di indulgenza del vescovo di Mâcon (Lione), Filippo Mattiscone che in quell'anno si trovava a passare per Modena.⁶¹⁸ È facile immaginare come la fama riscossa dal gruppo, in parte anche per le capacità ritrattistiche del Mazzoni, in parte per i privilegi ecclesiastici ed economici da esso resi possibili, possa aver incoraggiato i duchi a commissionare a loro volta un *Sepolcro* simile lo stesso anno.⁶¹⁹ L'abilità dell'artista come mascheraro attirò certamente l'attenzione di Ercole I che ebbe sempre una viva propensione per gli spettacoli teatrali. Proprio nel 1481 il duca metteva in scena la prima rappresentazione della *Passione di Cristo* a Ferrara.⁶²⁰ Poiché nel 1481 il Mazzoni ricevette da Ercole una concessione di esenzione dalle tasse, è possibile che l'autore abbia iniziato proprio in quell'anno a lavorare al noto *Sepolcro* per la chiesa

⁶¹⁶ TORBOLI 2010, 177. Per il gruppo di Monteoliveto a Napoli vedi la scheda n. 34.

⁶¹⁷ PURVIS BENETT 2012, 236 nota 49. Taddeo Albaresani era un Savio del Comune di Ferrara nel 1462 ed era un familiare del duca Borso. Il padre di questi, Niccolò III, era figlio del marchese Alberto d'Este e di Isotta Albaresani.

⁶¹⁸ "Il Mazzoni nella tasca del S. Gioseffo nell'Altare de' Porrini in Duomo marcava in incavo un'aquileta Estense, grande quanto è uno scudo" (VALDRIGHI, FERRARI MORENI 1854, 253 nota 5). La presenza del simbolo dell'aquila estense anche sulla scarsella che pende dalla cintura di *S. Giuseppe* nel *Presepe* Porrini, conservato nella Cattedrale di Modena, induce a riflettere sulla pervasività degli Este anche nelle commissioni del Mazzoni non direttamente legate ad essi. Il "Presepe" venne commissionato da Francesco Porrini, esponente dell'Arte dei Funaioli, per la chiesa osservante di Modena situata fuori porta Bologna. Secondo Venturi, il Porrini si fece rappresentare nei tratti dell'*anziano inginocchiato* con le mani giunte, in atto di adorazione davanti alla *Vergine* (VENTURI 1884, 353).

⁶¹⁹ VEDRIANI 1662, 31: "Ammiriamo qui in Modona una Pietà fatta di sua mano nella chiesa di S. Gio(vanni) della Morte, dove, tra l'altre cose di stupore degne, si vedono teste molto gratiose, le quali vedute [furono] [p. 32] dal cardinale Filiberto Mattiscone, legato della Sede Apostolica, nel passar che fece per Modona l'anno 1481. E, desideroso che si conservassero come opere mirabili e per la divotione che rappresentano, concesse 100 giorni d'indulgenza a chi le visiterà per certi giorni dell'anno, come si vede nel Breve che si conserva, dato in Modona a' 15 giugno di dett'anno".

⁶²⁰ Vedi LOCKWOOD 1980, 571-582 e GUNDERSHIEMER 1980, 25-33. Il pagamento nei registri ducali per realizzare una montagna finta è in TUOHY 1996, 169.

di Santa Maria della Rosa (oggi nella Chiesa del Gesù) a Ferrara e che l'abbia terminato entro il 1485, quando il gruppo viene citato in un pagamento al sarto della duchessa Eleonora d'Aragona.⁶²¹ La presenza di un pagamento del 1498-1499 a Fino e Bernardino Marsigli per aver dipinto "la montagna del Sepulcro de Christo" alla Medelana, il palazzo estense nella parte nord del Po di Volano, desta interesse in quanto suggerisce che vi esistesse anche qui un *Sepolcro* scultoreo, situato forse nella cappella del palazzo, al piano superiore.⁶²² Considerando i documentati soggiorni di Ercole II presso la residenza della Medelana nelle estati del 1472, del 1481 e del 1486, sono necessarie ulteriori ricerche per interpretare adeguatamente questa citazione in relazione alla presenza di un probabile *Sepolcro* scultoreo sul modello di quello di Santa Maria della Rosa.

Per quanto riguarda le vicende della commissione del *Sepolcro* nella Chiesa del Gesù, già in Santa Maria della Rosa, sussistono ancora numerosi dubbi. La Chiesa di Santa Maria della Rosa, detta anticamente Santa Maria del Tempio, in quanto fondazione templare, catalizzò con continuità le attenzioni estensi. Una bolla del 1448 di Niccolò V ne confermava la proprietà ai cavalieri di S. Giovanni, che fino al 1449 avevano anche l'annesso ospedale detto "della Trinità".⁶²³ Diversi testamenti ferraresi del Trecento e del Quattrocento confermano che la Chiesa della SS. Trinità e quella di "Santa Maria del Guazaduro", altro nome con cui veniva chiamata la Chiesa di Santa Maria della Rosa, supplivano ai "loca sancta" gerosolimitani, e che i pellegrini vi si recavano per assolvere ai propri voti (fig. 78). Tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Quattrocento non sembra che la chiesa godesse di adeguata manutenzione.⁶²⁴ Nel 1466, Avanzo de' Ridolfi, precettore dell'Ordine Gerosolimitano, vi fece fare dei lavori di riparazione e, inoltre, unì Santa Maria della Rosa alla vicina chiesa e ospedale di Santa Maria della Misericordia, già occupata dai

⁶²¹ I Conservatori del Comune di Modena ottennero per l'artista, che lavorava per duca Ercole I, l'esenzione dei dazi e delle gabelle, tanto per lui quanto per la sua famiglia, "attentis virtutibus quibus ipse Guido illustratur et nedum ipse sede et tota civica vestra Mutine etiam decoratur prout D.V. notum est" (Modena, A.S.Mo., *Hercules I. Decretorum Archetypa 1473 al 1482*, a c. 76, Decretum Exemptionis Guidonis Mzoni Mutinensis 1481, 8 mensis octobris). Per i tessuti di pregio donati dalla duchessa Eleonora d'Este alla moglie dell'artista, Pellegrina Agazzi, per omaggiarli del *Sepolcro* già realizzato, vedi VERDON 1978, 247: "mastro paganin da Modena depintore che feze il sepolcro in Santa Maria della Roxa".

⁶²² Per il soggiorno del duca presso la residenza della Madelana vedi TUOHY 1996, 364 e 427 (doc. 32): "Pagamento a Fino e a Bernardino Marsigli per lavori fatti negli anni 1498-1499 alla Medelana, Belfiore e Castel Novo, *Munitione e Fabbriche*, 35.70-1, Spexa de Medelana in Libro a c117, [...] Spexa extraordinaria dè dare a di dito £ quatordece per lo amontare deli infrascripte dipinture viz: per avere depinto la montagna del Sepulcro de Christo".

⁶²³ Per Santa Maria della Rosa, ex chiesa templare, vedi IMPERIO - CAPONE 1997, 125 e 305-306.

⁶²⁴ Il 29 aprile 1454, però, venne pagato il marmo per realizzare nove colonne (Modena, ASMo, Camera Ducale Estense, Castalderie 7, Autentico 1454) il documento è pubblicato in FRANCESCHINI 1995, 417: (29 aprile, a c.193): "Maistro Aluixe taiapreda, pagamento per due carri di marmo da inviare a Santa Maria della Rosa per commissione di Maestro Antonio Braxavola muratore. Si tratta di nove colonne di cui tre di marmo schavezale".

Gerolamiti.⁶²⁵ La ristrutturazione del monastero doveva essere avviata già nel settembre 1469, data in cui risulta un pagamento “per fabricare il monastero” da parte di Francesco Naselli, segretario di Borso, ai frati.⁶²⁶ Dunque, un interesse estense verso la chiesa risalirebbe già all’epoca di Borso e si perpetuò anche successivamente, tra il 1501 e il 1502, quando la cappella dell’altare maggiore e l’area del transetto della Chiesa di Santa Maria della Rosa, vennero rifatte per volere di Ercole d’Este.⁶²⁷

Benché non siano ancora chiare le modalità della commissione del *Sepolcro* fittile, risulta senz’altro incontrovertibile che il gruppo comprenda, tra i suoi personaggi, i ritratti di Eleonora d’Aragona, celata sotto le mentite spoglie di *Maria di Salomè*, e quello del duca Ercole d’Este, che interpreta il *Nicodemo* (figg. 204-206; 209a-209b).⁶²⁸ Il personaggio di Giuseppe d’Arimatea, identificato variamente come il leggendario Acarino, fondatore di Ferrara,⁶²⁹ oppure come il segretario di Ercole, Severo Severi, cancelliere segretario del duca Ercole I d’Este dal 1491 al 1500 sepolto in Santa Maria della Rosa, sembra più verosimilmente identificabile con Borso, il fratellastro al quale Ercole doveva il suo potere su Ferrara e che, purtroppo, non poté mai recarsi in pellegrinaggio in Terrasanta (figg. 203, 207-208). La decisione dei duchi di partecipare ai dolori della *Vergine* in prima persona e non come semplici spettatori non sorprende considerando che la coppia ducale si impegnava frequentemente in attività assistenziali fornendo letti per l’ospedale di Sant’Anna e per quello di Santa Maria dei Servi, entrambi collocati nella Contrada di Santa Maria della Rosa. È stato ipotizzato che il sepolcro fosse un *ex voto* del duca per la riacquistata salvezza dopo una malattia che l’aveva colpito durante la guerra contro Venezia nel triennio 1482-1484.⁶³⁰ La commissione del gruppo coinciderebbe con un momento di crescente fanatismo religioso mostrato dal Duca dopo i risultati deludenti della guerra tra Ferrara e Venezia.⁶³¹ Nel 1482 Eleonora organizzò due processioni per ottenere la salvezza di Ferrara. Inoltre, nel 1485 la coppia ducale partecipò ad una rappresentazione della *Passione*. L’identificazione di Eleonora con la *Maria di Salomè* si comprende meglio alla luce del suo ruolo di madre di quelli che saranno gli eredi dell’illustre casata estense e, in particolare, il Cardinale Ippolito e il futuro duca Alfonso. Infatti, nel *Vangelo di Marco* (10,35-45), Maria di Salomè si rivolge a Cristo per chiedergli di riservare ai suoi figli un posto accanto a lui, ricevendone, però,

⁶²⁵ GUARINI 1621, 137; PURVIS BENETT 2012, 238. Vedi anche la nota 56. Il cronista ferrarese Marcantonio Guarini (1621) menziona la sepoltura dell’Avanzi nella chiesa di S. Giovanni Ierosolimitano (GUARINI 1621, 170).

⁶²⁶ Il contratto è firmato da Francesco Naselli ed è datato 24 settembre 1469 (FRANCESCHINI 1995, 729).

⁶²⁷ TUOHY 1996, 386-387.

⁶²⁸ COLASANTI 1922, 458-473.

⁶²⁹ COLASANTI 1922, 461.

⁶³⁰ LUGLI 1990, 326.

⁶³¹ LOCKWOOD 1984; TUOHY 1996.

un declino poiché i veri sovrani delle nazioni sono coloro che si mettono per primi a servizio dello Stato: «Voi sapete che i principi delle nazioni le signoreggiano e che i grandi le sottomettono al loro dominio. 26 Ma non è così tra di voi: anzi, chiunque vorrà essere grande tra di voi, sarà vostro servitore; 27 e chiunque tra di voi vorrà essere primo, sarà vostro servo; 28 appunto come il Figlio dell'uomo non è venuto per essere servito ma per servire e per dare la sua vita come prezzo di riscatto per molti». Lo stesso duca Ercole imitava Cristo facendosi esso stesso servo in occasione del Giovedì Santo: in, dopo aver offerto un lauto pasto a tredici poveri, era solito lavar loro i piedi.⁶³² L'attiva partecipazione del duca al rito del Giovedì Santo viene accuratamente narrata nel *De triumphis religionis* Giovanni Sabadino degli Arienti:

“Convocati dunque questo giorno sancto il loco costituito [...] tu summo [86v] mane entri in la ecclesia tua costituita in la aula ducale, dove è aparato ornato loco secondo la tua providentia ad repore el Corpo de Christo in vasi richi de auro et de argento ingeniosamente lavorati, et con suma devotione recevi la eucharastia; dipoi quella sumpta, per fugire il tumulto entri in camera ala contemplatione. Venuta poi l'hora, tu ala chiesa retorni, in la quale con ordine solemne messa è celebrata. Doppo la cui celebratione *in lo ornato sepulcro per lo sacerdote primamente acesi vintequattro torce de candida cera*, di quali tua Excellentia religiosa prima uno ne prende e li altri li toi nobilissimi nati e fratelli e li tuoi più digni gentilhomini curiali, portandoli con sanctissima pompa. E *reposto tanto sacramento in aur[e]lo vaso, il quale è collocato in uno sepulcro facto con grande ornamento de asse figurato in porfida pietra*, cornisato de auto, et posto sopra certo saxeo monte con alcune herbe che sopra le pareano [87r] nate, e sopra levato uno cortinato de splendissimo brocato d'oro e nel mezo donde s'entrava havea, per quello che io vidi, el cortinazo due coerine de bianchi veli spagnoli, e sopra el pavimento marmoreo uno grande e bello tapeto, cosa bellissima et de singulare veneratione. Et avanti dali lati fuori del cortinazo furono prima dodici cirei de pondo meglio de libre tre l'uno, furono acesi né mai se extingueno sino al sequente giorno che se tole con simile pompa spirituale e sancta. In questo mezo che tanto sacramento è portato et repostato nel'ornato sepulcro, li cantori con solemne voce, oratione et prophetie non cessano de cantare. Così da questo di sino ala magna Pasca non vacante ala oratione, visiti le ecclesie et odi li officii divini et a qualuncha chiesa anchora de uno dicato fai oblatione. Reposito de Christo el sacratissimo corpo, tua Excellentia entra il la sua camera per qualche forsi sua necessitate [87v].”⁶³³

Ad accrescere il fervore religioso del duca concorse l'influenza del Savonarola, con il quale aveva avviato uno scambio epistolare attraverso l'ambasciatore ferrarese a Firenze, Manfredo Manfredi. Savonarola spedì al duca un *Compendio Revelationum*.⁶³⁴

È probabile che un altro *Sepulcro* scultoreo abbia arredato una cappella nella chiesa ferrarese di S. Domenico. Un pagamento del 1498-1499 al pittore Fino Marsigli di lire 38 per dipingervi, insieme alla cappella maggiore, un'altra cappella descritta come “cappella del

⁶³² GUNDERSHEIMER 1972, 88-89.

⁶³³ GUNDERSHEIMER 1972, 94-95.

⁶³⁴ TUOHY 1996, 172.

Sepolcro”, farebbe pensare a quest’eventualità.⁶³⁵ Nello stesso periodo Ercole aveva partecipato attivamente al riammodernamento della chiesa e, in particolare, del suo coro. Purtroppo, l’eliminazione, nel 1500, di quattro cappelle attorno al chiostro, rende difficile ricostruire la posizione dell’eventuale *Sepolcro*.⁶³⁶ La cappella maggiore era patronato della famiglia Contrari, al servizio degli Este sin dall’inizio del XV secolo, da quando Ugucione Contrari il 27 maggio 1409 sostenne la presa di potere di Niccolò III a Reggio partecipando alla congiura contro Ottobuono Terzi.⁶³⁷ Tommaso Contrari, invece, aveva accompagnato Niccolò III in pellegrinaggio in Terrasanta nel 1413. La vicinanza dei Contrari alla casata estense è inoltre dimostrata da un documento del 1471 che enumera, tra le nobildonne ferraresi alle quali vennero forniti abiti di lutto per la morte di Borso anche alcune donne della famiglia Contrari.⁶³⁸ La Chiesa di S. Domenico doveva essere particolarmente importante anche per la famiglia estense se venne scelta per celebrarvi le esequie della figlia di Ercole, Beatrice, moglie del Moro, morta di parto il 2 gennaio 1497.

La famiglia estense potrebbe essere stata coinvolta anche nella commissione del *Sepolcro* scultoreo nella chiesa abbaziale di Sant’Antonio di Castello a Venezia, realizzato dallo stesso Mazzoni (figg. 357-360). Gli Este possedevano a Venezia un palazzo già dal 1381, l’attuale Fondaco dei Turchi, che nel marzo 1487 doveva accogliere Alfonso D’Este.⁶³⁹ Inoltre, contribuì ad avvicinare la famiglia ferrarese alla città lagunare la politica estera intrapresa da Borso d’Este dal 1456. Considerando che il 10 marzo 1487 era previsto un soggiorno di Ercole II a Venezia e che il contratto stipulato dal coroplasta modenese con l’abate del convento è datato al 19 maggio di quell’anno, non è da escludere l’ipotesi di un’intercessione estense nella commissione del *Sepolcro*.⁶⁴⁰ Dal pagamento all’artista del 22 aprile del 1489 si evince che in quell’anno l’opera

⁶³⁵ Secondo il Tuohy il riferimento deve intendersi all’esistenza di un gruppo scultoreo in tale cappella (TUOHY 1996, 375).

⁶³⁶ Le cappelle obliterate sono appartenenti ai Tassini, Strozzi, Pasqualetti e alla Compagnia della Croce.

⁶³⁷ TUOHY 1996, 178.

⁶³⁸ TUOHY 1996, 3, 9-40; TORBOLI 2010, 107, nota 1.

⁶³⁹ La proprietà della famiglia sull’edificio cessò nel 1509 quando la Serenissima lo sequestrò ad Alfonso I d’Este per farne dono a papa Giulio II (TORBOLI 2010, 183). Il palazzo veneziano venne visitato da Niccolò de’ Roberti in vista del soggiorno previsto da Alfonso D’Este a Venezia (ASMo, Cancelleria Ducale Estense, *Ambasciatori, Italia, Venezia*, Busta 6, Fasc. 49: “De Roberti Nicolò” (1487, 10 marzo), documento edito in FRANCESCHINI 1995, 416, n. 606. Sappiamo inoltre che dal 1485, vi operò l’architetto preferito degli Este, Biagio Rossetti.

⁶⁴⁰ Il contratto, conservato presso Venezia, ASV, *Sant’Antonio di Castello*, t. IX, c. 147, è trascritto in MOSCHETTI 1907, 10. Il documento porta la firma autografa del Mazzoni. Un contratto stipulato il 19 maggio 1485 sancisce l’impegno di Guido Mazzoni con il priore del monastero di Sant’Antonio di Venezia a modellare un “sepolcro” composto di otto figure entro il termine di due anni. In compenso il monastero prometteva di versargli 600 ducati entro il termine di quattro anni. Il 22 aprile 1489 il priore di Sant’Antonio si dichiara perfettamente soddisfatto del “sepolcro” e Mazzoni riceve 310 ducati come parte del pagamento dei 600 promessi. Inoltre, l’artista dichiara di voler tornare a casa sua, e dispone che, riguardo al pagamento dei restanti 290 ducati, nel caso in cui lui morisse entro breve tempo, 200 ducati siano condonati dai suoi eredi al monastero, in cambio di messe per l’anima sua e dei suoi parenti, e con l’obbligo di far porre la sua arma e un epitaffio presso il “sepolcro”. Il Moschetti intuisce che l’opera era stata commissionata quattro anni prima del documento del 1489, ovvero il 19 maggio 1485 (MOSCHETTI 1907, 3). A quanto pare l’artista rimase a Venezia per tutto il periodo

era stata già terminata.⁶⁴¹ Non è difficile immaginare che dopo quattro anni di sanguinosa guerra, avendo appena sancito con Venezia la pace di Bagnolo, il 17 agosto 1484, Ercole ed Eleonora si fossero interessati a promuovere la commissione di un *Sepolcro* veneziano raccomandando l'artista che sino a quel momento aveva lavorato presso la corte ferrarese.⁶⁴² Il *Sepolcro* si conquistò ben presto una fama internazionale come dimostra la dettagliata descrizione di un nobile pellegrino ungherese, Jan Hasištejnsky di Lobkowitz intorno al 1505.⁶⁴³ Il riferimento dello Hasištejnsky ad una reliquia della Sacra Spina della corona di Cristo che era conservata nel monastero, potrebbe essere all'origine della volontà, da parte dell'abate del convento, di commissionare un *Sepolcro* fittile.

Non è improbabile, inoltre, che gli Este abbiano avuto a che fare con la committenza del *Sepolcro* ligneo nella Chiesa di S. Francesco da Paola, già Santa Maria in Trivio, a Lugo (fig. 348).⁶⁴⁴ I rapporti tra gli abitanti di Lugo e gli Este furono sempre intensi. Il 24 gennaio 1437 Niccolò III acquistò la città dalle terre papali, diventandone il proprietario.⁶⁴⁵ Borso (1450-1471) si occupò della bonifica delle campagne tra i fiumi Senio e Santerno, e della fondazione di quattro

dell'esecuzione del gruppo. Il 22 aprile 1489 il Mazzoni termina il gruppo con due anni di ritardo rispetto ai tempi stabiliti. La somma di 600 ducati era, per il tempo, assai notevole. Per gratitudine verso il convento che l'aveva ospitato, il Mazzoni stanziò duecento ducati, un terzo del prezzo totale, come elemosina a patto di avere un'epigrafe vicino l'opera in cui si ricordava la sua elemosina al convento. Per il gruppo in Sant'Antonio Abate di Castello vedi la scheda n. 31.

⁶⁴¹ MOSCHETTI 1907, 10. Viene riportato l'accordo fra Zuanmaria da Venezia, priore del monastero e Guido da Modena: "[...] il dicto m.o Guido se obligava infra il termine de anni do haverli facto uno sepulcro cum figure octo grande, et lo dicto prior li prometeva in termi de anni 4, finita dicta opera, haverli dato ducati 600, cum certi altri pacti et condicion roborate per subscriptione de tuti dui prout in ipso latius continetur; [...] el predicto m.o Guido, volendosi partir per andar a chasa sua ozi in questo di de 22 di april 1489, considerandosi esser mortale et non haver in questo mundo cità permanente ma che tuti dobiamo cerchar la futura gloria et mansione perpetua, per lo grande amore etiam et devotione ha posto al dicto monastero, per amor di dio et salute de l'anima sua ordina et dispone et vole che cusì sia: che, piacendo a dio esso manchasse over di questa vita se partisse avanti il tempo di ricevere lo sopradicto resto et pagamento, lassa al dicto monastero ducati 200, zoè ducati duxento, per l'anima sua et de li suoi morti et che per niuno modo per li sui heredi il dicto monastero mai possi esser molestato né adimantati li dicti ducati 200, li qual, ex nunc prout ex tunc adveniente il dicto cas(s)o, titulo donationis inter vivos da et dona al dicto monastero, cum questi tri pacti et conditioni: che'el dictoprior et monastero siano obligati di far meter la sua arma et uno epitaphio in dicto lavoriero che faci mentione come per lui è sta facta dicta opera et per elemosina lui habi lassati ducati 200 overo quella tanta quantità che al tempo del suo obito si trovasse il dicto monastero debiteo per resto dil dicto pagamento, azò che tute le persone, che visiterà il dicto sepolchro, habi modo et raxone di pregar Idio per l'anima sua et de li sui morti ad perpetuam rei memoriam. Et io frate Antonio Aloysii de veniexia vic.o del dicto monasterio a contemplatione di tute dole (*sic* le parte ho facto questo presente scripto, anno, mese et di dicto di sopra in fede de le soprascripte cose, al qual etima esso m.o Guido sottoscriva per più chiarezza".

⁶⁴² Dal 1471 l'abbazia era stata affidata dal senato veneziano ai Canonici regolari lateranensi di San Salvador. Don Agostino Corrier stende un catastico dell'archivio di S. Antonio di Castello nel 1762.

⁶⁴³ Il *Sepolcro* viene descritto da un nobiluomo che soggiornò a Venezia prima di imbarcarsi per la Terrasanta nel 1493, Jan Hasištejnsky di Lobkowitz. Il pellegrino rimase a Venezia dal 5 al 30 maggio 1493. La descrizione sembra datata al 1505 (CHLÍBEC, 2002, 19-21).

⁶⁴⁴ Per il gruppo di Lugo vedi la scheda n. 6. Il *Sepolcro* mostra notevoli parentele stilistiche con il gruppo di Niccolò dell'Arca a Bologna soprattutto nella *Maddalena* che accorre verso il corpo di Cristo con il dettaglio del velo svolazzante all'indietro o della *pia donna* che imita la *Vergine* nel gesto di disperata preghiera a mani incrociate sul petto, con i gomiti all'infuori. Delle affinità stilistiche sono riscontrabili anche con le figure femminili accorrenti realizzate da Francesco del Cossa e da Ercole de' Roberti nel Polittico Griffoni (1470-1472).

⁶⁴⁵ BONOLI 1732, 82-83.

parrocchie.⁶⁴⁶ Inoltre, il lughese Lanfranco Gessi fu consigliere e giudice del duca Ercole II, diventandone anche fattore generale.⁶⁴⁷ La commissione del gruppo di Lugo, tuttavia, è ancora da chiarire.⁶⁴⁸

Un altro elemento che concorre alla comprensione del ruolo estense nell'affermazione della devozione al *Santo Sepolcro* di Gerusalemme è il rapporto che questa famiglia intrattenne con Leon Battista Alberti e con il mercante fiorentino Giovanni di Paolo Rucellai (1403-1481). L'Alberti (1404-1472), nato a Genova nel 1404, trascorse la sua giovinezza tra Padova, Bologna e Ferrara, dove frequentò la corte di Niccolò III e dei suoi figli, entrando in contatto soprattutto con Leonello e Meliaduse. Nel 1463 lo scultore era a Firenze, dove, per Giovanni Rucellai realizzò un sacello riprodotto l'edicola del *Santo Sepolcro*. Tra i motivi geometrici che compaiono intarsiati nell'abside marmorea esterna del sacello compare anche l'arma estense che era stata concessa a Giovanni Rucellai da Leonello: l'anello diamantato con all'interno tre piume che fuoriescono dal cerchio (fig. 237)⁶⁴⁹. Insieme a questa, inoltre, compare la vela, un'altra arma comune ad entrambi.⁶⁵⁰ Oltre ad essere agevolata dal servizio svolto dall'Alberti presso entrambi, la stretta connessione tra il casato estense e il potente mercante fiorentino è documentata, almeno fino agli anni Sessanta del Quattrocento, da un pagamento del 1450 della Computesteria Ducale estense al banchiere ferrarese Taddeo Albaresani, familiare di Borso, per aver la compera di libri da Giovanni Rucellai. Nel pagamento si specifica che i libri servivano per la Chiesa di Santa Maria di Belfiore, successivamente chiamata "S. Maria degli Angeli", che Borso aveva concepito come chiesa-mausoleo per sé e per i suoi successori.⁶⁵¹ A partire dal 1466, tuttavia, il legame Rucellai-Este si inclinò. Il riavvicinamento del Rucellai ai Medici, come dimostra il matrimonio tra il figlio Bernardo e Lucrezia, figlia di Piero de' Medici, avvenuto proprio nel 1466, determinò un cambio di alleanze anche per gli estensi: Borso decise di allearsi con gli avversari di Piero de' Medici che intanto era subentrato al padre Cosimo e con alcuni ribelli fiorentini, come Diotisalvi Neroni (1401-1482) suo consigliere, che si stabilì poi presso gli Estensi.⁶⁵²

⁶⁴⁶ BONOLI 1732, 86.

⁶⁴⁷ Alla sua morte, avvenuta nel 1550, venne sepolto nella chiesa del Gesù a Ferrara (BONOLI 1732, 215).

⁶⁴⁸ Un altro possibile committente del gruppo può essere individuato in Rondino di Giovanni Rondinelli. Nel 1455 il comune di Lugo gli affittò tutte le terre "aratorias, extirpatas et ad fertilitatem reductas" oltre il fiume Santerno fino al condotto Predola di Fabriago, confinante con Conselice (GADDONI 1927, ed. 2006, 30). Nel 1457 i conti Rondinelli eressero una villa e un oratorio, poi detto "della Pietà" nella zona di S. Bernardino in Selva, nella località di Bellaria, mentre nel 1476 Nicola Rondinelli figura come rettore della Cappella di S. Lorenzo nella chiesa di S. Maria in Trivio (GADDONI 1927, ed. 2006, 212).

⁶⁴⁹ TORBOLI 2010, 61.

⁶⁵⁰ TORBOLI 2010, 89.

⁶⁵¹ Franceschini 1995, 335, n. 646, Modena, ASM, Camera Ducale Estense, Computesteria, Conto generale, M, 5 (1450), lettera d: "[c. 26] (avere) pagati a Maestro Antonino de Alessandria dell'ordine dei frati predicatori dell'Osservanza".

⁶⁵² TORBOLI 2010, 81;

3.2.3 Gli Sforza e la commissione di Sepolcri scultorei in Lombardia e in Piemonte

I *Sepolcri* realizzati nell'area del ducato lombardo si innestano su un sostrato emiliano modenese-ferrarese rinnovato, però, dallo stile lombardo-cremasco di Agostino De Fondulis quando, a partire dagli anni Ottanta del XV secolo, realizzò il *Sepolcro* nella chiesa milanese di Santa Maria presso S. Satiro.

Risulta complesso valutare se il rapporto politico tra gli Sforza e gli Este abbia in qualche modo influenzato la produzione dei *Sepolcri* scultorei lombardi. Il rapporto politico che lega gli Sforza agli Este è complesso e duraturo, oltre che segnato da importanti alleanze: non soltanto Ludovico il Moro era sposato con la figlia di Ercole ed Eleonora, Beatrice d'Este, ma quando Ferrara era impegnata in guerra con la città lagunare (1482-1485) fornì un importante supporto al suocero in funzione anti-veneziana. Nel *Busto di Beatrice d'Este* realizzato da Gian Cristoforo Romano, oggi al Louvre e commissionato prima delle sue nozze con Ludovico il Moro, avvenute nel 1491, sul petto della futura duchessa di Milano è visibile l'anello con il diamante estense a ricordare non solo la provenienza della duchessa, ma anche l'antica alleanza tra gli Este e gli Sforza, alleanza che rimontava a Niccolò III d'Este e a Muzio Attendolo Sforza (1369-1424), alleati contro Ottobuono Terzi (fig. 238).⁶⁵³ Niccolò III d'Este aveva concesso a Muzio Attendolo l'arma estense e, come osserva Micaela Torboli: "per Francesco Sforza, poter esibire un omaggio araldico come quello offerto al padre dal marchese di Ferrara, era un ottimo punto d'appoggio sociale, dato che ogni segnale di affinità proveniente da re, imperatori, o signori di antico lignaggio, per un personaggio di nuovissima nobiltà, o che ad essa aspirava, era fondamentale, specie se era nato fuori dal matrimonio".⁶⁵⁴ Inoltre, il figlio illegittimo di Muzio Attendolo, Francesco Sforza, futuro Duca di Milano (1401-1466), trascorse lunghi periodi della sua infanzia e adolescenza a Ferrara perché sua madre, Lucia da Torsano, venne fatta sposare da lui ad un suo sottoposto ferrarese, Marco di Neri da Fogliano.⁶⁵⁵ Anche un altro figlio di Muzio Attendolo, Alessandro Sforza, conte di Cotignola e capostipite del ramo di Pesaro, era di casa a Ferrara, dove visse con suo fratello Francesco accanto alla madre Lucia. Nel 1437 ebbe in dono da Niccolò III Palazzo Schifanoia e suo figlio Costanzo Sforza partecipò all'investitura ducale romana di Borso

⁶⁵³ All'interno dell'*Anello col Diamante* si vede un fiore. Insieme a questo simbolo è rappresentato il buratto, un sacchetto dal quale scende farina (TORBOLI 2010, 50). L'alleanza tra gli Sforza e gli Este si prolungò fino al 1477 quando venne deciso il fidanzamento tra Alfonso d'Este e Anna Sforza che si sposarono soltanto nel 1491.

⁶⁵⁴ TORBOLI 2010, 43.

⁶⁵⁵ Dalla coppia nacquero Rinaldo, Corrado e Bona Caterina da Fogliano (TORBOLI 2010, 43).

e gli cinse gli speroni.⁶⁵⁶ I legami di una casata in via di affermazione come gli Sforza con quella degli Este ebbero sicuramente un certo peso nella commissione di alcuni *Sepolcri* scultorei in area lombarda, come quello in Santa Maria presso San Satiro, almeno per quanto riguarda la circolazione dei modelli. L'interesse di Ludovico il Moro per il *Santo Sepolcro* di Gerusalemme è dimostrato dalla volontà di conoscere con esattezza le sue misure e la sua forma, probabilmente per riprodurlo nella sua cappella funeraria. L'ambasciatore del Moro, Santo Brasca (1444-1522), nel suo *Pellegrinaggio in Terrasanta* del 1480 afferma esplicitamente di aver raccolto informazioni in Terrasanta per rispondere ad una richiesta del suo patrono: "Et perché so che Vostra Magnificentia legendo questo divoto peregrinagio ragionevolmente desiderarà intendere la forma de la chiesa, et anche del Sanctissimo sepulchro, quanto più chiaro poterò lo descriverò".⁶⁵⁷ Per attirare l'immaginazione del duca su una struttura architettonica a lui familiare, Santo Brasca racconta che la Basilica dell'*Anastasis* assomigliava alla Chiesa di S. Lorenzo a Milano, una delle poche chiese di fondazione a pianta bizantina ancora esistenti nella capitale milanese. Dagli studi filologici condotti sul testo sappiamo che il Brasca aveva tratto gran parte del suo itinerario da quello scritto dal padovano Gabriele Capodilista nel 1458: "Sapiate aduncha che dicta chiesa è molto bella et magnifica et simigliasse molto a la nostra chiesa de San Lorenzo a Milano. El sito suo è fatto in tondo como San Lorenzo, con li porteci intorno de sotto et di sopra et con le colonne di sotto e sopra como a San Lorenzo, et con alcune capelle drieto al choro et un'altra capella sub vocabulo de la nostra Dona in cavo de la chiesa, como quela de Sancto Aquilino". La cappella di S. Aquilino in S. Lorenzo, paragonata alla cappella dedicata alla Vergine nella Basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme, presenta una pianta ottagonale tipicamente bizantina, che viene riproposta anche all'interno del Sacello di Santa Maria presso S. Satiro dove intanto stava lavorando il Bramante (fig. 39).

Non esistono tracce dirette di un programma del duca volto ad istituire una copia fittile del *Santo Sepolcro* di Cristo in una cappella-mausoleo di famiglia.⁶⁵⁸ E tuttavia, il mausoleo fatto erigere dal duca nella tribuna della Chiesa di Santa Maria delle Grazie, distrutta nell'Ottocento, alludeva spazialmente e alla Basilica dell'*Anastasis* di Gerusalemme che conteneva l'edicola del *Sepolcro* di Cristo. Bramante lavorò alla tribuna dal 1492 al 1497. Il tiburio di Santa Maria delle Grazie si presentava come un vano cubico, sormontato da una cupola con due absidi laterali e una terza

⁶⁵⁶ TORBOLI 2010, 46.

⁶⁵⁷ Santo Brasca, 1480, ed. 1966, 97. L'itinerario è in due manoscritti, uno nella Biblioteca Marciana di Venezia e uno nella Trivulziana di Milano (cod. 398), copia miniata dell'edizione a stampa del 1481. Al fondo della prima pagina è presente uno stemma con croce d'argento a otto punte in campo rosso, attribuito alla famiglia Marinoni, famiglia bergamasca.

⁶⁵⁸ Il documento della commissione del sepolcro ducale al Solario è conservato presso Milano, ASMi, *Missive*, 1497, c. 161.

abside allineata con la navata centrale. Il progetto realizzava visivamente gli studi condotti in quegli anni da Bramante e da Leonardo, sugli edifici a pianta centrale.⁶⁵⁹ La moglie Beatrice, morta di parto nel 1497, vi venne sepolta insieme al figlio mai nato. Il duca, invece, morto prigioniero in Francia nel 1508, è presente soltanto sotto forma di *gisant* nel monumento raffigurante i due coniugi scolpito da Cristoforo Solari (fig. 239). Il programma ducale prevedeva, il posizionamento, al centro della tribuna bramantesca, di un *Cristo deposto* scultoreo. Esso doveva trovarsi non lontano dall'immagine, anch'essa scolpita, della moglie Beatrice. Non è da escludere che l'ispirazione per un *Sepolcro* scultoreo possa esserle stata trasmessa dai genitori che ne avevano commissionato uno al Mazzoni una decina di anni prima, oppure dalla visita del *Sepolcro* mazzoniano in S. Antonio di Castello a Venezia in occasione del suo soggiorno nella città lagunare insieme al marito nel 1493. La citazione di un *Cristo deposto* che si trovava nel Cinquecento presso il *Sepolcro* di Beatrice d'Este sarebbe da collegare al *Cristo deposto* prodotto da Vincenzo Onofri e conservato attualmente presso la Chiesa milanese di S. Vittore al Corpo (fig. 363). Oscar Mischiati segnala infatti un documento che permetterebbe di identificare il *Cristo* dell'Onofri in S. Vittore al Corpo con un dono di un antico funzionario di Ludovico il Moro, il conte bolognese Alberto Bruscolo dei conti Alberti.⁶⁶⁰ Tra il 1472 e il 1473, il conte bolognese Alberto Bruscolo dei conti Alberti era podestà di Parma.⁶⁶¹ Il 19 novembre 1495 divenne capitano di giustizia. L'opera venne commissionata all'Onofri prima del 1495, quando Alberto Bruscolo fece depositare il *Sepolcro* nella Chiesa di Santa Maria dei Servi al Corso (distrutta nel 1847) per proteggerlo dall'imminente invasione francese di Milano. Ferito durante l'invasione della città, Alberto Bruscolo venne ricoverato presso l'ospedale milanese di Santa Maria dei Servi e, nel 1503, decise di donare il *Sepolcro* ai frati di Santa Maria delle Grazie facendolo trasportare nella tribuna bramantesca. La donazione è attestata un documento conservato nell'Archivio Storico Notarile di Milano e nel quale si fa riferimento al fatto che il Bruscolo “fecisse construi quoddam sepulcrum Domini nostri Jesu Christi in sepulcro iacentem et imaginem Joseph et Mariarum in totum statuas seu imagines octo animo et intentione donandi”.⁶⁶² Il gruppo rimase in questo luogo sicuramente fino al 1515, quando venne descritto

⁶⁵⁹ Un prototipo progettuale si può intravedere nell'*Incisione Prevedari*, realizzata nel 1481 su disegno di Bramante, dove si visualizza lo scorcio di un edificio a pianta centrale e in cui compaiono elementi presenti anche in S. Satiro come la concatenazione arco-pilastro, la gerarchia degli ordini architettonici e le nicchie con conchiglie oppure alcuni elementi presenti in Santa Maria delle Grazie come gli oculi e i dischi ad otto raggi.

⁶⁶⁰ GIORDANO 1995, 579-670 e GIORDANO 1995, 183-195.

⁶⁶¹ PEZZANA 1837, 36, 340, 352.

⁶⁶² Bologna, ASB., *Notarile*, Giovanni Foscherari, busta 5, al 6 febbraio 1503, documento rogato a Bologna in San Petronio, nella Cappella di Santa Brigida, trascrizione del documento in GIORDANO 1995, 183-184 (nota 20): Donatio facta per Albertum de Comitibus de Bruscolo fratribus sancte Marie de Gratiis de Mediolano. Magnificus comes dominus Albertus quondam nobilis viri Antonii de comitibus de Bruscolo Bononie civis capelle sancti Marini sciens et cognoscens se alias dum in civitate Mediolani moraretur fecisse construi quoddam sepulcrum Domini nostri Jesu Christi in sepulcro iacentem et imaginem Joseph et Mariarum in totum statuas seu imagines

da Pasquier Le Moyne presso la sepoltura di Beatrice d'Este: "sepulture de Beatrix femme du More est eslege en hault bien richement et dessoubz pres terre nostre seigneur ou tombeau".⁶⁶³ Nato dunque per il conte Bruscolo, il *Sepolcro* composto da otto statue sarebbe stato reinventato ad arredo sepolcrale per la Cappella Sforza.⁶⁶⁴ Dall'elenco delle sepolture della chiesa si ricava

octo animo et intentione donandi et aplicandi monasterio et fratribus conventus sancte Marie de Graciis sito in civitate Mediolani predicta sub ordine predicatorum de observantia ad laudem et gloriam omnipotentis Dei ac Beate Marie semper virginis et pro anima et in remissionem peccatorum ipsius domini Alberti et eius defunctorum et ante discessum eiusdem domini Alberti a civitate predicta Mediolani ipsas imagines et statuas transortari fecisse ad custodiam fratrum servorum dicte civitatis pro tuitione earum, impetum Galorum et aliorum popularium pertimescens, eapropter intentionem suam et animi sui desiderium adimplere cupiens ipse Magnificus dominus Albertus sponte ex certa scientia ispius animoque eiusdem deliberato et nullo iuris aut facti errore ductus per se et suos heredes iure proprio et in perpetuum pure mere libere et irrevocabiliter ac amore Dei et pro anima ipsius et defunctorum suorum et in remissionem peccatorum ipsius et dictorum eius defunctorum et pro laude et gloria omnipotentis Dei eius Filii et Spiritus Sancti ac gloriose Virginis et Matris Marie dedit et donavit dictas statuas et imagines et ex causa ipsius donationis dedit, cessit, transtulit et mandavit Venerabili viro fratri Johanni quondam Guideti de Mazenta diocesis mediolanensis sacriste monasterii et conventus Sancte Marie de Gratiis de Mediolano predicti ordinis predicatorum confesso et converso presenti et stipulanti pro fratribus predicatoribus de observantia sancti Dominici et ressidentium in monasterio Sancte Marie de Graciis predicto et eorum successorum ac mihi notario uti publice persone, ambobus stipulantibus et recipientibus pro dictis fratribus et conventu et eorum successoribus omnia et quecumque jura et rationes [...] Hac tamen lege et pacto solemniter inter ipsos contrahentes solemniter stipulatione vallato convento quod ipsi fratri dictas imagines et sepulcrum reponant in dicta ecclesia sancte Marie de Gratiis in loco per eundem ipsis designato una cum insigniis eiusdem domini Alberti et inscriptionibus manifestis edocentibus auctorem donantem. Cum onere etiam dictis fratribus et eorum successoribus adiecto quod ipsi teneantur quotannis proprio pro anima ipsius domini Alberti et eius defunctorum celebrare unum anniversarium solemne et sic dictus sacrista dictis nominibus promisit eidem domino Alberti [...]".

⁶⁶³ Le Moyne Pasquier, *Le Couronnement du roy Francois premier de ce nom, voyage et conquete de la duche de Millan, victoire et repulsion des exurpateurs dicelle avec plusie[ur]s singularitez des églises, couuens, villes, chasteaulx et forteresses dicelle duche; fais l'an 1515 cueillies et rédigés par le moyne sans froc*, [Paris], presso Gilles Couteau, 1520, trascrizione e traduzione a cura di Luigi Bardelli, disponibile all'URL: <http://home.teletu.it/luigibardelli/pasquier.html>. In particolare vedi i vv. 5413-5414: "En la ville de Millan en l'église Nostre Dame Saint Septre est le More eslevé au bout de l'autel en ung pillier, et est l'église petite et bien belle Et hors icelle ville aux faulxbourgz porte Verseline est l'église Sainte 5410 Marie de Grace couvent des Freres Prescheurs de Saint Dominique la plus belle et singuliere eglise de toutes les autres eglises de Millan, en laquelle a plusieurs singularitez, entre lesquelles la sepulture de Beatrix femme du More est esleeve en hault bien richement et dessoubz près terre Nostre Seigneur ou tombeau, et sont les chaires 5415 des religieux derriere le cueur, la plusbelle lanterne qui soit en tout le pays parce que tout le cueur contient soubz icelle La singularité des autres est la cene que Nostre Seigneur fist à ses apostres paincte en plat à l'entrée du refectouer sur le costé de la porte par où l'on entre leans qui est une chose par excellence singuliere, car 5420 à veoir le pain dessus la table diriez que c'est pain naturellement fait et non artificiellement Le vin, les voirres, les vaisseaulx table et nappe avec les viandes au cas pareil Et les per[207]sonnage de mesmes. Et à l'autre bout en hault ung crucifix non si bien fait que ladicte cene. Ledit refectouer a de longueur XLVIII pas, et de 5425 largeur douze Belle eglise à trois rengz en la nef et belles chappelles des deux costéz La librairie fort sumptueuse, en longueur XLVIII pas, en largeur seize, et y a LII rengz à mettre les livres grans et spacieux Ladicte librairie toute voultée et paincte a belles vistres, une chose d'extime Le dortoir a cent et douze pas en longueur, 5430 en largeur six, chambres XLVIII belles veues sur le parc et chateau Le revestuaire autrement dit sacriste en longueur trente pas, en largeur seize, voulte haulte painct à or azur et argent oeuvre singulierement faicte".

⁶⁶⁴ Un *Sepolcro* plastico nella chiesa del Santuario di Santa Maria dei Miracoli a Saronno mostra la capillarità del genere anche in area lombarda. Il feudo di Saronno venne donato nel 1491 da Ludovico il Moro alla sua amante Cecilia Gallerani (1473-1533), che ne assunse il titolo di contessa. Il gruppo di Saronno mostra, tra le altre, una figura variamente interpretata come un'allusione al Moro: una donna riconoscibile come zingara con il bambino, talvolta di carnagione "mora". La presenza di un *Sepolcro* nel Santuario potrebbe essere stata sollecitata dai frati osservanti del convento saronnese di S. Francesco. Il breve del 24 maggio 1502 emanato da Alessandro VI consentì ai frati francescani di amministrare la chiesa in accordo con la Comunità saronnese (COLOMBO 2008, 41). Il Santuario fu dunque un'appendice della chiesa di S. Francesco dove i nobili avevano il patronato nelle cappelle del Tempio, e gli abitanti vi custodivano le spoglie dei loro cari defunti. Un'interessante ipotesi da verificare è la signora di Saronno, Cecilia Gallerani, abbia donato il *Sepolcro* in occasione della morte del figlio Cesare, nel 1515, venuto a mancare a soli tredici anni.

che Marchesino Stanga e Bergonzo Botta, fedeli cortigiani del Moro, furono sepolti con le rispettive consorti nei nicchioni laterali della tribuna, dedicati ai santi eponimi dei committenti: S. Ludovico e Santa Beatrice. L'informazione è confermata dal testamento di Bergonzo Botta del 1496, nel quale si fa accenno al nicchione a lui dedicato, quello meridionale, e si dice che non era ancora stato costruito.⁶⁶⁵ L'ispirazione per l'edificazione di un eventuale *Sepolcro* scultoreo nella tribuna bramantesca potrebbe esser stata suggerita, secondo Luisa Giordano, dopo un viaggio del duca a Firenze avvenuto nel 1471.⁶⁶⁶ E probabile che il duca abbia visto il Sacello Rucellai e ne avesse tratto ispirazione per legare la propria tomba al nome della tomba di Cristo. E tuttavia, l'ipotesi non spiega il perché di una così tarda realizzazione, incominciata, appunto soltanto negli anni Novanta del Cinquecento. Sembra più probabile, invece, che Ludovico intendesse imitare il *Sepolcro* che Agostino De Fondulis aveva realizzato per la Scuola di Santa Maria presso San Satiro, dove già era prevista l'edificazione di una cappella ducale per Carlo Sforza. In alternativa, l'ispirazione potrebbe esser venuta dalla visione diretta del gruppo che Guido Mazzoni aveva realizzato per gli Este nella Chiesa di Santa Maria della Rosa a Ferrara. L'ipotesi sembra verosimile considerando che tra il 1494 e il 1499 Ludovico il Moro si era fatto costruire nella città estense una nuova dimora: l'attuale Palazzo Costabili.

3.3 Le committenze confraternali

Insieme alle esigenze di autorappresentazione politica delle signorie in ascesa, il *Sepolcro* scultoreo risponde anche a gran parte delle esigenze espresse dalle realtà confraternali. Nel XV secolo, queste infatti figurano tra i principali committenti dei *Sepolcri* scultorei.⁶⁶⁷ Sorte inizialmente per opera dei grandi ordini mendicanti a vantaggio dei terziari, fu nel corso del XV secolo che le confraternite laicali si affermarono progressivamente come un organismo sociale fondamentale all'interno della comunità urbana. Come osserva Roberto Rusconi (1986): “il mondo delle confraternite appare assai permeabile all'influenza che gli ordini religiosi esercitano all'interno della società urbana tardomedievale. È un fenomeno questo che appare in tutta la sua evidenza a partire dal primo Quattrocento quando le grandi ondate di predicazione itinerante dei frati mendicanti suscitano nuove confraternite e diffondono nuove devozioni [...]”.⁶⁶⁸

⁶⁶⁵ GIORDANO 1992, 182.

⁶⁶⁶ GIORDANO 1995, 175.

⁶⁶⁷ Per le confraternite vedi DE SANDRE GASPARINI 1998 e SENSI 2006. Per il rapporto dei *Compiani* con le confraternite vedi KLEBANOFF 2000, 147-172 e BINO 2016, 288.

⁶⁶⁸ RUSCONI 1986, 473.

Le confraternite laicali svolsero un ruolo di primo piano nella comunità urbana quattrocentesca. Già dal tardo medioevo ma, in maniera più intensa, a partire dai primi decenni del Quattrocento, esse agevolavano l'integrazione religiosa dell'élite urbana, fornendo l'occasione e il luogo per radunarsi ed offrendo ai propri membri la possibilità di accrescere la propria visibilità attraverso le grandi processioni pubbliche.

Tra le varie tipologie di confraternite laicali, quelle che possono maggiormente essere ricondotte alla commissione di *Sepolcri* scultorei sono le confraternite dedite ad opere caritative e le confraternite devote collegate ai movimenti penitenziali ed impegnate, attraverso l'esercizio di una devozione più rigorosa, nel rinnovamento spirituale delle tradizionali strutture ecclesiastiche.

Per le confraternite di laici dediti ad opere caritative, il *Sepolcro* scultoreo era uno strumento utile alla celebrazione della carità dei confratelli. Queste opere fungevano da monito alla comunità, ricordando che la cura del moribondo e l'impegno nel dar degna sepoltura a chi non ne aveva materialmente i mezzi, era un atto di cristianità riconducibile agli arbori del Cristianesimo, in particolare, ai personaggi laici di *Giuseppe d'Arimatea* e di *Nicodemo*.

Per le confraternite devote come i disciplini, il *Sepolcro* scultoreo, caratterizzato da un'estrema teatralità e da una veridicità del corpo martirizzato di Cristo, fungeva da catalizzatore emotivo per la stimolazione del com-pianto dei confratelli, permettendo il pentimento purificatore, specialmente durante le celebrazioni della Settimana Santa. Dall'analisi degli statuti, infatti, si rileva che le riunioni della confraternita erano maggiormente concentrate nel periodo liturgico della Quaresima, insieme alle prescrizioni sul sacramento della penitenza, piuttosto che su quello dell'eucaristia.⁶⁶⁹

L'affiliazione ad una *confraternitas* offriva non pochi vantaggi politici ed economici come, ad esempio, la possibilità sia di esercitare un alto ruolo nella gerarchia confraternale in qualità di priore, sia di agevolare l'integrazione religiosa dei ceti sociali in ascesa. L'appartenenza ad una confraternita permetteva, inoltre, ai propri affiliati di sottrarsi alle ingerenze del Capitolo potendo praticare forme di devozione parallele più "attive" rispetto alle manifestazioni tradizionali della fede, che veniva dettata dai vertici ecclesiastici.⁶⁷⁰ Più tardi, le visite pastorali sarebbero diventate il maggior strumento di controllo dei vescovi sulle confraternite. A seguito delle disposizioni tridentine, infatti, gli oratori delle confraternite divennero tappa obbligata nelle visite apostoliche.⁶⁷¹ Le autorità civili e gli ordini diocesani si interessarono alla promozione delle

⁶⁶⁹ RUSCONI 1986, 477.

⁶⁷⁰ La confraternita della Buona Morte di Modena, ad esempio, era composta in gran parte da cittadini forestieri stabilitisi in città.

⁶⁷¹ In Età moderna gli archivi confraternali furono periodicamente oggetto d'ispezione da parte dei vescovi, o da parte di loro delegati ma prima del Concilio di Trento il controllo dei vescovi fu abbastanza limitato.

confraternite soltanto verso la fine del Medioevo. In altri casi, tuttavia, esse vennero proibite dall'autorità civile per il timore che perseguissero scopi politici in contraddizione con il potere costituito. Infatti, come dimostrano numerosi documenti riportanti controversie tra il Capitolo e le confraternite, si ricava come queste fossero progressivamente diventate delle realtà molto potenti e influenti sia sul piano economico che su quello politico. Il gruppo confraternale, in costante rapporto dialettico tra esigenze di controllo da parte della società e interessi dei propri membri, contribuiva a mantenere un equilibrio, fungendo da "cuscinetto sociale" tra la società civile e la società religiosa, spesso in contrasto tra loro. A creare un'osmosi tra confraternita laica e clero, secolare o regolare, concorrevano anche i luoghi prescelti dai confratelli per le proprie riunioni e cioè oratori presi situati presso il Capitolo oppure in ambienti collocati presso conventi, i quali venivano affittati ai confratelli. In questo caso, la confraternita si aggregava all'ordine del convento, sia mendicante che clericale. Solo di rado, invece, la confraternita poteva permettersi di possedere un oratorio indipendente. Anche la necessità di chiamare ecclesiastici "di mestiere" per la celebrazione delle messe e per le predicazioni periodiche ai confratelli contribuiva ad avvicinare la confraternita al clero.

La commissione di *Sepolcri* scultorei si inserisce perfettamente tra le attività principali svolte dalle confraternite laicali: l'attività ospitaliera, il servizio funebre e la cura delle anime dei moribondi e dei defunti. Se nel periodo iniziale della nascita delle confraternite, l'assistenza ai malati e ai moribondi, le esequie per i defunti e i suffragi per i morti erano servizi erogati di cui potevano usufruire soltanto i membri della confraternita, in un secondo momento essi "diventano un incarico attribuito alle confraternite a base parrocchiale, da esercitarsi anche a favore dei non aderenti alla confraternita".⁶⁷² La commissione di un *Sepolcro* scultoreo da parte dei confratelli rientrava tra i contributi previsti dall'organizzazione. I confratelli erano tenuti, anche tramite lasciti testamentari, a contribuire all'ingrandimento della sede della confraternita e alla fornitura di arredi sacri. Inoltre, erano tenuti a fornire un servizio utile alla società provvedendo al sostentamento dei poveri e degli infermi e alla preparazione dei funerali per i poveri. La commissione di un *Sepolcro* scultoreo dev'essere interpretata, pertanto, come un atto di carità che, al pari della cura del corpo dell'ammalato o del defunto, si prendeva carico anche della *salus animarum* attraverso la preghiera, preparando i confratelli per una "buona morte", come dichiara la denominazione assunta da molte confraternite assistenziali di laici.⁶⁷³ In quest'ottica devono essere inseriti il *Sepolcro* di Santa Maria della Vita, commissionato dalla Confraternita dei Battuti bianchi di Bologna (1464) che si dedicava alla cura dei moribondi, e quello nella Chiesa di S.

⁶⁷² RUSCONI 1987, 480; WEISSMAN 1982, 214.

⁶⁷³ È il caso, ad esempio, della Confraternita della Buona Morte di Modena. Sulla confraternita vedi la scheda n. 9.

Giovanni Battista a Modena, commissionato dalla confraternita di S. Giovanni della Buona Morte (1477), che si occupava della cura dei condannati a morte.

È bene chiarire che le confraternite laicali attive durante il XV secolo affondano le loro radici da un lato nelle antiche confraternite di mestiere, costituite da gruppi professionali omogenei con finalità mutualistiche ed assistenziali, dall'altro, nel movimento penitenziale sviluppatosi a partire dalla seconda metà del XIII secolo e, in particolare, alla Grande Devozione del 1260 che aspirava ad una riforma della cristianità attraverso la predicazione itinerante del Vangelo e ad una più "immediata" partecipazione spirituale secondo i dettami apostolici. Nel 1260 la confraternita imolese dei Battuti, ai quali aderirono uomini di varia estrazione sociale, compì pellegrinaggi in varie parti d'Italia, giungendo a Bologna il 10 ottobre 1260 e toccando, successivamente, Modena, dove arrivarono il 19 ottobre 1260. I modenesi, a loro volta, esportarono la Devozione a Reggio e a Parma. Coloro che avevano partecipato ai pellegrinaggi e alle flagellazioni comunitarie si riunirono successivamente in confraternite locali permanenti. A partire dal secondo decennio del XV secolo, dunque, le confraternite dei Battuti si affermarono "fino a diventare la forma più diffusa e meglio caratterizzata del laicato in Italia".⁶⁷⁴

Sebbene il movimento ispiratore della Devozione inizialmente si caratterizzasse per le pratiche penitenziali come quella della flagellazione, alcune delle confraternite che presero avvio dal movimento mostrarono progressivamente un minore slancio ascetico a favore di un maggiore impegno assistenziale e sociale. A partire dal secondo decennio del Quattrocento si assistette ad un'importante fioritura di confraternite e, parallelamente, ad un minore movimento penitenziale. La confraternita dei Battuti Bianchi, dal nome della tunica da essi adottata, poneva l'accento sul pellegrinaggio inteso come viaggio spirituale di espiazione delle proprie colpe. Quest'elemento spiega in parte la fortuna presso queste confraternite di un prodotto artistico come il *Sepolcro* scultoreo, particolarmente adatto a veicolare l'idea del viaggio spirituale al fine di raggiungere la *com-Passio* di Cristo; inoltre, il *Sepolcro* scultoreo venne a costituire un punto di saldatura con l'osservanza francescana, che, come argomentato più avanti, fondava la propria specificità religiosa proprio sulla compartecipazione emozionale con il Cristo attraverso la riproduzione varia e multiforme dei luoghi santi ad esso collegati.

Tra il 1462 e il 1464 la Confraternita dei Battuti bianchi di Bologna commissionò a Niccolò dell'Arca un monumento capace di ricordare il sepolcro di Cristo, ovvero una *Commemoriatio sepulchri dominici cum figuris*.⁶⁷⁵ Il *Sepolcro* fu posto nella Chiesa di Santa Maria della Vita, presso la quale i Battuti si occupavano della cura dei malati.⁶⁷⁶ Il gruppo scultoreo

⁶⁷⁴ TAVAN 1992, 10-12.

⁶⁷⁵ FANTI 1989, 59. Vedi la scheda n. 5.

⁶⁷⁶ Per notizie sulla confraternita vedi la scheda n. 2, relativa al *Sepolcro* di Modigliana.

svolgeva il ruolo di “catalizzatore” di preghiere al fine di ottenere la guarigione fisica e spirituale dei malati e stimolando l’esercizio della quinta opera di misericordia corporale: “visitare gli infermi”.

Al medesimo scopo doveva fungere il *Sepolcro* ligneo della pieve di Santo Stefano Papa a Modigliana (Forlì-Cesena), commissionato dalla Compagnia dei Battuti bianchi alla quale si deve la fondazione del primo ospedale per gli infermi nella città nel 1415.⁶⁷⁷

Nel 1477, la confraternita della Buona Morte di Modena, impegnata sin dal 1372 nell’applicazione della settima opera di misericordia corporale, “seppellire i morti”, commissionò a Guido Mazzoni il *Sepolcro* scultoreo attualmente conservato presso la Chiesa di S. Giovanni Battista a Modena. L’oratorio della confraternita era situato nella Contrada delle Carceri e si sviluppava su due livelli,⁶⁷⁸ entrambi ricavati da un “torazo” che la Compagnia aveva acquistato nel 1436.⁶⁷⁹ I confratelli si occupavano principalmente di accompagnare i condannati al patibolo, della vestizione dei defunti e della celebrazione della messa funebre; essi svolgevano, dunque, un compito utile alla collettività in ottemperanza alla sesta opera di misericordia: visitare i carcerati. Ai condannati alla pena capitale era concesso di pronunciare le ultime confessioni nella conforteria dell’ospedale sita al piano terra dell’oratorio, dove il *Sepolcro* scultoreo del Mazzoni serviva esattamente a tale scopo. In questo contesto, infatti, il *Sepolcro* scultoreo fungeva da assistenza spirituale per il morituro stimolandone provvidenzialmente il pentimento.⁶⁸⁰ L’occasione di commissione del gruppo coincise con il rifacimento architettonico dell’oratorio, completato tra il 1477 e il 1479. Entro il 1480 vi venne collocato il *Sepolcro* scultoreo.⁶⁸¹ Secondo Mario Valdrighi e Gian Francesco Ferrari Moreni, i personaggi di *Nicodemo* e di *Giuseppe d’Arimatea* sarebbero i ritratti di Giovanni Baranzone e di Severo Donzi, massari dell’Oratorio

⁶⁷⁷ La confraternita era presente a Forlì dal 1252. Essa era dotata di un proprio statuto ed era dedita ad attività caritative e sociali (TARTARI 1997-1998, 243-254).

⁶⁷⁸ SOLI 1974, 139 sgg.

⁶⁷⁹ Prima dell’acquisto della torre, la confraternita aveva sede in una cappella detta “la chiesuola” situata fuori di Porta Cittanova, oggi S. Agostino, sul prato “della Giustizia” o “delle forche”. Qui venivano eseguite le sentenze capitali e si tumulavano i giustiziati. La più antica menzione della cappella risale al 1400 e 1408 in cui si ritrova nei documenti una “Ecllesia decolationis S. Johannis Baptiste de Burgo Cittanove ubi fit justitia”. Sembra che la chiesa cessò di servire i giustiziati nel 1526, in quanto da quest’anno non si registrano più esecuzioni nel prato delle forche (SOLI 1931, 92).

⁶⁸⁰ Le confraternite come quella della Buona Morte, degli Agonizzanti, del Monte dei Morti, degli Impiccati, del Sepolcro, si specializzarono nella gestione dei vari momenti della morte: l’agonia del morituro, il funerale e la sepoltura, garantita a tutti i confratelli, e l’assistenza spirituale all’anima del defunto, assicurandogli la celebrazione di messe, preghiere, elemosine e pellegrinaggi utili per la salvezza dell’anima. Quest’ultima prerogativa, quella di creare un “ponte spirituale” tra i vivi e i morti, era propria delle confraternite del Suffragio, della Consolazione e del Carmelo. Se ne ha larga testimonianza nei testamenti, dove, per suffragare la propria anima e quelle dei parenti, si registrano richieste dimesse ordinarie e straordinarie: da cento a mille messe, talvolta concentrate subito dopo il decesso. Assai diffusa la pia pratica delle messe gregoriane, messe piane celebrate per trenta giorni successivi, in suffragio di un’anima purgante.

⁶⁸¹ VADRIGHI, FERRARI MORENI 1854, 248. Il gruppo fu pagato a rate, sessanta ducati. La decorazione dell’oratorio prevedeva affreschi e stucchi. Vi era inoltre presente l’altare dell’*Incoronazione della Vergine* di Angelo e Bartolomeo degli Erri, realizzato nel 1466 e conservato oggi presso le Gallerie Estensi di Modena.

nel 1476. Secondo Adolfo Venturi, invece, essi ritrarrebbero i massari successivi, Gaspare Longhi e Francesco Pancera.⁶⁸² Come scrive il Venturi:

“Quelle due figure di vecchi, che sono teatrali meno delle altre, rappresentano con tutta probabilità due massai della confraternita di S. Giovanni decollato, cioè Ser Gaspare de’ Longhi e Ser Francesco Pancera. Ancora non aveva soffiato lo spirito della Riforma, né era venuto a sopprimere quella costumanza medioevale, per cui i fondatori e reggenti delle istituzioni ecclesiastiche sedevano a mensa col Nazzareno nelle nozze di Cana, e lo seguivano al Calvario, o apparivano devotamente inginocchiati innanzi alla Vergine sugli sportelli d’un trittico”.⁶⁸³

Nel pagamento del 4 dicembre 1480 compare un certo “gaspare di longi” che in quell’anno era sindaco dell’Ospedale e della Compagnia insieme a “Camilo mazone” e a “Tomaxo Galian”.⁶⁸⁴ Purtroppo, non è possibile stabilire con certezza quali siano i massari rappresentati, se il Baranzone e il Donzi, oppure il Longo e il Mazzone. Certamente, come dimostra un anello con una sigla non più intelligibile al pollice della mano sinistra del personaggio di *Giuseppe d’Arimatea*, si doveva trattare di personaggi in vista della comunità modenese.⁶⁸⁵ La promulgazione di una bolla, il 5 dicembre 1479, da parte dell’ex vescovo di Modena Niccolò Sandonnini, contribuisce alla comprensione dell’importanza locale della confraternita.⁶⁸⁶ Le bolle papali o vescovili che sancivano la concessione di indulgenze, soprattutto a partire dal pontificato di Alessandro IV (1254-1261), divenne lo strumento più utilizzato dalle confraternite per incrementare sia il proprio prestigio che il proprio potere economico.⁶⁸⁷

Tra le confraternite impegnate in opere assistenziali che possono essere citate come committenti di *Sepolcri* scultorei rientra la Casa della Carità dell’Ordine di Santo Spirito di

⁶⁸² VALDRIGHI FERRARI MORENI 1854, 248, 254. Gli autori suggeriscono che le due figure siano da individuare in Giovanni Baranzone e Severo Donzi, massari della compagnia nel 1476. Vedi anche Venturi 1884, 339, 350. Il Venturi invece li identifica con i massari successivi, Gaspare Longhi e Francesco Pancera.

⁶⁸³ VENTURI 1884, 350.

⁶⁸⁴ Archivio della confraternita di S. Giovanni, dal *Maneggio dell’Ospitale della Morte dall’anno 1436 al 1495*, a c. 128: “Spexe adi 4 de dexembre 1480 lunedì libre trenta contanti questo dì paga a gui paganino per parte de pagamento del sepolcro, feni poschi di fa guido predicto in lo spedale dela morte pagate per questo modo zoe libre vinte li pago di mia volontà nicolo zarlatino debitore de lo spedale del fito del orto.....e L dexe paga contanti mi par castelade cinque de uva li fe dare e ge de a polo cavazu a L. 2 la castelada da cordo, li quali dinary li dete e paga, tutti de volontà commissione de mess. Camilo mazone, e gaspare di longi e Tomaxo galian sindici delo spedale e de tuta la cumpagnia del deto hospedale dela morte.....L. 30 s. – d. —”.

⁶⁸⁵ Il particolare è notato dal Ferrari Moreni in FERRARI MORENI 1854, 254. L’anello è un ulteriore simbolo di appartenenza ad un ceto nobile in conformità con lo *status* sociale con cui viene presentato questo personaggio nel *Vangelo di Marco*.

⁶⁸⁶ La bolla del vescovo Sandonnini, passato dal 15 settembre alla Diocesi di Lucca, è confermata da un pagamento pubblicato in VENTURI 1885, 277. Il Sandonnini, di origine lucchese, fu osteggiato a Modena per l’ostilità di Borso d’Este con Lucca per il controllo della Garfagnana. Nel sinodo diocesano del 3 giugno 1470 emanò dei decreti per frenare le ingerenze laicali in materia di benefici ecclesiastici.

⁶⁸⁷ Modena, ADMo, ms. SPB 211, *Maneggio dei Beni della Compagnia della Morte dall’anno 1543 sino al 1569*, [anno 1551] a c. 43v: “Adì 15 di Aprile 1558 di dari lire una, et soldi sei che si sono ritrovati nella casetta del Sepolcro.....l.1-6-0”.

Crema. L'ospedale, fondato nel 1277 dai fratelli Alberto e Ottobono Bombelli, ospitava i frati detti "della Barba" che si occupavano della cura dei malati; essi facevano riferimento alla Chiesa di Santa Maddalena, poi chiamata "di Santo Spirito e della Maddalena". Come si legge in una targa posta sopra il portale, la chiesa venne riedificata tra il 1511 e il 1521, probabilmente grazie alla partecipazione dei cittadini cremaschi, per fungere anche da foresteria ad uso dei pellegrini diretti verso Roma".⁶⁸⁸ La comunità dell'ospedale avrebbe posizionato il *Sepolcro* in un ambiente adiacente al campanile. Come si legge nella visita pastorale del vescovo Castelli del 1590, l'abside centrale di quest'ambiente era dedicata alla *Maddalena*.⁶⁸⁹ Il gruppo scultoreo proveniente da questa chiesa è stato identificato con quello attualmente presente nella Pieve di Palazzo Pignano (Crema). Il *Sepolcro* è per molti elementi sovrapponibile con quello realizzato da Agostino de Fonduli per una confraternita devota alla Maddalena e avente sede nella Basilica del Santo Sepolcro a Milano.⁶⁹⁰ Il *Sepolcro* ospitato in questa Basilica risulta però dall'aggregazione di due gruppi, di cui uno realizzato nel primo decennio del Cinquecento, verosimilmente coevo a quello cremasco, e un altro che sembra circoscrivibile entro la prima metà del Cinquecento. Ricondurre i due gruppi ai relativi committenti risulta complesso. Occorre comunque tener presente che dal 1514 si instaurò presso la Basilica una compagnia chiamata "Luogo Pio di S. Maria Maddalena",⁶⁹¹ e che un gruppo femminile di devote aveva già sede precedentemente nella cripta della chiesa, dove è attestato un culto della Maddalena sin dal XIII secolo.⁶⁹² A complicare la situazione concorre la presenza di un altro oratorio adiacente alla Basilica del Santo Sepolcro, sul versante nord, verso la sacrestia, e sede di un istituto laico dedito ad opere assistenziali: il Luogo Pio della Santa Corona. La confraternita, istituita nel 1497 da Stefano da Seregno, frate domenicano della vicina Chiesa di Santa Maria delle Grazie, era una delle più importanti istituzioni mediche della città. Il nome dell'istituto pio è dovuto alla donazione di una parte della reliquia della Sacra Spina sottratta ai francesi da parte di Ludovico il Moro al frate domenicano.⁶⁹³ Sin dal 1497, l'istituto dipendeva dalla Basilica.⁶⁹⁴ Infatti, furono

⁶⁸⁸ La qualità costruttiva e la ricchezza degli apparati decorativi dell'edificio fanno supporre l'ingerenza civile nella ricostruzione cinquecentesca (ASTOLFI 2005, 99).

⁶⁸⁹ La chiesa fu visitata il 2 gennaio 1590. Vedi VERGA BANDIRALI 1980, 145-153.

⁶⁹⁰ Per il gruppo di Palazzo Pignano vedi la scheda n. 19; per quello nella Basilica del Santo Sepolcro di Milano vedi la scheda n. 21.

⁶⁹¹ Milano, ACOMR, F. O. 7/1, Archivio degli Oblati di Rho, ms. di Giovanni Pietro Quadrio, *Storia della confraternita maschile e femminile della Passione di N. S. in S. Sepolcro, detta volgarmente confraternita di S. Maria Maddalena*, 1640.

⁶⁹² Agli uomini era riservato un ambiente ricavato nel nartece della chiesa superiore *Liber notitiae* SCHIAVI 2005, 70, nota 21. Uno strumento del 15 settembre 1529 attesta gli accordi tra la confraternita della Maddalena e un canonico prebendato di S. Sepolcro, Pietro Agostino Sellanova, scelto come cappellano della congregazione (Milano, ASMI, FR, 792, in copia seicentesca a stampa).

⁶⁹³ Vedi il capitolo II (2.2) sull'iconografia della Sacra Spina.

⁶⁹⁴ La parete centrale di questo ambiente venne affrescata da Bernardino Luini attorno al 1521 con un'*Incoronazione di spine*. La notizia resa nota in CANNETTA 1883, 13, 185 (nota 1).

i canonici e patroni del Santo Sepolcro, Niccolò Cortesella e Pietro Agostino Sellanova, con *instrumento* del 20 maggio 1503, a concedere ai *phisici* (ovvero ai medici) della città di Milano di allargare la saletta che essi avevano in uso per le loro riunioni.⁶⁹⁵ Anche in questo caso, dunque, all'assistenza medica offerta dai laici, si aggiungeva la cura spirituale fornita da sei sacerdoti stipendiati. Infatti, il Luogo Pio della Santa Corona aveva un proprio cappellano incaricato di celebrare una messa ogni giorno nell'adiacente Basilica del Santo Sepolcro.⁶⁹⁶ I deputati del Luogo Pio della Santa Corona mantennero l'usufrutto di alcuni locali adiacenti alla chiesa certamente fino al 1577, quando, in un passo della visita pastorale dell'ottobre di quell'anno, si ricorda ai canonici della Basilica del Santo Sepolcro di “trattar con i Signori medici perché si trovi altro luochò et suddetta sala resti alla chiesa”.⁶⁹⁷ È dunque probabile che i due gruppi che compongono il *Sepolcro* oggi ospitato nella Basilica siano da riferire alla Compagnia della Maddalena avente sede nella cripta dal 1514 e, probabilmente, all'Istituto Pio della Santa Corona. E tuttavia, il fatto che le statue che svolgono il ruolo dell'*Arimatea* e del *Nicodemo* sembrano piuttosto dei *Magi* da un *Presepe* rende necessaria una ricerca più approfondita sulla loro provenienza e contribuisce ad introdurre l'ipotesi di un *Presepe* reinventato successivamente a *Sepolcro*.

3.3.1 I disciplini

Un gran numero di *Sepolcri* scultorei prodotti tra il XV e i primi due decenni del XVI secolo risultano essere commissionati dalle confraternite dei disciplini, diffuse specialmente tra la Lombardia e il Veneto e pressoché inesistenti in Italia meridionale. All'inizio del Quattrocento, le confraternite disciplinate conobbero una tale diffusione da poter godere di oratori e cappelle propri e non appoggiati alle fabbriche gestite dagli ordini mendicanti o dal Capitolo. Per il gran numero di affiliati alla Disciplina, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, si assistette ad una loro progressiva “aristocratizzazione”. Infatti, come osserva Roberto Rusconi: “Il momento saliente di questo sviluppo si colloca nei decenni a cavallo della fine del Quattrocento e trova la sua più indicativa manifestazione nel ripetuto suddividersi di talune confraternite in una compagnia “stretta” e in una compagnia “larga”.⁶⁹⁸

⁶⁹⁵ Si tratta dell'attuale Sala del Luini presso la Biblioteca Ambrosiana.

⁶⁹⁶ SCHIAVI 2005, 68; per i rapporti del Luogo Pio della Santa Corona con il S. Sepolcro vedi anche CANETTA 1883, 11-20.

⁶⁹⁷ Milano, ASDMi, *Sezione X*, S. Sepolcro, vol. 9.

⁶⁹⁸ RUSCONI 1987, 478.

La Confraternita dei Disciplini, come quella dei Battuti, nacque dalla riforma cattolica che prese avvio dalla Grande Devozione nata in Italia nel 1260.⁶⁹⁹ Il cardine della religiosità dei disciplini era costituito dalla pratica della flagellazione volontaria e rituale che accompagnava le celebrazioni dei confratelli con lo scopo di compatire attivamente il martirio di Cristo nella Passione.⁷⁰⁰ Tale pratica, e la spiritualità da essi professata, focalizzata *in primis* sulla Passione di Cristo, contribuirono alla fortuna del *Sepolcro* scultoreo come oggetto devozionale imprescindibile per tali pratiche. La realistica di questi gruppi scultorei agevolava l'immedesimazione del devoto nel *Christus Patiens*, facendone il principale strumento della *compassio*, secondo una tendenza già affermata e stimolata dall'ordine francescano. Talvolta, ai gruppi scultorei rappresentanti il *Compianto* di Cristo, o al solo deposto, essi accostavano anche le proprie effigi in veste di penitenti, come dimostra il *Deposto* e i *disciplini* inginocchiati conservati presso il Museo della Cattedrale di Asola e un tempo facenti parte di un *Sepolcro* ligneo smembrato (figg. 274-275).

In area lombarda le confraternite dei disciplini erano distribuite in quasi tutto il territorio. Esse erano presenti nel comasco, nella zona del bergamasco, nell'alto mantovano e nel bresciano.⁷⁰¹ Fu in queste aree che, tra gli anni Sessanta del Quattrocento e i primi due decenni del Cinquecento fiorirono la maggior parte dei *Sepolcri* scultorei, per la maggior parte realizzati sul supporto ligneo.

Nel 1519 la confraternita dei disciplini di Bagnolo Mella, situata ad una quindicina di km da Brescia, fece eseguire un *Sepolcro* ligneo a Clemente Zamara (1475 circa - 1549 circa).⁷⁰² La cappella era annessa al santuario di Santa Maria della Stella, ricostruito a partire dal 1491. La cappella dei disciplini, intitolata a S. Bernardino, corrispondeva alla chiesa primitiva del santuario (fig. 241). La parte presbiteriale della nuova chiesa, orientata in senso trasversale rispetto all'antica cappella, fu fatta costruire a seguito della miracolosa apparizione avvenuta il 10 luglio 1491 della Vergine "della Stella" alla giovane Caterina dell'Olmo. La beata locale era figlia di disciplinato e definita in un'antica relazione "divota della gloriosa Vergine Maria". L'episodio è ricordato dall'attuale altare laterale detto appunto "dell'Apparizione". Il personaggio femminile aggiuntivo alle tre *Marie* che compare tra le statue del *Sepolcro* potrebbe alludere alla giovane

⁶⁹⁹ Sui disciplinati e sulle forme di spiritualità laicale tra il XV e il XVI secolo vedi ALBERIGO 1961, 187-191.

⁷⁰⁰ La Disciplina si afferma soprattutto nel corso del XIII secolo grazie alla promozione compiuta a partire dal 1260 dal frate calabrese Gioacchino da Fiore.

⁷⁰¹ A Bellano (Como), i disciplini dell'Oratorio di Santa Marta commissionarono un *Sepolcro* scultoreo a Giovan Angelo e Tiburzio Del Maino. Il gruppo fu prodotto all'inizio del Cinquecento ma è documentato nell'oratorio dal 1569. L'oratorio ospitava la confraternita sin dalla fine del XIV secolo. L'edificio, posto di fronte alla parrocchia, ha subito nei secoli una serie di ristrutturazioni: l'abside è stata spostata da est a sud. Un altro oratorio retto dai disciplini si trova a Clusone, nel Bergamasco, in Val Seriana, presso la Chiesa dell'Assunta mentre, nei pressi del fiume Oglio, si trova l'oratorio dei disciplini di Montecchio (XIV-XV secolo).

⁷⁰² GUERRINI 1926, 352.

dal momento che, secondo la leggenda, la Vergine le aveva affidato l'incarico di redarguire i disciplini per le loro frequenti "mormorazioni" (fig. 242).⁷⁰³ Il *Sepolcro* scultoreo doveva far parte di una *Via Crucis* comprendente anche una *Crocifissione*, di cui rimane una *Vergine dolente* aggiunta al *Sepolcro* in un secondo momento, e una *Resurrezione*.⁷⁰⁴

Nella zona dell'alto mantovano, i disciplini fondarono oratori a Goito, a Volta, a Cavriana, ad Acquanegra e a Casaloldo. Un'altra chiesa dei disciplini venne edificata ad Asola. Dalla cripta, della chiesa proviene un *Deposto* scultoreo realizzato da Clemente Zamara, e attualmente custodito presso l'ultima cappella nella navata sinistra del Duomo.⁷⁰⁵ Il *Deposto* era corredato anche dalle figure di due confratelli disciplini inginocchiati, oggi conservati nel Museo della cattedrale di Asola (fig. 243). Clemente Zamara realizzò un *Sepolcro* ligneo anche per i disciplini di Canneto sull'Oglio, in provincia di Mantova.⁷⁰⁶ Nella zona del Basso Mantovano, i disciplini erano presenti a Rivarolo, a Sabbioneta, a Viadana e nella Chiesa di Santa Croce a Sermide, localizzata tra Modena e Ferrara.⁷⁰⁷ A Castel Goffredo, appartenente alla Diocesi di Brescia ma posizionata nell'alto mantovano, i disciplini fondarono una chiesa a navata unica dedicata a S. Giovanni Evangelista. A Castiglione delle Stiviere, una chiesa dei disciplini venne edificata da Luigi Gonzaga accanto al Duomo all'inizio del XVI secolo. A Bozzolo, ad una trentina di km da Mantova, si trova la Chiesa della Beata Vergine Maria della Misericordia, detta "della Disciplina". La chiesa, fondata all'inizio del XVI secolo, custodisce al suo interno un *Sepolcro* scultoreo coevo. Una confraternita dei disciplini era presente nella Chiesa di S. Niccolò a Viadana, in area mantovana, ma formalmente affiliata alla diocesi cremonese.⁷⁰⁸

Sebbene sia indubbia l'esistenza di un nesso strettissimo tra confraternite disciplinate e *Sepolcri* scultorei, non sempre è possibile stabilire con certezza se i gruppi sopravvissuti siano da ricondurre alla presenza di una confraternita disciplinata attestata anticamente nella chiesa oppure se essi debbano essere piuttosto ricondotti ad altri committenti come le famiglie nobili locali. Un

⁷⁰³ GUERRINI 2010, 109.

⁷⁰⁴ GUERRINI 2010, 8. Una ruota che si trovava nella stanza dietro al *Sepolcro* e serviva ad alternare le immagini davanti a una finestrina sullo sfondo delle sculture, realizzando una sorta di proiezione cinematografica

⁷⁰⁵ GUERRINI 1991, 76.

⁷⁰⁶ GUERRINI 1981, 76.

⁷⁰⁷ La chiesa di Santa Croce a Sermide è tradizionalmente legata alla leggenda di un pellegrino cieco, Giovanni Cuoco, che, dopo un viaggio a Gerusalemme, riuscì a riottenere la vista, grazie alla donazione di una croce da parte di un eremita. La chiesa di S. Croce, edificata nel 1070 da Matilde di Canossa, dipendeva dai benedettini della vicina abbazia di Felonica. Nella chiesa non sono presenti *Sepolcri* scultorei di dimensioni monumentali ma una rappresentazione della scena della deposizione nel sepolcro, tanto cara ai disciplini, è raffigurata in un altorilievo in terracotta, di gusto tardogotico, prodotto nella seconda metà del XV secolo dallo scultore Elia della Marra, documentato dal 1457 al 1495. L'opera viene vista nella chiesa di Santa Croce soltanto nel 1575, quando viene citata in una visita pastorale.

⁷⁰⁸ Dalla chiesa di S. Maria Assunta del Castello, nella stessa città, proviene invece un altorilievo raffigurante il *Trasporto di Cristo al sepolcro*. L'opera non è stata compresa nel presente catalogo perché appunto non è costituita da un gruppo di sculture indipendenti, bensì da un bassorilievo. Vedi VON FABRICZY 1905, 185-186 e BANDIRALI 1958, 41, nota 9 (con ampia bibliografia).

caso simile si verifica, ad esempio, per il gruppo nella Chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia. La confraternita dei disciplini aveva il patronato della prima cappella della chiesa, sulla destra venendo dall'entrata (fig. 244). Il primo allestimento della cappella risale ad un periodo compreso tra il 1454 e il 1466. La cappella è anche nota come cappella De Rosis, dal nome dell'omonima famiglia bergamasca residente a Brescia che si era occupata della sua costruzione. Da questa cappella proviene un'epigrafe oggi spostata nella cappella *in cornu Evangelii*, dove è collocato il *Sepolcro*. L'epigrafe fa riferimento al restauro di una cappella voluta da questa famiglia.⁷⁰⁹ A mettere in dubbio l'ipotesi della commissione del gruppo da parte della Disciplina per la propria cappella nella Chiesa del Carmine contribuisce la sua intitolazione all'Ascensione nel 1487 e l'assenza di citazioni riguardanti gruppi plastici negli inventari che la riguardano. La caratterizzazione delle figure di *Nicodemo* e di *Giuseppe d'Arimatea* oltre che di una *Pia donna*, fortemente caratterizzati, fanno ipotizzare che si trattasse di ritratti dei committenti, anche se risulta difficile poterne stabilire l'identità. A complicare una corretta lettura del *Sepolcro* scultoreo e del suo contesto, inoltre, contribuiscono le vicende che interessarono la Chiesa del Carmine tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo e che hanno come protagonista la famiglia Averoldi, la quale prese parte attiva nella ricostruzione della chiesa proprio in questo periodo. Carlo Averoldi lasciava un testamento il 4 ottobre 1480 in cui stabiliva un lascito di denaro per la ricostruzione della cappella maggiore. Contestualmente, gli Averoldi commissionarono il coro ligneo che reca il loro stemma. Anche il figlio di Carlo, Giovanni Averoldi (†1508) stanziò nel suo testamento 400 ducati da spendere in decorazioni per la cappella maggiore del Carmine "in hornamentiis capelle magne sive in dicta ecclesia et prout melius videbitur".⁷¹⁰ È dunque possibile che gli Averoldi, occupanti, fautori del rifacimento della zona principale della chiesa verso la fine del XV secolo e gli inizi del secolo successivo, ovvero il presbiterio, abbiano incoraggiato anche l'esecuzione di un *Sepolcro* scultoreo con i ritratti dei propri membri e che avrebbe potuto essere collocata nella Cappella Parva, adiacente alla parte sinistra del coro. La commissione del gruppo da parte dell'importante famiglia Averoldi piuttosto

⁷⁰⁹ Per il gruppo in Santa Maria del Carmine a Brescia vedi la scheda n. 22.

⁷¹⁰ Giovanni Averoldi morì forse prima del 1505 dato che nella pergamena datata a quell'anno ad agire sono Giovan Matteo e Antonio Averoldi, figlio di Giacomo. Essi sono probabilmente zii del piccolo Carlo ricordato ancora sotto la tutela di Antonio in un atto del 10 dicembre 1510 del notarile di Brescia. Dunque, Giovan Matteo Averoldi agisce come tutore del piccolo Carlo Averoldi. Bartolomeo Averoldi, uomo di chiesa ma anche di politica appartenente all'antica casata bresciana di origine longobarda di notevole peso nel consolidato sistema oligarchico bresciano. L'Averoldi, che all'apice della sua carriera ecclesiastica fu abate benedettino di un monastero millenario e successivamente arcivescovo di una diocesi dalmata, viene però ricordato soprattutto per aver fondato un'accademia umanistica di matrice neoplatonica ed ispirazione pagana, l'Accademia dei Vertunni. Le fonti la dicono esistente prima del 1479, data in cui l'Abate dovette lasciare Brescia per insediarsi come arcivescovo a Spalato.

che con la confraternita dei disciplinati avente sede nella chiesa, ben si concilia con la presenza, tra le otto statue del gruppo, di due sculture aggiuntive riconoscibili come ritratti.⁷¹¹

Ugualmente confusa appare la commissione di un *Sepolcro* imolese che, per le vicende che lo interessarono, può essere collegato sia ad una confraternita dei disciplini che ad un'altra confraternita ad essa molto vicina: quella degli umiliati. (fig. 245). Il movimento dei disciplini si era affermato già nella città di Imola tra il 1266 e il 1275. Riconducibile alla medesima ispirazione penitenziale dei disciplini, era l'ordine degli umiliati, fondato nella città di Alessandria e ufficializzato da una bolla emanata da Innocenzo III (1201). Dall'Abbazia di Viboldone, presso Milano, l'ordine si estese a molte provincie del Nord e del Centro-Italia, giungendo fino in Toscana. Confraternite umiliate erano presenti a Monza, nel lodigiano, nel bresciano, nel mantovano (presso Castel Goffredo) e ad Imola. L'ordine non si configurava come una libera associazione di laici penitenti ma era giuridicamente regolato dal papa.⁷¹² I terziari umiliati comprendevano laici che non seguivano alcuna regola.⁷¹³ A causa della progressiva decadenza morale dei suoi membri, l'ordine venne soppresso da Pio V nel 1571.⁷¹⁴

Il *Sepolcro* fittile attualmente conservato nel giardino della Chiesa di San Michele all'Osservanza, è attestato nel 1573 nella Chiesa di San Bernardo, dove era oggetto di grande devozione da parte dei fedeli soprattutto nella Settimana Santa (fig. 246).⁷¹⁵ Dalla metà del Quattrocento, l'ordine degli umiliati di S. Bernardo si era trovato nell'impossibilità di sostenere le spese dell'ospedale, rendendo necessaria la sua cessione ad un altro istituto; nel 1488 venne decisa la sua unione con l'Ospedale di Santa Maria della Scaletta sito nel Borgo di S. Cassiano, nei pressi della Cattedrale. Due anni prima, l'8 agosto 1486, l'ospedale della Scaletta era stato donato da Sisto IV alla Confraternita dei Disciplini. È dunque probabile che all'ospedale della Scaletta debba essere riconosciuta la commissione del *Sepolcro* scultoreo ospitato nel giardino della Chiesa dell'Osservanza. Infatti, il 18 aprile 1488, con la bolla di Innocenzo VIII (1439-1492), fu sancita l'unione dell'ospedale della Scaletta con quello di S. Bernardo, gestito dalla confraternita degli umiliati.⁷¹⁶ È probabile che il gruppo scultoreo imolese possa essere stato commissionato per celebrare l'unione di vari ospedali, S. Bernardo, S. Francesco, S. Giacomo dei Macellari, e di S.

⁷¹¹ Vedi la scheda relativa al *Sepolcro* in Santa Maria del Carmine a Brescia.

⁷¹² BENINI 1994-1995, 11.

⁷¹³ Per l'ordine degli umiliati vedi BENINI 1994-1995.

⁷¹⁴ BENINI 1994-1995, 12.

⁷¹⁵ Imola, AAIm, *Visita Marchesina*, 2. La visita del vescovo Marchesini è citata in PADOVANI 2003, 159; RAVAGLIA 2010, 178. Il *Sepolcro* rimase nella chiesa sicuramente fino al 1620 quando, alla terminazione dei lavori della nuova chiesa, nel lato destro, è ricordato un altare dedicato alla Resurrezione di Cristo sul quale era stata ricavata una nicchia con un'inferriata apribile.

⁷¹⁶ La bolla, conservata presso l'Archivio comunale di Imola, sanciva l'unione degli ospedali di S. Bernardo degli umiliati, di S. Francesco, di San Giacomo de' Macellari e di Sant'Antonio da Imola, a quello della Scaletta. Vedi GADDONI 1927, 299.

Antonio, sotto la giurisdizione di Santa Maria della Scaletta.⁷¹⁷ La commissione del gruppo da parte degli umiliati, tuttavia, non è ancora stata documentata e necessita di ulteriori ricerche. Non si può escludere che il gruppo scultoreo occupasse già in origine uno spazio presso la Chiesa dell'Osservanza; inoltre, contribuisce a confondere le circostanze della sua commissione anche la citazione, risalente al 30 gennaio 1476, riguardante il “sepolcro” di un certo Simone *alias Nochariento* nella Cattedrale di S. Cassiano e presso il quale si prescriveva l'accensione di fiaccole nel giorno del Venerdì Santo. La notizia, infatti, fa ipotizzare la presenza di un gruppo scultoreo raffigurante il *Compianto sul Cristo morto* anche nella cattedrale imolese.⁷¹⁸ Ipotesi alternative per il *Sepolcro* fittile contemplano la possibilità che esso possa essere una donazione ai frati osservanti da parte della figlia del signore di Carpi Galasso Pio, Marsibilia e di suo marito di Taddeo Manfredi (1431-1486), signore della città dal 1448 al 1483. La chiesa osservante di S. Michele fu costruita sulle loro terre presso una località detta “Ospedaletto” dove già si ergeva il santuario della Madonna delle Grazie precedentemente costruito dagli Alidosi, antichi signori di Imola, agli inizi del XV secolo, per far fronte al dilagare della peste.⁷¹⁹

3.4 I francescani e le riproduzioni del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme

L'Ordine francescano, a cui si aggiungono i gruppi di laici terziari ad essi associati, rappresenta la terza categoria di committenti di *Sepolcri* scultorei tra il Quattrocento e il Cinquecento.

Sono fondamentalmente tre gli elementi che collegano l'ordine francescano ai *Sepolcri* scultorei: la promozione del culto della Passione di Cristo; il ruolo-guida per la Cristianità Occidentale

⁷¹⁷ GADDONI 1927, 299.

⁷¹⁸ GADDONI 1927, 70 (Imola, ACancV, b. I, c. 25v, 1476 gennaio 30): Simone *alias Nochariento* nel testamento sottoscritto nella sua casa situata nella Cappella di S. Paolo chiede la sepoltura in S. Cassiano e lascia per la sua anima due fiaccole di cera di una libbra da accendere il Venerdì Santo sul Santo Sepolcro. Il sepolcro del Nochariento potrebbe corrispondere all'altare “del SS. Corpo di Cristo” collocato in *cornu Epistolae*, nella parte nord-ovest del presbiterio. Sappiamo che questa cappella venne costruita (o riedificata?) nel 1484 così come quella di S. Salvatore e quella della Visitazione (GADDONI 1927, 7).

⁷¹⁹ Nel 1476 Marsibilia dei Pio di Carpi donò tre tornature di terra e una casa in essa contenuta alla nuova chiesa, affinché i frati fabbricassero il coro e la chiesa maggiore dedicandola a San Michele Arcangelo. La donazione è documentata da un atto firmato a Milano il 4 maggio 1476 dal notaio Tommaso da Glussano. La data di termine dei lavori si legge su un capitello nella prima colonna del chiostro. Dal 1486 al 1499 essa venne dotata di una biblioteca da Michele Macchirelli, consigliere di Girolamo Riario. (Cart. XXXVI, *Introduzione*, c. 2r). I Macchirelli o Bonachatti, erano originari di Bologna, dove aveva supportato i Bentivoglio. A causa delle guerre civili che imperversavano a Bologna, Michele e Pietro Machirelli si trasferirono nell'imolese in una casa donata loro nel 1484 da Gerolamo Riario (MEZAMICI 1684, 355-356). Il Machirelli venne sepolto nel Duomo di Imola (MEZAMICI 1684, 356).

nell'esperienza del pellegrinaggio dovuta alla plurisecolare custodia della Terrasanta detenuta dall'Ordine; il ruolo mediatore svolto nella società urbana tardomedievale e primo rinascimentale.

Il primo elemento che accomuna i francescani e il *Santo Sepolcro* di Gerusalemme riguarda il culto della Passione di Cristo, eletto a caposaldo della predicazione francescana. Grazie all'ordine francescano l'iconografia del *Compianto sul Cristo morto*, rappresentante formalmente la quattordicesima stazione della *Via Crucis*, conobbe una straordinaria diffusione.⁷²⁰ Gli osservanti seguaci di S. Bernardino da Siena furono tra i più attivi promotori di immagini sacre ispirate alla *Passione*, narrate in duplice forma di cicli ad affresco, sulle pareti dell'edificio sacro o sul tramezzo, oppure di gruppi plastici come i *Sepolcri* scultorei. Timothy Verdon mette in evidenza come i *Sepolcri* mazzoniani, siano strettamente collegati alle preghiere di Bernardino da Siena e ai testi come le *Meditationes Vitae Christi* scritte dallo Pseudo Bonaventura elaborate alla fine del XIII secolo.⁷²¹

Un secondo elemento che accomuna i francescani e i *Sepolcri* scultorei riguarda il radicamento dell'Ordine in Terrasanta. La presenza antica in oriente permise all'Ordine di imporsi sulla Cristianità tutta come punto di riferimento e guida nell'esperienza del pellegrinaggio. Nel 1342 papa Clemente VI assegnò all'ordine la Custodia dei *Loca Sancta*. Per volere di papa Eugenio IV, nel 1433, la Custodia di Terra Santa passò dai conventuali agli osservanti italiani. Essi avevano un proprio vicario ma restavano alle dipendenze del ministro generale.⁷²² Il primo gruppo dei francescani osservanti in Terrasanta venne guidato da Giovanni da Capestrano il 9 luglio 1433. Nel 1437, il frate Guglielmo da Casale, ministro generale dell'ordine, lo nominò commissario, visitatore e riformatore dei conventi della vicaria orientale.⁷²³ In Terrasanta i francescani furono i principali fautori di pellegrinaggio devoto. L'Ordine si era progressivamente sostituito all'Ordine Templare (fondato nel 1118) e ai Cavalieri Ospitalieri di S. Giovanni (fondato nel 1070) nella regolamentazione del pellegrinaggio attraverso la fondazione di ospedali e l'assistenza dei pellegrini.⁷²⁴ Il pellegrinaggio rispondeva a molteplici esigenze: non era intrapreso solo per pietà personale, ma veniva anche imposto dai confessori o dai giudici in funzione penitenziale per espiare le colpe di sacrilegio, incesto o scandali legati a

⁷²⁰ Come osserva Carlo Del Corno "Quando gli Ordini mendicanti iniziano la loro opera di evangelizzazione devono tenere conto di una pietà popolare fondata su una consuetudine antichissima e varia nelle sue manifestazioni, che porta a identificare nel pellegrinaggio la forma più efficace di penitenza. Non era facile per i frati, nella loro duplice funzione di predicatori e confessori, fare intendere che quella devozione era solo una modalità della *satisfactio*, la quale ha effetto quando sia preceduta dalla contrizione e dalla confessione. Tanto più che la concessione di sempre più larghe indulgenze ai pellegrini, fino all'indulgenza plenaria del Giubileo di Bonifacio VIII, rilanciava l'entusiasmo per gli itinerari verso le reliquie dei santi e ne faceva il mezzo più concreto e sicuro di espiazione" (DEL CORNO 1999 230).

⁷²¹ VERDON, 1978.

⁷²² SENSI 1996, 239.

⁷²³ SENSI 1996 239, nota 26.

⁷²⁴ STOPANI 1991, 21.

colpe sessuali del clero.⁷²⁵ Inoltre, l'Inquisizione aveva introdotto l'imposizione del pellegrinaggio "giudiziale" a coloro i quali erano sospettati di eresia.

Con l'incremento delle incursioni turche nel corso del secondo Quattrocento, tuttavia, il pellegrinaggio divenne progressivamente più pericoloso. I vescovi contribuirono all'elaborazione dottrinale e teologica di un "pellegrinaggio sostitutivo" che consentisse di ottenere il perdono dei peccati anche a chi era materialmente impossibilitato a raggiungere la Terrasanta. Il "pellegrinaggio sostitutivo" venne anticipato già in epoca crociata, in cui si ebbe una grande proliferazione di edifici e di monasteri dedicati al *Santo Sepolcro* e, talvolta riproducenti topomimeticamente i luoghi Santi gerosolimitani. Questo fenomeno venne promosso sia dal clero secolare che dal clero regolare. Inizialmente furono i benedettini cluniacensi i primi a contribuire alla fondazione di edifici dedicati al culto della Basilica dell'*Anastasis*, seguiti dall'ordine dei francescani, dei domenicani e da quello degli olivetani. In Occidente, in epoca crociata, il "pellegrinaggio sostitutivo" offriva ai fedeli una meta alternativa, o meglio un sostituto "locale" al pellegrinaggio, una meta che chiunque poteva compiere entro i confini della propria diocesi.⁷²⁶

Uno dei principali impulsi alla commissione dei *Sepolcri* scultorei riguarda proprio il ruolo espiatorio del pellegrinaggio e la mancata possibilità di compiere pellegrinaggi devozionali in Terrasanta.⁷²⁷ In questo contesto, a partire dal nono decennio del XV secolo, l'ordine francescano, già alla guida della Cristianità Occidentale nell'esperienza del pellegrinaggio in Terrasanta, si impegnò nella promozione delle versioni sostitutive dei *Loca Sancta*, i *Sepolcri* scultorei, e nella promozione del loro corrispettivo in versione "espansa": i *Sacri Monti*. In quanto riproduzioni plastiche del *Calvario* corredate da sculture rappresentanti gli episodi della *Passione*, i *Sacri Monti* possono legittimamente essere interpretati come un'estensione dei *Sepolcri* scultorei. Osservando i *Calvari* scultorei, infatti, si comprende che, tra le varie stazioni del percorso, è sempre presente anche la scena del *Compianto* che viene ad occupare il posto di quattordicesima stazione della *Via Crucis*.⁷²⁸ Il primo *Sacro Monte* venne fondato a Varallo dal frate francescano osservante Bernardino Caimi a seguito del suo viaggio in Terrasanta, avvenuto nel 1478 (figg. 277-280). Il frate si occupò della preghiera per la crociata in Lombardia e in Piemonte dal 1481-

⁷²⁵ STOPANI, 1991, 11.

⁷²⁶ TOSCO 2005, 37; MARTIN 1996, 26.

⁷²⁷ TOSCO 2005, 37.

⁷²⁸ Michele Piccirillo ipotizza che una delle cause alla base dell'edificazione di *Calvari* scultorei in Italia potrebbe essere individuata nella contrazione dello spazio sacro riservato ai cattolici nella Basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme. A causa delle spartizioni stabilite dal sultano, infatti, ai cattolici fu riservato esclusivamente lo spazio della parte inferiore e di quella superiore della Cappella del Calvario (PICCIRILLO 2000, 48).

1482. Nei suoi sermoni il Caimi era solito inserire descrizioni dettagliate dei luoghi della Passione visti a Gerusalemme, citando anche le indulgenze che vi si potevano ottenere.⁷²⁹

Il fenomeno della produzione di *Sepolcri* scultorei e dei *Sacri Monti* in Occidente porta a riflettere sull'intenso sentimento di lacerazione spirituale delle comunità latine occidentali nei confronti di un luogo percepito come la culla della propria identità.⁷³⁰ Le motivazioni che spinsero alla commissione dei *Sepolcri* scultorei, pertanto, spaziano da una devozione "personale" verso il Santo Sepolcro di Gerusalemme, all'aderenza ai principi crociati, particolarmente attuali per il decennio compreso tra gli anni Settanta e i primi anni ottanta del Quattrocento, caratterizzato da una rinnovata aggressività turca e dai due tentativi di crociata promossi da Sisto IV (dal 1471 al 1484).⁷³¹ In questo contesto si inserisce l'attività dei Minori francescani, i quali "sono chiamati a svolgere incarichi istituzionali eccezionali, al servizio tanto del papato, quanto dei vari poteri laici: basti pensare al ruolo centrale dell'ordine nelle campagne di predicazione e di finanziamento per la crociata, soprattutto contro il nemico turco."⁷³² Lo stesso vescovo di Modena Niccolò Sandonnini, che aveva concesso un'indulgenza per chi avesse visitato il *Sepolcro* del Mazzoni nell'Oratorio della Buona Morte, doveva condividere il progetto di crociata per il recupero del Santo Sepolcro di Gerusalemme promosso dal papa francescano Sisto IV. Tale partecipazione si deduce anche dall'aver fatto redigere, nel 1481, una copia della bolla con cui Sisto IV aveva affidato al frate osservante Angelo da Chivasso (Angelo Carletti 1411-1495) la predicazione della crociata contro i turchi.⁷³³

⁷²⁹ DEL CORNO 1999, 232. Un altro personaggio chiave per la diffusione del *Sacro Monte* fu il frate francescano Michele Carcano (Lomazzo 1427- Lodi 1484). Figlio di un capitano della Repubblica Ambrosiana, il Carcano si fece francescano osservante nel convento di S. Croce in Como, dopo l'incontro con Bernardino da Siena. Grazie all'appoggio del Duca di Milano promosse la riforma ospedaliera per una più efficace amministrazione delle opere pie, attraverso la concentrazione di più ospedali in un'unica struttura assistenziale e ottenendo l'approvazione di Sisto IV nel 1483. Oltre a promuovere la fondazione di istituti ospedalieri, come quelli di Milano, Como e Piacenza, esportò l'idea del *Monte di Pietà*.

⁷²⁹ STOPANI 1991, 22.

⁷³⁰ STOPANI 1991, 22.

⁷³¹ Come sostiene Betsy Purvis Bennett, lo spirito cavalleresco crociato sarebbe stato alla base di gran parte dei *Sepolcri* scultorei: [...] Nobles such as the Pallavicini in Busseto, for whom the Crusades had become signifier of past chivalric glories, found renewed political currency in a *Lamentation* and Sepulchre chapel in as much as it evoked memories of family history in relation to past triumphs and honors from the Crusades of the Middle Ages. For rulers such as Ercole d'Este of Ferrara, Alfonso II of Naples, and Lodovico Sforza of Milan, Sepulchre monuments were part of a larger apparatus of dynastic princely display rooted in both the evocation of chivalric values and concerns related to eschatological prophecy, the stautus of the Holy Sepulchre, and the fate of the Holy Land. For these individuals, the *Lamentation* groups and Sepulchre chapels served as interpellations into a system of values and rhetoric that melded piety and politics in the service of a grand policy statement regarding the idea of a resurgent Western Christian hegemony in which many of the rulers of Italy vested part of their image as princely sovereigns" (PURVIS BENETT 2012, 12-13).

⁷³² EVANGELISTI 1996, 573-74 e note relative.

⁷³³ Vedi la voce "Sandonnini Nicola" di Raffaele Savigni nell'Enciclopedia Treccani all'URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-sandonnini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-sandonnini_(Dizionario-Biografico)/) consultato il 20/10/2021.

Il terzo elemento che fa dell'ordine francescano uno dei principali committenti dei *Sepolcri* scultorei è il ruolo svolto da esso all'interno di una società dinamica e multiforme come l'Italia delle signorie in ascesa e alle nuove forze mercantili o borghesi. Il successo dell'Osservanza e l'importanza politica dei francescani sono dovuti alla capacità dei Minori di inserirsi perfettamente nelle maglie della società urbana, svolgendo il ruolo di mediatori fra poteri. Tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, vari elementi concorsero nel conferire all'ordine nuovi spazi di azione, come, ad esempio, la crisi dei poteri comunali, l'emergere di nuovi stati territoriali, la crisi del papato e delle gerarchie ecclesiastiche.⁷³⁴ Essi si posero “come uno strumento neutro della politica, efficacissimo perché influente e duttile”.⁷³⁵ I frati minori erano “largamente presenti, a diversi livelli, sulla scena politica, come vescovi, inquisitori, cardinali, legati apostolici, informatori, ambasciatori, consiglieri di principi, oppure, negli stati cittadini, come custodi della documentazione e garanti della buona amministrazione delle finanze comunali”⁷³⁶ e vantavano un numero consistente di laici ad essi affiliati come frati terziari. L'ordine fu sostenuto dagli Sforza a Milano, dalle famiglie nobili veneziane a Venezia, dal comune e dai casati più in vista a Firenze e a Siena, dai Gonzaga a Mantova. I Minori ricercano l'accordo col potere politico e sociale, ad esempio per promuovere la fondazione di nuovi conventi o per garantirsi protezione ed aiuto economico.⁷³⁷ La vicinanza fra l'ordine e i ceti dominanti, ha ragioni diverse: da un lato essa deriva dal legame privilegiato col papato, “che spesso si serve dei membri dell'ordine come agenti della propria politica temporale ed ecclesiastica” e, dall'altro, deriva dal rifiuto dei Minori di porsi come “potere concorrente”, sia sul piano economico che su quello politico. I detentori di potere laici sostenevano l'ordine e ne promuovono lo sviluppo stimolati dalla novità della loro proposta religiosa che esercita influenza sulle masse di fedeli.⁷³⁸

Il potere politico dei Minori proviene anche dalla capacità di rispondere alle esigenze della società, ad esempio, attraverso la promozione di luoghi pii e di ospedali, ma anche dalla capacità che essi ebbero di organizzare e guidare le forme di religiosità parallele, quali furono le confraternite, i cui membri si affiliavano ai conventi francescani come frati terziari, adottandone la regola.⁷³⁹ I francescani diedero impulso a forme di religiosità laica ed individuale che non entrò quasi mai in contrasto con la religiosità tradizionale del clero secolare.⁷⁴⁰ La maggiore

⁷³⁴ MERLO 1988, 25; BALDI 2012, 530.

⁷³⁵ BALDI 2012, 537.

⁷³⁶ BALDI 2012, 529.

⁷³⁷ BALDI 2012, 531.

⁷³⁸ BALDI 201, 530.

⁷³⁹ BALDI 2012, 529.

⁷⁴⁰ BALDI 2012, 532; cit. MERLO 1981, 58.

convergenza dell'ordine francescano con la borghesia mercantile urbana è data, soprattutto, dall'economia promossa dai frati, basata sulla giustificazione etica al denaro ben investito, perfettamente compatibile con la filosofia del ceto mercantile. I francescani, infatti, non penalizzarono mai l'attività mercantile, ma la valorizzarono utilizzandola a proprio vantaggio come strumento utile a soddisfare i bisogni della collettività.⁷⁴¹ Inoltre, essi orientarono gli investimenti dei ceti in ascesa, incanalandoli in opere pie, in donazioni, in arredi liturgici e, tra questi, anche in *Sepolcri* scultorei.

Già dal XIII secolo, i francescani furono tra i primi ad affrontare il problema di come praticare la povertà all'interno delle tradizionali strutture ecclesiastiche e di come impostare il rapporto con il laicato, interrogandosi sul peso economico e politico dei mercanti e giungendo alla conclusione dell'utilità del laico e delle sue risorse per il bene della comunità.⁷⁴² Concetto chiave del pensiero francescano è il binomio ricchezza-*paupertas*, alla quale si lega quello dell'*humilitas*. Il concetto dell'umiltà prende forma nell'iconografia dei *Sepolcri* scultorei emiliani attraverso la scelta di collocare il *Cristo*, re dei re, su una semplice pietra poco elevata dal pavimento, ovvero in una posizione che in latino si esprime con l'aggettivo "humilis". La rappresentazione del *Cristo* per terra è legata direttamente o indirettamente all'influenza francescana. In Francia, questa variante iconografica, alquanto rara, compare nella *Mise-au-Tombeau* della chiesa francescana di Neufchâteau a Saint-Nicolas (Vosges), prodotto nel 1460 circa a grandezza naturale (fig. 158).⁷⁴³

In conclusione, si può osservare che la presenza dei gruppi scultorei del *Sepolcro*, "va oltre gli insediamenti francescani e coinvolge la devozione di quasi tutti i luoghi di culto, 'in una sorta di affermazione incontrastata di quell'approccio simpatetico al tema della passione prediletto comunque soprattutto dai francescani'.⁷⁴⁴ Pertanto, la pervasività del genere del *Sepolcro* scultoreo, anche al di fuori di ambienti francescani, rende difficile valutare l'apporto dell'ordine all'evoluzione del genere.⁷⁴⁵

⁷⁴¹ LAMBERTINI 2016, 177.

⁷⁴² BALDI 2012, 541.

⁷⁴³ Un altro gruppo realizzato per una chiesa francescana, oggi distrutta, proveniva da Chatillon-sur-Seine, a Saint-Vorles, in Borgogna-Franca Contea. Il gruppo, composto da otto figure più due guardiani della tomba, due donatori di dimensioni inferiori e gli apostoli sul sarcofago, è stato donato nel secondo quarto del XVI da Edmé Regnier, signore di Romprey e da sua moglie per ornare la loro cappella sepolcrale nella chiesa che, purtroppo venne distrutta nel 1595.

⁷⁴⁴ CASCIARO 2000, 102.

⁷⁴⁵ Il rapporto tra *Sepolcri* scultorei e ordine francescano è stato approfondito da Raffaele Casciaro insieme al tema del controllo francescano sull'iconografia. Vedi CASCIARO 1994, 109-123. Per la committenza dei francescani vedi NOVA 1983.

CAPITOLO IV

4.1 Il rapporto del *Sepolcro* scultoreo italiano con gli *Heilige Gräber* tedeschi e con le *Mises-au-Tombeau* francesi

Il genere del *Sepolcro* scultoreo, fiorito in Italia settentrionale verso la metà del XV secolo, si interseca con altre due tipologie di gruppi scultorei basate sul medesimo tema e provenienti dalle terre d'Oltralpe: gli *Heilige Gräber*, che si sviluppano a partire dalla metà XIV secolo in Germania, e le *Mises-au-Tombeau*, scolpite a partire dal secondo decennio del XV secolo in Francia. William Forsyth (1970), autore di un corposo catalogo dei gruppi francesi, individuava proprio negli *Heilige Gräber* prodotti in Germania a partire del XIV secolo, i precursori delle *Mises-au-Tombeau* diffusasi in Francia tra il XV e il XVI secolo. A queste due tipologie di gruppi scultorei che influenzarono il genere del *Sepolcro* scultoreo, si deve aggiungere una terza, quella dei "Sacri Monti", che si diffonde nell'area alpina lombardo-piemontese a partire dagli anni Ottanta del Quattrocento.⁷⁴⁶

I primi gruppi scultorei che precedono cronologicamente il *Sepolcro* scultoreo italiano e che risultano direttamente collegabili a tale genere del sono gli *Heilige Gräber*.⁷⁴⁷ Prodotti in Germania a partire dal XIII secolo, essi si svilupparono nel corso del XIV secolo soprattutto nella zona dell'alto Reno. Gli *Heilige Gräber* consistono essenzialmente in una rappresentazione dell'effigie di *Cristo* disteso sul sarcofago e accompagnato dalle *Pie donne* e da due *Angeli*, disposti solitamente uno ai piedi e uno alla testa del *Cristo*, ai quali si aggiungono i *soldati* dormienti; nella maggior parte dei casi questi ultimi raffigurati sotto forma di bassorilievo sul prospetto del sarcofago. Le statue della *Vergine* e di *S. Giovanni*, invece, compaiono molto raramente. Tra il XIII e il XIV secolo, tali gruppi avrebbero progressivamente sostituito le riproduzioni architettoniche del *Santo Sepolcro* già precedentemente diffuse in Germania.⁷⁴⁸ Uno dei più antichi *Heilige Gräber* sopravvissuti è quello nella Cattedrale di Friburgo in Brisgovia, in Baviera, risalente al 1330 (figg. 282-283).⁷⁴⁹ Il monumentale *Cristo* si estende in lunghezza per ben 2,18 m, su una grande bara di pietra decorata da foglie di vite, ed è circondato dalle tre *Pie*

⁷⁴⁶ Sulla discendenza dei *Sacri Monti* dalle *Lamentazioni* scolpite vedi PANZANELLI 1999.

⁷⁴⁷ Per uno studio completo sulle *Pietà* renane vedi KRÖNIG 1967.

⁷⁴⁸ FORSYTH 1970, 14.

⁷⁴⁹ KROESEN 2000, 83-84.

donne e da due *Angeli*. Il prospetto della bara ospita cinque guardie addormentate in armatura. Le tre *Pie donne*, posizionate dietro al corpo disteso del defunto, presentano dimensioni sensibilmente inferiori rispetto ad esso.⁷⁵⁰

L'iconografia degli *Heilige Gräber* può essere definita "apocrifa" in quanto, nella Domenica di Pasqua, una volta giunte al sepolcro, le Marie non si trovarono davanti al corpo del Cristo, bensì davanti all'angelo che le avverte dell'avvenuta resurrezione.

Una caratteristica che rende interessanti questi gruppi scultorei consiste nella frequente associazione ad un tabernacolo per la riposizione dell'Ostia, come risulta evidente nell'esemplare di Frisburgo in Brisgovia, il cui *Cristo* presenta sul petto una cassetta per riporvi il Sacramento (figg. 282-283). Eretti solitamente nelle cattedrali, questi gruppi scultorei venivano utilizzati, all'occorrenza, come luogo di conservazione dell'Ostia durante il Venerdì Santo.⁷⁵¹ Nella creazione degli *Heilige Gräber*, sembra che gli artisti renani si siano ispirati ai monumenti funebri dei personaggi illustri della comunità. A tal fine, si affermò l'uso di posizionare la figura *gisant* del *Cristo* entro delle nicchie collocate, nella maggior parte dei casi, nella zona del transetto, luogo dedicato solitamente all'inumazione dei personaggi illustri.

I *Sepolcri* francesi, invece, noti come "Mises-au-Tombeau" rappresentano essenzialmente la scena della deposizione del corpo di Cristo nel sepolcro. Questa tipologia di gruppi scultorei è solitamente composta dalla figura giacente del *Cristo* in primo piano, accompagnato dal *Nicodemo* e dal *Giuseppe d'Arimatea*. I due personaggi maschili adulti spiccano decisamente rispetto agli altri personaggi (*Pie donne*, *S. Giovanni*, *Maddalena* e la *Vergine*), sia perché posti ai due lati estremi della composizione che per la frequente realizzazione a figura intera, laddove invece gli altri sono a mezzo busto in quanto posti dietro il banco-sepolcro. Questa soluzione è evidente nella *Mise-au-Tombeau* nella chiesa di Bourg-en-Bresse (1443), in quella di Saint-Michel a Digione, datata tra il 1454 e il 1459 (fig. 312), quella della Cattedrale di Nevers (metà del XV secolo), e nel gruppo del Musée des Augustins di Toulouse (tardo XV secolo). Rispetto agli *Heilige Gräber*, i gruppi francesi conoscono una maggiore diffusione anche fuori dalla Francia e, soprattutto, in Italia settentrionale.

⁷⁵⁰ Lo scarto dimensionale tra il *Cristo*, le *Pie donne* e gli *Angeli* che compongono i gruppi, è una caratteristica che si ritrova anche in numerose *Mises-au-Tombeau* in alcuni gruppi italiani che fanno riferimento a quelli francesi. In area italiana, nel caso in cui troviamo gli *Angeli* che accompagnano i *Sepolcri*, come nei *Sepolcri* abruzzesi di Pratola Peligna e di Raiano, questi personaggi sono di dimensioni minori; Infatti, i due *Sepolcri* abruzzesi sono stati riferiti, dagli studiosi che se ne sono occupati, a maestranze nordiche. L'ipotesi di una matrice nordica per i gruppi abruzzesi è rafforzata anche dalla preponderanza iconografica del Sudario, che è anche uno degli elementi che accomuna le *Mises-au-Tombeau* francesi.

SANTILLI 2007, 60, documento n. 7.

⁷⁵¹ Per la collocazione dei *Sepolcri* scultorei nella chiesa vedi il capitolo II.

Data l'assenza di *Mise-au-Tombeau* in Francia prima del XV secolo, si può constatare che gli *Heilige Gräber* tedeschi vantino una priorità cronologica sui gruppi francesi.⁷⁵²

Gli *Heilige Gräber* presenti nella regione dell'Alsazia, situata al confine con la Germania, e quelli nella regione francese del Basso Reno, ebbero un ruolo importante per la nascita delle *Mises-au-Tombeau* francesi, facendo loro da modello.⁷⁵³ L'*Heiliges Grab* nella Chiesa di Santo Stefano a Strasburgo (1345-1349), uno degli esemplari più antichi esistenti, proprio per la sua posizione in una zona "liminale" tra Francia e Germania, può essere considerato un anello di congiunzione tra *Heilige Gräber* tedeschi e *Mises-au-Tombeau* francesi (fig. 284).⁷⁵⁴

La questione dell'origine dei gruppi francesi resta ancora irrisolta ma si può affermare, perlomeno a grandi linee, che le prime *Mises-au-Tombeau* vennero prodotte nelle regioni del versante orientale della Francia, direttamente collegate con la Germania occidentale: Lorena, Champagne e Borgogna. La *querelle* sull'origine delle *Mises-au-Tombeau*, vede confrontarsi più scuole di pensiero. Secondo Louis Courajod (1841-1896), dalla datazione stabilita per i *Sepolcri* di Bourgen-Bresse (1443) in Alvernia-Rodano-Alpi, e quella del gruppo di Tonnerre (1454), in Borgogna, le prime *Mises-au-Tombeau* si potrebbero legittimamente definire "franco-fiamminghe", ipotesi sostenuta anche dall'evidente cospicua presenza degli scultori fiamminghi alla corte borgognona.⁷⁵⁵ In ogni caso bisogna constatare che le *Mises-au-Tombeau* di Bourgen-Bresse (1443) e di Tonnerre (1454), città situate nel versante orientale del paese, sono più direttamente collegate con la Germania e, pertanto, risentono maggiormente della ieraticità delle figure dei gruppi tedeschi. Tale ieraticità venne ben presto soppiantata da una composizione nuova, tipicamente francese, in cui la *Vergine* assume un'importanza pari a quella del *Cristo*, riscontrabile anche dalle medesime proporzioni con cui sono realizzati i due personaggi (fig. 310). Questa soluzione si osserva per la prima volta nel gruppo dell'Ospedale di Tonnerre ma venne adottata in tutta la Francia, anche se con varianti regionali.

Secondo William Forsyth (1907-2003), invece, le datazioni proposte per il gruppo di Pont-à-Mousson (1425-1430) nella regione della Mosella (Grand Est) e per quello di Friburgo in Svizzera nella Chiesa di Saint-Nicolas (1433), farebbero pensare ad una precedenza dell'apporto germano-lorenese su genere della *Mise-au-Tombeau* rispetto a quello franco-fiammingo (figg. 265, 311).⁷⁵⁶ Dunque, dal versante orientale della Francia il nuovo genere si diffuse verso il centro del paese, dal quale raggiunse anche il sud-est e il nord. La valle del Reno, che intratteneva relazioni

⁷⁵² MÂLE 1925, 132, 133.

⁷⁵³ FORSYTH 1970, 15.

⁷⁵⁴ Del gruppo di Strasburgo, purtroppo, rimangono solo alcuni frammenti (KROESEN 2000, 86, fig. 52). Vedi anche STANFORS 2007, 59-80.

⁷⁵⁵ MARTIN 1997, 53. Vedi CHABEUF 1892, 46.

⁷⁵⁶ FORSYTH 1970, 22 e 24; MARTIN 1997, 53.

artistiche con le Fiandre, ospitò anche i primi gruppi rappresentanti la *Deposizione* di Cristo. Dal secondo quarto del XV secolo, essi si diffusero nella zona del Basso Reno e della Mosella, raggiunsero la valle del Maine, per associarsi alla formula adottata in Alsazia, originando grandi gruppi come quello della Cattedrale di Friburgo in Svizzera nel 1433.⁷⁵⁷ Una delle più antiche *Mises-au-Tombeau*, infatti, è quella di Langres, donata dal canonico Jean Marchand nel 1420. La città di Langres, in Haute-Marne è situata in una zona di passaggio che, dalle Fiandre, conduce alla Borgogna (fig. 309).⁷⁵⁸

I gruppi borgognoni sono tra le *Mises-au-Tombeau* che più influenzano i *Sepolcri* prodotti in Italia. Nelle opere borgognone la composizione si snoda non solo attorno al corpo del *Cristo*, ma anche attorno alla *Vergine*, che assume una posizione centrale e preminente rispetto agli altri personaggi al pari del figlio. In Borgogna viene accordata maggiore attenzione, inoltre, all'elemento del Sudario, in parte per l'affermazione del suo culto e, in parte, per lo stile della scultura sluteriana, avvezza a panneggi pesanti e ad ampie pieghe. Sul finire del Trecento, inoltre, la cultura borgognona si estese anche a Milano dove, nel *Tesoro di S. Ambrogio*, sono conservati cinque *pleurant* esemplati sul modello di quelli che circondano la tomba di Philippe Pot nella certosa di Champmol (Digione) (figg. 307-308).⁷⁵⁹ La corte borgognona, che conobbe un'importante espansione fino al 1477, arrivando a comprendere anche la Fiandra e l'Olanda, sviluppò al contempo intensi rapporti culturali con gli artisti fiamminghi, diventando una zona chiave per l'elaborazione e per la diffusione del genere dei *Sepolcri* scultorei. Il linguaggio che si parla presso la corte borgognona, tra gli ultimi decenni del XIV secolo, e i primi decenni del XV, è quello della bottega sluteriana. Nel 1389 Claus Sluter (1340-1405) diresse l'atelier della Chartreuse di Champmol Digione, il quale trovò continuità nei suoi allievi. Nel 1390, il suo allievo Jean de Baerze (attivo tra il 1384 e il 1399) vi realizzò il *Retablo della Passione* e una *Mise-au-Tombeau*. Lo scambio culturale tra Fiandre e Borgogna si prolungò fino al terzo quarto del XV secolo quando, a Digione, la bottega fiamminga realizzò la *Mises-au-Tombeau* per la Chiesa di Saint-Michel (1454-1459) (fig. 312) e il retablo d'altare dell'Ospedale di Saint-Esprit (1459), nella stessa città (fig. 302).

Una sostanziale differenza che potrebbe aiutare a comprendere il rapporto di filiazione tra queste tipologie di opere scultoree europee. E in particolare tra gli *Heilige Gräber* tedeschi e le *Mises-au-Tombeau* francesi, consiste nella presenza, in questi ultimi, dei personaggi di *Nicodemo*

⁷⁵⁷ MARTIN 1997, 56.

⁷⁵⁸ La scuola borgognona, in particolare, avrebbe esercitato un'influenza considerevole sul genere del *Sepolcro* scultoreo, ma soltanto in una seconda fase di sviluppo del genere. Come osserva il Forsyth: "The Burgundian school had great influence upon the later development of the Entombment, and the earliest of these monuments in France could well have made their first appearance in Burgundy" (FORSYTH 1970, 23).

⁷⁵⁹ ROSSATI 2014, 129.

e di *Giuseppe d'Arimatea*.⁷⁶⁰ Rispetto agli *Heilige Gräber*, le *Mises-au-Tombeau* operano una “sintesi visuale” di episodi evangelici distinti quali la deposizione del corpo di Cristo da parte di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea, il compianto della Vergine sul corpo del Cristo, e la visita delle Pie donne al sepolcro. Tale sintesi avvenne, molto probabilmente, su ispirazione dei drammi liturgici pasquali come quello della *Visitatio Sepulchri* in cui veniva inscenato l'incontro di Maria Maddalena con l'angelo fuori dal sepolcro.⁷⁶¹

Oltre che per l'iconografia, per la composizione, piuttosto frammentaria, gli *Heilige Gräber* tedeschi si distinguono dalle *Mises-au-Tombeau* anche per il significato religioso. Michel Martin (1997) sottolinea che, anche se alcuni storici dell'arte hanno ricondotto l'origine delle *Mises-au-Tombeau* francesi agli *Heilige Gräber* tedeschi, in realtà, si tratterebbe di soggetti alquanto differenti. La distinzione è evidente anche dai termini usati dagli studiosi tedeschi per far riferimento al *Sepolcro* di Cristo, chiamato appunto “Heiliges Grab”, mentre le scene di *Deposizione* o condotte a guisa delle *Mises-au-Tombeau* francesi vengono indicate con il termine di “Grabelung”.⁷⁶² Inoltre, gli *Heilige Gräber* rappresentano prevalentemente il tema della *Resurrezione*, mentre le *Mises-au-Tombeau* sembrano concentrare l'attenzione sul tema della *Passione*.⁷⁶³ Nei gruppi francesi, infatti, compaiono sempre dei riferimenti alle reliquie della *Passione*, in particolare la Sindone o la Sacra Spina. La popolarità del genere delle *Mises-au-Tombeau* in tutto il territorio francese conobbe, infatti, un notevole incremento grazie ai pellegrini tornati dai viaggi in Terrasanta.⁷⁶⁴ Le *Mises-au-Tombeau* francesi traggono dagli *Heilige Gräber* tedeschi la presenza dei guardiani scolpiti a bassorilievo sul sarcofago. I *Soldati*, trattati però come figure indipendenti scolpite a tutto tondo e aventi le medesime dimensioni delle altre statue, o leggermente inferiori rispetto ad esse, compaiono nel gruppo della chiesa abbaziale di Saint Pierre e di Saint Paul a Sôlesmes (1496) e in quello di Saint-Martin a Pont-à-Mousson, datato al 1425-1430 (figg. 265, 267).⁷⁶⁵

A parte l'evidenza gli elementi appena menzionati, la questione della filiazione delle *Mise-au-Tombeau* francesi dagli *Heilige Gräber* tedeschi appare quanto mai complessa e necessita di ulteriori studi. Considerando la cronologia delle opere, in linea generale, le *Mises-au-Tombeau* francesi si possono considerare come un'evoluzione degli *Heilige Gräber* tedeschi,

⁷⁶⁰ MARTIN 1997, 35-36.

⁷⁶¹ FORSYTH 1970, 13.

⁷⁶² MARTIN 1997, 36.

⁷⁶³ Vedi MAILLET 1968/69, 123-136.

⁷⁶⁴ FORSYTH 1970, 9.

⁷⁶⁵ Per una panoramica sulla diffusione delle *Mises-au-Tombeau* in Francia vedi la cartina in MARTIN 1997, 59, fig. 29. Altri esemplari di *Mise au Tombeau* in cui compaiono le figure dei *Soldati* sono quelle di: Saint Phal (Troyes); Chaource, Saint-Jean Baptiste (Troyes); Tonnerre, Ospedale di Notre-Dame des Fontenilles (fig.310); Chatillon-sur-Seine, Saint-Vorles; Belpech;

evoluzione avvenuta in zone franco-tedesche come l'Alto Reno e la regione del Grand-Est. L'influenza degli *Heilige Gräber* sui gruppi francesi deve aver risentito di *Heilige Gräber* portatili lignei, realizzati perlopiù in scala ridotta, come l'*Heiliges Grab* nel Basisches Landesmuseum Karlsruhe di Baden (Alto-Reno), risalente alla metà del XIV secolo, quello conservato nel Museum Burg Zug di Baar, in Svizzera (1430 circa) (fig. 286), o come l'*Heiliges Grab* portatile commissionato da Katharina von Hoya, badessa di Wienhausen (fig. 287).⁷⁶⁶ Ad unire queste due tipologie di gruppi scultorei assimilabili al *Sepolcro* scultoreo italiano contribuirebbe una comune funzione liturgica. Appare chiarificatrice, a tal proposito, l'osservazione di William Forsyth sul rapporto che intercorre tra gli "Holy Grave", termine con cui l'autore si riferisce agli *Heilige Gräber*, e gli "Holy Sepulchers", termine con cui indica le *Mise-au-Tombeau*: "Although a complete account of the origin and development of the *Holy Graves* has yet to be made, some relation between the *Holy Sepulchers* and the *Holy Graves* may be suspected. [...] A relation between the two monuments is certainly suggested by the fact that they both appear to have had similar liturgical use".⁷⁶⁷ Risulta fondamentale sottolineare come gli *Heilige Gräber* tedeschi e le più antiche *Mises-au-Tombeau* francesi, molte delle quali inserite in nicchie poco profonde,⁷⁶⁸ mostrino numerosi punti di contatto con i retabli scolpiti a bassorilievo prodotti prevalentemente nelle Fiandre.⁷⁶⁹ Al di là della comune funzione liturgica legata al culto della *Passione di Cristo*, i punti di contatto si individuano *in primis* nelle dimensioni delle figure che, negli esemplari più grandi, sono di due terzi inferiori rispetto al naturale.⁷⁷⁰ La diffusione dei retabli lignei fiamminghi, composti da pannelli di legno o di pietra lunghi circa 30-50 cm e suddivisi in più livelli rispetto ad un pannello centrale che raffigura solitamente una *Crocifissione*, ebbe certamente un ruolo determinante nell'affermazione delle *Mises-au-Tombeau* francesi e dei primi *Sepolcri* scultorei italiani, dal momento che le prime *Deposizioni* scolpite si trovano inserite all'interno dei retabli.

Se il rapporto di filiazione tra gli *Heilige Gräber* tedeschi e le *Mises-au-Tombeau* francesi è stato più volte messo in luce dalla critica, ma non ancora approfondito in tutti i suoi aspetti, il rapporto tra questi gruppi e i *Sepolcri* scultorei italiani è stato toccato solo parzialmente.⁷⁷¹ I prestiti dovuti agli *Heilige Gräber* e i relativi punti di incrocio tra le due tipologie di sculture non

⁷⁶⁶ JUHOS 2018, 264, (figg. 3, 4).

⁷⁶⁷ FORSYTH 1970, 9.

⁷⁶⁸ MARTIN 1997, 67.

⁷⁶⁹ Per il rapporto con i retabli scultorei vedi il capitolo IV, paragrafo 4.4.

⁷⁷⁰ Per la comune funzione liturgica legata al culto della Passione vedi MARTIN 1995, 42.

⁷⁷¹ MARTIN 1997; FORSYTH 1970.

sono stati esaurientemente chiariti.⁷⁷² Si procederà dunque qui di seguito ad un confronto tra la *Mise-au-Tombeau* francese e il *Sepolcro* scultoreo italiano.

4.2 *Mise-au-Tombeau e Sepolcri* scultorei italiani

Da una panoramica sui primi *Sepolcri* scultorei prodotti in Italia dalla metà del Trecento fino ai primi decenni del Quattrocento, sembra si possa individuare uno stretto rapporto di dipendenza o ancor meglio di emulazione dei gruppi italiani da quelli francesi. I primi *Sepolcri* italiani si configurano infatti come *Mises-au-Tombeau*, con le quali condividono svariate caratteristiche. Le più evidenti riguardano l'utilizzo funerario del gruppo scultoreo, la compattezza compositiva, funzionale all'inserimento in una stretta nicchia, le dimensioni delle statue, inferiori rispetto al naturale, l'atteggiamento delle figure, e l'iconografia scelta, ovvero quella della *Deposizione* anziché quella del *Compianto*. Vediamo ora più nello specifico quali sono gli elementi delle *Mises-au-Tombeau* che restano limitati alla produzione francese e quelli, invece, che verranno successivamente ripresi nei *Sepolcri* scultorei prodotti in Italia.

Gran parte delle *Mises-au-Tombeau* rimaste nel loro contesto originario sono accomunate dall'apposizione delle armi della famiglia committente presso la nicchia contenente il gruppo. Esse sono posizionate solitamente sulla sommità dell'arco o sulle colonnette che lo sostengono.⁷⁷³ Tale caratteristica si riscontra anche nei più antichi *Sepolcri* italiani che mostrano uno stile tardogotico ispirato ai modelli francesi, come si osserva ai lati dell'*Arca di Giancesello da Folgaria* in S. Anastasia a Verona dove il *Sepolcro*, che è un monumento funerario, è costituito da un banco sepolcrale incassato in un arcosolio sorretto da colonnette con i due blasoni apposti sul capitello. Anche se in questo caso i blasoni non sono quelli originari, l'assetto complessivo del monumento esemplifica comunque la comunanza tipologica tra questo antico *Sepolcro* italiano e le *Mise-au-Tombeau* francesi.

Da un punto di vista compositivo, le *Mises-au-Tombeau* sono caratterizzate da un'evidente frontalità dei personaggi e da una staticità che permane almeno fino ai primi due decenni del

⁷⁷² Secondo il censimento operato da Michel Martin (1997), in Francia si contano 387 gruppi di cui 221 intatti, 88 frammentari e 78 di cui rimangono soltanto citazioni nei testi. William Forsyth (1970) ne contava invece 300 sparsi in 255 agglomerati urbani includendo. Lo scarto nei risultati deriva dal fatto che il Forsyth incluse, tra i *Sepolcri* scultorei, anche i retabli che formalmente non appartengono a questa tipologia in quanto non costituiti da statue indipendenti (MARTIN 1997, 10).

⁷⁷³ Ne è un esempio il *Sepolcro* nella chiesa abbaziale di Saint Pierre e Saint Paul a Sôlesmes dove figurano quattro armi tra cui quelle dei committenti: Anna di Bretagna, sposa di Carlo VIII, quelle del Delfino Charles Orland e, sopra la nicchia, quelle di Guillaume Cheminart, priore dal 1486 al 1495 (FORSYTH 1970, 188, fig. 120). Le armi della famiglia committente dominano anche nel gruppo della Cappella di Notre-Dame des Sept-Douleurs (Aveyron) e nella Cattedrale di Rodez (1523).

Cinquecento, quando il dinamismo dei gruppi prodotti in Italia, soprattutto dagli anni Sessanta del Quattrocento iniziò ad influenzare, di rimando, anche le coeve produzioni francesi. Rispetto ai casi francesi, nei *Sepolcri* italiani Michael Martin constata una più libera evoluzione dello stile, processo che porta ad esiti monumentali molto vari a seconda del territorio di provenienza, del materiale utilizzato e dei modelli di riferimento.⁷⁷⁴

Le *Mises-au-Tombeau* prodotte tra il 1420 e il 1560 mostrano un'evoluzione morfologica e tipologica in funzione dei rinnovamenti che hanno interessato altre forme artistiche legate all'arte religiosa. Come osserva il Martin, infatti, “en réalité cette statuaire doit être considérée comme un des éléments constitutifs du mobilier religieux de l'époque de transition entre la fin de l'ère gothique et les débuts de la Renaissance”.⁷⁷⁵ L'evoluzione morfologica della *Mise-au-Tombeau* si articolerebbe in tre fasi: una prima fase *gotica*, ispirata all'idealismo medievale, una seconda, segnata da un realismo temperato, e un'ultima, influenzata dalle nuove concezioni umanistiche del Rinascimento.⁷⁷⁶ Dorothea Hofmann (1963) e Michel Martin (1997), pertanto, hanno catalogato i gruppi come per i loro tratti stilistici, dividendoli in “tardogotici” e “rinascimentali”.⁷⁷⁷ Una rinnovata pietà religiosa, aggiuntasi alla preesistente funzione didascalica del *Sepolcro* scultoreo avrebbe determinato l'evoluzione dei gruppi da uno stile più “goticheggiante” ad uno stile più “rinascimentale” e più realistico. Questo “svecchiamento” stilistico non avvenne certamente in maniera uniforme: se i gruppi prodotti nelle Fiandre, in Lorena, in Piccardia e in Normandia conservarono più a lungo delle forme “gotiche”, quelli prodotti in Borgogna, nello Champagne e nella Valle della Loira, invece, si aprirono al rinnovamento rinascimentale proveniente dall'Italia, specialmente nei primi decenni del XVI secolo.⁷⁷⁸

La caratteristica principale che si riscontra nelle *Mises-au-Tombeau* afferenti al primo gruppo, espressione di una fase gotica, riguarda l'isolamento delle statue. I personaggi di rado comunicano tra loro e la loro presenza sulla scena è giustificata e favorita da un elemento unificatore, che è il *gisant* del *Cristo*, unico e solo fulcro della composizione o, nel caso dei gruppi borgognoni,

⁷⁷⁴ MARTIN 1997, 356.

⁷⁷⁵ MARTIN 1997, 9.

⁷⁷⁶ In una terza fase evolutiva delle *Mises-au-Tombeau* francesi prodotte a partire dal secondo decennio del Cinquecento, i corpi sembrano più convulsi, e, parallelamente, si osserva una tendenza ad una maggiore umanizzazione dei personaggi e delle loro attitudini, un'approfondita ricerca anatomica e spaziale, e un incremento del patetismo nella resa dei sentimenti. Tali innovazioni, dovute all'influenza dei *Compianti* fittili italiani, conservano una certa freschezza fino al Concilio di Trento dopo il quale, le *Mises au Tombeau* si riducono ad una sterile ripetizione di stereotipi. Si assiste ad una decadenza del genere e, come osserva il Martin: “Désormais la personnalité de l'artiste et sa seule singularité imposent plus ou moins autoritairement à ses élèves n une unité de style aboutissant à la création d'une oeuvre répondant à une même vision des formes et des volumes, avec un arrière-pensée plus ou moins mercantile parfois dictée par les exigences de la mode du jour” (MARTIN 1997, 147).

⁷⁷⁷ HOFMANN 1963, 97-105; Vedi anche MARTIN 1997, 65.

⁷⁷⁸ FORSYTH 1979, 139-141.

l'elemento-connettore del sudario. La rigidità complessiva assunta dalla scena è agevolata alla prassi di formare le statue in secondo piano soltanto fino al busto, sacrificando l'espressività del corpo dei personaggi.⁷⁷⁹

Le *Mises-au-Tombeau* afferenti a questo gruppo si inseriscono in nicchie poco profonde e le statue si stagliano contro la parete di fondo da cui restano inevitabilmente dipendenti.⁷⁸⁰ Queste prime opere mostrano numerosi punti di contatto con i retabli scolpiti a bassorilievo, una coincidenza coerente con l'egemonia artistica fiamminga che si verifica in Francia tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento. I punti di contatto con i retabli scolpiti a bassorilievo sono evidenti, ad esempio, nelle dimensioni dei primi *Sepolcri*, che sono spesso di due terzi inferiori rispetto al naturale.⁷⁸¹

Dalla seconda metà del Quattrocento, nelle *Mises-au-Tombeau* si osserva una maggiore interazione tra i personaggi a cui si aggiunge l'introduzione dell'elemento del lenzuolo che, estendendosi per tutta la lunghezza del gruppo da destra verso sinistra, contribuisce ad unificarne la composizione.⁷⁸² In questa fase intermedia, alle otto figure canoniche, si aggiungono solitamente gli *Angeli* e i *Soldati*, entrambe figure di contorno tipiche degli *Heilige Gräber* renani. E tuttavia, l'inserimento di *angeli* con i simboli della Passione compaiono in alcuni gruppi più antichi come quello nella Chiesa di Saint-Martin a Pont-à-Mousson (1425-1430).⁷⁸³ I *soldati* invece, da semplici rilievi decorativi atti a segnalare la presenza di un *Easter Sepulchre*, diventano progressivamente personaggi a sé stanti, delle medesime dimensioni degli altri personaggi, come nella *Mise-au-Tombeau* della Cattedrale di Friburgo, in Svizzera (1433), o in quella di Saint-Martin a Pont-à-Mousson (1425-1430).⁷⁸⁴ L'inserimento di questi personaggi di contorno contribuisce a rendere le composizioni delle *Mises-au-Tombeau* più affollate rispetto ai *Sepolcri* italiani.⁷⁸⁵ Talvolta i gruppi francesi sono corredati anche delle figure dei profeti: nella *Mise-au-*

⁷⁷⁹ Sembraerebbero realizzate soltanto dal busto in su anche alcune sculture che compongono il *Sepolcro* di Caprino Veronese, attribuito al "Maestro di Sant'Anastasia" e circoscritto alla prima metà del XIV secolo (NAPIONE 2009, 119).

⁷⁸⁰ MARTIN 1997, 67.

⁷⁸¹ Il Martin intravede, nelle dimensioni limitate di questi *Sepolcri*, i residui di un retaggio medievale che impediva l'esecuzione di sculture sacre a grandezza naturale per non incappare nel pericolo di idolatria. MARTIN 1997, 68.

⁷⁸² MARTIN 1997, 71.

⁷⁸³ Gli *Angeli* coi simboli della Passione compaiono altresì in quelli di Bulgneville e di Saint-Maurice, di Epinal, di Chaource, in quelli nell'Abbazia di Moissac (fig. 313) e a Belpech. Nel *Sepolcro* dell'Abbazia di Sôlesmes, alla destra del crocifisso, compare un *Angelo* che tiene la colonna della flagellazione e delle corde mentre, alla sua sinistra, un altro *Angelo* porta la lancia e la canna. Altri due *Angeli* sorreggono la Corona di Spine, i Chiodi e la Tunica di Cristo.

⁷⁸⁴ Se i *Soldati* compaiono all'entrata delle nicchie del *Sepolcro*, quasi a "farvi la guardia", gli *Angeli*, spesso mostrati mentre portano la Croce o altre *Armi della Passione*, si trovano contro la parete di fondo della nicchia, oppure nello spazio sopra l'arco, facendo da filo di congiunzione tra il tema della *Deposizione* e quello della *Resurrezione* (MARTIN 1997, 74).

⁷⁸⁵ Il *Sepolcro* della Cappella dei Montesquiou nella Cattedrale di Auch, in Francia sudoccidentale (datato tra il 1510 e il 1520), ad esempio, sebbene si tratti di un gruppo più tardo, è composto da otto figure a cui si aggiungono altri quattro guardiani della tomba, la figura di *Dio Padre* e sei piccoli *Angeli volanti* molto simili a quelli che

Tombeau di Saint Pierre e di Saint Paul a Sôlesmes, nelle nicchie del registro superiore, compaiono *Isaia* e *Davide* a mezza figura (fig. 263). *Davide* reca in mano un cartiglio con il verso: “Tu ne permettras pas que ton saint voit la corruption” (Davide 16,10) mentre, *Isaia* tiene un cartiglio su cui si legge l’iscrizione: “Son sépulcre sera glorieux” (Isaia 11,10).⁷⁸⁶

Un altro elemento che caratterizza le figure fiamminghe e quelle francesi è una resa del dolore che si potrebbe definire interiorizzata. La tipicità delle figure francesi è, come osserva il Martin, un “comportament collectif des personnages suggérant une souffrance intérieure dominée par la spiritualité prometteuse d’une résurrection”.⁷⁸⁷ Al contrario, ad eccezione dei primi *Sepolcri* come quello di Caprino Veronese, quello di Ganesello da Folgaria (1425) o quello di Michele da Firenze nella Galleria Estense di Modena (1448), gli italiani non si limitarono a rappresentare una desolazione interiore dei personaggi, ma predilessero, piuttosto, la messa in scena della “réalité matérielle de la manifestation visible de ce sentiment, particulièrement sensible dans l’aspect des physionomies défaites”.⁷⁸⁸ Secondo Michel Martin lo *style théâtral* tipico dei *Sepolcri* italiani sarebbe nato in area toscana per diffondersi nelle altre regioni d’Italia attraverso le opere di terracotta invetriata di Luca della Robbia.⁷⁸⁹

Per l’affermazione del genere in Italia l’apporto toscano risulterà certamente fondamentale, ma il quadro della diffusione del *Sepolcro* scultoreo, specie ai suoi primordi, è ben più complesso. Tenere a mente i principali elementi che caratterizzano le *Mises-au-Tombeau* francesi è necessario per condurre un’analisi dettagliata dei *Sepolcri* italiani e comprenderne l’evoluzione dal momento che, l’affermazione del genere del *Sepolcro* scultoreo in Italia sembra essere avvenuto, almeno in una prima fase, grazie all’apporto di artisti nordici.

Le vie attraverso le quali il modello della *Mises-au-Tombeau* francese si affermò in Italia corrispondono ai percorsi che, già dall’Alto Medioevo, erano seguiti dai pellegrini francesi diretti a Gerusalemme. Inoltre, alcuni di questi centri nevralgici della Penisola ospitarono anche dei *Sepolcri* scultorei. Il viaggiatore borgognone Bertrandon de la Broquière, scudiero di Filippo il

corredano i *Sepolcri* abruzzesi di Raiano e di Pratola Peligna. Oltre al gruppo di Auch, accompagnato da una scena con la *Trinità* tra gli angeli, tra gli esemplari in cui, al gruppo del *Sepolcro* vero e proprio, si aggiungono personaggi o scene parallele, si annovera il tardo gruppo di Notre-Dame di Doullens, in Saint-Martin (1583), dove compaiono anche le statuette di sei *Santi* e delle scene in bassorilievo come quella del *Cristo che appare alla Maddalena*, il *Viaggio di Emmaus* e l’*Incredulità di San Tommaso*. La nicchia inferiore è fiancheggiata da *San Giovanni Battista* e da *San Nicola*, mentre, sulla nicchia superiore, è posta una *Pietà* con sei *Angeli* che recano gli strumenti della Passione, simili a quelli che si osservano nella nicchia che ospita il gruppo nella chiesa di Saint-Germain-l’Escossais, ad Amiens (1506). Le *Mises-au-Tombeau* che presentano le composizioni più complesse sono corredate di scene aggiuntive tra cui la *Pietà*, la *Resurrezione*, la *Trinità*, l’episodio di *Giona ingoiato dalla balena* o il *Sacrificio di Isacco*.

⁷⁸⁶ Vedi URL: <http://www.abbayedesolesmes.fr/transept-sud> consultato il 15/10/2019.

⁷⁸⁷ MARTIN 1997, 350.

⁷⁸⁸ MARTIN 1997, 350-351.

⁷⁸⁹ MARTIN 1997, 351.

Buono, partì nel febbraio 1432 da Gand per arrivare a Gerusalemme.⁷⁹⁰ Oltrepassata la Picardia, la Champagne e la Borgogna, attraverso il Passo del Moncenisio, giunse a Torino proseguendo quindi per Asti, Alessandria, Piacenza, terre di pertinenza del Duca di Milano e dirigendosi verso Bologna attraverso l'antica Via Aemilia. Analogamente, un anonimo pellegrino francese che compì il viaggio in Terrasanta nel 1480, si diresse da Nizza verso Cuneo, Asti, Alessandria, Piacenza, Reggio, Firenzuola fino ad arrivare a Roma, per poi risalire a Venezia e imbarcarsi per la Terrasanta. Il fatto che molti dei succitati centri, come Asti, Alessandria, Reggio, Bologna e Firenzuola, tra il Quattrocento il Cinquecento, diventarono sede di *Sepolcri* scultorei, non è dettato dal caso bensì da un complesso intreccio tra devozione locale, circolazione di artisti e modelli e pellegrinaggio europeo verso la Terrasanta.

4.3 Il *Sepolcro* scultoreo come monumento sepolcrale

Le origini del genere del *Sepolcro* scultoreo italiano sembrano rintracciarsi in parte negli Heilige Gräber tedeschi e in parte nelle *Mises-au-Tombeau* francesi. Un elemento che accomuna queste tre tipologie di sculture può essere individuato nella funzione sepolcrale che riguarda alcuni di questi manufatti.

L'associazione tra la tomba del privato e la tomba di Cristo risale già alla metà del Trecento, come dimostra la *Tomba del vescovo Berthold di Bucheck* (morto nel 1340) nella Cattedrale di Strasburgo. Il monumento fu predisposto dal Vescovo in forma di *Heiliges Grab* (fig. 285).⁷⁹¹ Tale associazione si materializza anche negli *Easter Sepulchres* inglesi, ovvero strutture temporanee o permanenti assimilate al sepolcro di Cristo presso le quali venivano messi in scena i drammi liturgici pasquali.⁷⁹² Sebbene non sappiamo se questi contenessero dei *Sepolcri* scultorei o anche la sola figura del *Cristo* disteso, e se le contenessero tutto l'anno oppure soltanto durante la Settimana Santa, sappiamo con certezza che essi venivano allestiti o edificati in corrispondenza delle tombe dei membri più illustri della comunità.

⁷⁹⁰ L'Arcivescovo di Rouen, Eudes Rigaud (1254), passando da Nevers, Lione, Vienne e Chambery, e passato il Moncenisio giunse a Torino, ad Asti e a Savona, per poi continuare il suo viaggio verso Roma. Al ritorno, una volta giunto a Forlì, passò per Bologna, Ferrara, Mantova, Brescia e Bergamo, ritornando in Francia attraverso Digione.

⁷⁹¹ La tomba era posizionata nel lato meridionale della chiesa, al termine del transetto destro, nella Cappella di S. Caterina (vedi FORTYTH 1970, 15-16). Il Vescovo si ispirò, probabilmente, alla tomba fatta realizzare dal vescovo Corrado di Lichtenberg († 1299) nella Cappella di S. Giovanni Battista (1230) e posizionata alla destra dell'abside, nel lato settentrionale della chiesa. Il sepolcro del vescovo Corrado di Lichtenberg è composto dalla figura giacente del defunto posta al di sotto di una nicchia.

⁷⁹² Per gli *Easter Sepulchre* vedi il capitolo I.

Nei suoi studi condotti sugli *Easter sepulchres* (1989), padre Faesey elenca un nutrito numero di *sepulchra* costruiti o temporaneamente allestiti presso le tombe dei fondatori della chiesa o dei membri illustri della comunità e dedica loro un'intera categoria della sua classificazione. Ne sono testimonianza il testamento dello scudiero Thomas Windsor datato al 1485 e sepolto nell'ala nord della chiesa di Stanwell, in Middlesex (1479),⁷⁹³ quello di Eleanore, vedova di Sir Roger Townsend di Norfolk (1499), che si fece seppellire nella parte nord-est del coro, vicino all'altare maggiore, nella Chiesa di Santa Maria di Rainham,⁷⁹⁴ e quello di John Chandler a Brasted nel Kent (1431), il quale desidera che la sua tomba venga costruita *ubi sepulchrum dominicum tempore paschali stare consuetum est*.⁷⁹⁵ La seconda categoria della classificazione di padre Faesey riguardante la costruzione del *Easter Sepulchre* presso le tombe di membri illustri della società è ripresa nella teoria dell'evoluzione ideale degli *Easter sepulchres* elaborata da John K. Bonnell (1921).⁷⁹⁶ Lo studioso ipotizza che la tradizione, incoraggiata dai fondatori della chiesa o dai personaggi illustri della comunità, di farsi seppellire presso l'altare simboleggiante, o meglio riprodotto la tomba di Cristo, si sarebbe affermata in una terza fase dell'evoluzione tipologica degli *Easter Sepulchres*.⁷⁹⁷ Come osserva lo studioso, gli *Easter Sepulchres* condividono molteplici elementi con i monumenti funebri, come la struttura del ciborio avvolto dai tendaggi che, se nel caso dei monumenti funebri vengono aperti da angeli apri-cortina, nel caso dei sepolcri pasquali, invece, vengono aperte dai chierici che impersonano le Marie al sepolcro durante la messa in scena della *Visitatio Sepulchri*.⁷⁹⁸ Il Bonnell ipotizza che i monumenti provvisti di ciborio con cassa sepolcrale e con gli angeli apri-cortina seduti ai lati della figura del defunto si possano ragionevolmente considerare manifestazioni monumentali di quei sepolcri effimeri utilizzati durante la liturgia pasquale della *Visitatio Sepulchri*.⁷⁹⁹

⁷⁹³ FAESEY 1897, 139: "I will that there be made a playn tombe of marble of a competent height, to the entent that yt may ber the blessid body of our Lord and the sepulture, at the tyme of Eastre, to stond upon the same; and myne Ames and a Scriptur convenient to be set about the same tombe".

⁷⁹⁴ FAESEY 1897, 139-140.

⁷⁹⁵ BONNELL 1916, 682.

⁷⁹⁶ Sugli *Easter Sepulchres* vedi il capitolo I. Dalle rubriche liturgiche prese in considerazione dal Bonnell (1916) si evince che, se un tempo la *Depositio Crucis* avveniva presso l'altare maggiore, presentato metaforicamente come "tomba di Cristo", progressivamente essa venne messa in scena presso un altare secondario, quasi sempre collocato nella parte della chiesa ed esposta a nord. (sull'argomento vedi BONNELL 1916, 69; FAESEY 1897, 176).

⁷⁹⁷ Vedi BONNELL 1916, 696.

⁷⁹⁸ Gli *Angeli apri-cortina* rappresentano un *leit-motiv* della scultura funeraria occidentale tardomedievale. Ne sono esempi l'Altare-tomba del Cardinale d'Acquasparta in Santa Maria in Aracoeli (1302), il cui catafalco è sormontato da un ciborio scolpito, e il *Monumento sepolcrale di Giovanni Orsini (ante 1294)* realizzato da Giovanni Pisano nella basilica inferiore di Assisi.

⁷⁹⁹ BONNELL 1916, 697. Nelle più antiche rappresentazioni iconografiche della *Visitatio* compare una tomba a cassa sormontata da un ciborio-arco, come si osserva nella miniatura dell'*Evangelistario di S. Isidoro* (ms. E1 della Biblioteca Capitolare di Padova), datato al 1170, oppure nella *Deposizione* di S. Andrea di Giovanni di Pisano nel portale sud del Battistero di Firenze, nel quale si osserva un accenno all'elemento del ciborio che sovrasta una cassa marmorea.

Sebbene gli *Easter Sepulchres* documentati nelle rubriche contenenti i drammi liturgici pasquali non siano di grande utilità per la ricostruzione delle origini delle *Mises-au-Tombeau* francesi né per quelle dei *Sepolcri* scultorei italiani, essi forniscono comunque delle interessanti indicazioni riguardo alla collocazione, all'interno dell'edificio chiesastico, di strutture variamente composte alle quali si fa riferimento con il termine ambivalente di "sepulchrum".

Riferimenti più o meno diretti alla Basilica gerosolimitana dell'*Anastasis* per le cappelle sepolcrali, e all'edicola del *Santo Sepolcro* per i monumenti tombali, sono rintracciabili, nella progettualità occidentale dal Medioevo all'Età moderna, senza soluzione di continuità. Il messaggio di speranza nella resurrezione simboleggiato dal *Santo Sepolcro* di Gerusalemme, implicito nello stesso termine *Anastasis*, è stato per secoli il principio ispiratore delle commissioni funerarie cristiane, scultoree e architettoniche. Il suo significato simbolico, veicolato da elementi-chiave come strutture a pianta centrale per le cappelle funerarie, o da un'edicola *ad instar sepulchri* all'interno di una cappella, è stato ripreso e incoraggiato da tutti i sovrani a partire dall'età carolingia. Come osserva Betsy Purvis Benett: "This dimension of the symbolic importance of the chapel continued to be propagated by successive generations of Frankish kings, as evidenced by the Ottonian legend of the 'invention' of Charlemagne's tomb in the year 1000, which likened the rediscovery of Charlemagne's tomb to that of Christ's".⁸⁰⁰

Nel suo contributo sulle *Mises-au-Tombeau* francesi, forse per la maggiore distruzione dei contesti originari, Michel Martin sostiene che i *Sepolcri* scultorei italiani non trovino posto in cappelle funerarie o negli oratori privati delle residenze signorili: "Il est d'ailleurs curieux de noter quel es Mises-au-tombeau ne se verront érigées en Italie ni dans les chapelles funéraires ni dans les oratoires privés des résidences seigneuriales".⁸⁰¹ In realtà, da un'analisi più dettagliata dei contesti, sembra che anche i *Sepolcri* scultorei esistenti in Italia provengono da cappelle sepolcrali, prestandosi, anch'essi, all'uso funerario. Il più antico documentabile è senza dubbio l'*Arca di Ganesello da Folgaria* in S. Anastasia, a Verona (1425), ma anche il *Sepolcro* di Guido Mazzoni per i Pallavicino di Busseto (1476) sembra ricoprire una funzione sepolcrale.⁸⁰² Il *Sepolcro*, infatti, viene citato nel testamento del proprietario, Pallavicino, in relazione ad una delle cappelle per le quali egli prevedeva la seguente disposizione: "per me seu expensis meis volo ac ordino cadaver meum, ubicumque decedere me contigerit, debere sepeliri seu more christiano reponi debere".⁸⁰³

⁸⁰⁰ BENETT PURVIS 2012, 81-82.

⁸⁰¹ MARTIN 1997, 351.

⁸⁰² Vedi le schede n. 30 (Arca di Ganesello), e n. 7 (Busseto).

⁸⁰³ SELETTI 1883, 93-95 (doc. LXXX).

Volendo ricercare altri casi simili per i quali le *Mises-au-Tombeau* francesi svolsero una funzione sepolcrale, andranno citati il gruppo nella Chiesa di Saint-Pierre ad Avignone (Provenza), commissionato verso la fine del XV secolo per la cappella sepolcrale dei “Galéans”, o “Galliani”, famiglia di origine genovese trapiantata in Francia (fig. 296).⁸⁰⁴ A causa della distruzione della cappella nel 1854, non è più possibile ricostruire il suo assetto originario anche se esso non dovrebbe distanziarsi troppo da quello attuale che prevede il posizionamento delle statue in una nicchia sopra un altare.⁸⁰⁵ Anche la *Deposizione* lignea nella chiesa abbaziale di Saint-Pierre a Moissac costituiva, in origine, il nucleo di un monumento sepolcrale che fu commissionato dall’abate Pierre de Carmaing (eletto nel 1484 e morto nel 1490) o da suo nipote Antoine, eletto abate nel 1485 e morto il 1503 (fig. 313).⁸⁰⁶ Erano parte di monumenti sepolcrali le *Deposizioni* di Saint-Lauren ad Eu (inizio XVI)⁸⁰⁷, quella in Saint-Lucien a Meru (Beauvais), datata alla seconda metà del XVI secolo (fig. 314),⁸⁰⁸ e quella donata dal governatore della Montagne Edmé Regnier de Romprey e proveniente dalla Chiesa francescana di Chatillon-sur-Seine, distrutta nel 1595. Questi casi dimostrano come la tipologia di monumento funerario sottoforma di *Sepolcro* è presente in Francia durante tutto il XVI secolo e oltre.

Per quanto riguarda i casi italiani, una ricostruzione completa, in tutte le sue parti, degli allestimenti previsti per quei monumenti sepolcrali che assumono la forma di *Sepolcri* scultorei, non è facilmente ottenibile. È probabile che ai *Sepolcri* scultorei fossero associati altari a mensa o, nel caso di gruppi posti in nicchie sovrelevate, che fossero incassati in una parete.⁸⁰⁹ Bisogna dunque chiedersi quali tipologie di monumenti sepolcrali prodotti in Italia tra il Trecento e il Cinquecento possano essere compatibili con i *Sepolcri* scultorei. Tra le tipologie tombali che sembra abbiano avuto a che fare con esemplari di *Sepolcro* scultoreo in Italia si possono citare:

- 1) la tipologia “a nicchia” con altare addossato e tomba terragna;
- 2) la cappella funeraria come “camerino” contenente le statue indipendenti tra loro;

⁸⁰⁴ FORSYTH 1970, 172. Le sculture della *Deposizione*, tuttavia, furono aggiunte nella cappella, già edificata nel 1413.

⁸⁰⁵ FORSYTH 1970, fig. 109. La dedica al *Santo Sepolcro* della cappella funeraria potrebbe essere interpretata come volontà di onorare Jean Galléan, cavaliere di Rodi morto tra il 1368 e il 1369 in Terrasanta. La figura del *S. Giovanni*, infatti, tiene fra le mani la Corona di Spine, a riprova della maggiore importanza attribuita a questo personaggio rispetto agli altri. I fratelli di Jean Galléan erano stanziati in varie zone dell’Italia settentrionale: Antoine-Louis in Piemonte, Arnauld era generale a Genova mentre, Michel-Marie era ammiraglio a Milano, come il nonno Bozio Galliani.

⁸⁰⁶ FORTYTH 1970, 187.

⁸⁰⁷ FORSYTH 1970, fig. 194.

⁸⁰⁸ FORSYTH 1970, fig. 233.

⁸⁰⁹ Si configurava come “tomba-altare” anche il *Monumento di Niccolò Brenzoni* nella chiesa di S. Fermo a Verona, presso il quale sappiamo esserci stato un altare che fu successivamente smantellato. Non è improbabile che presso questi altari sottoforma di *Sepolcro* venisse riposta l’Ostia Sacra durante la Settimana Santa. La liturgia prevedeva infatti un “*locus aptus*” adibito a conservare, durante la Settimana Santa, e in particolare durante la cerimonia della *Depositio Crucis*, il Corpo simbolico di Cristo, l’Ostia consacrata con la croce. Per le cerimonie liturgiche che avvenivano presso il *Santo Sepolcro* vedi il capitolo n. V in BROOKS 1921, 168-190.

- 3) il monumento “a doppia nicchia” localizzato nel coro;
- 4) il monumento *a tumba* localizzato solitamente al centro di una cappella.

Nella prima tipologia sepolcrale, che conosce la sua più ampia diffusione in Francia, il *Sepolcro* -o la *Mises-au-Tombeau* nei casi francesi- viene allestito all’interno di una nicchia alla quale può essere associato un altare e una tomba terragna. La prassi di addossare un altare a mensa alla nicchia per i monumenti sepolcrali è attestata già nel XIV secolo, come si osserva nel disegno della tomba di papa Bonifacio VIII (1303) in S. Pietro realizzato da Jacopo Grimaldi (1560-1623), dove si vede la figura giacente del Papa inserita in un *enfeu* ricavato nel muro e un altare addossato ad esso.⁸¹⁰ La nicchia assume la forma di un loculo, chiamato in area francese *enfeu*, e destinato normalmente a contenere l’effigie del defunto disteso e accompagnato, talvolta, dalle figure dei sacerdoti officianti, affiancati da angeli con candele e incensieri. Nel caso dei *Sepolcri* scultorei, anziché accogliere l’effigie del defunto, l’*enfeu* si sarebbe prestato a contenere l’effigie scolpita di Cristo che viene deposto nel sepolcro o, al limite, assistito dagli *Angeli* e dalle *Pie donne*.⁸¹¹ Sembra potersi collegare a questa tipologia l’*Arca di Ganesello* da Folgaria in Sant’Anastasia a Verona (fig. 340).⁸¹² L’arca è realizzata seguendo il modello delle *Mises-au-Tombeau* francesi poiché il *Cristo deposto* e gli altri personaggi si trovano incassati all’interno di una nicchia. Nel testamento del 10 novembre 1424 si legge che il committente voleva l’edificazione di “*unum altare et unam capellam cum ornamentis eorum, cui altari idem testator voluit [...] fieri debere Sanctum Sepolcrum cum Mariis lapideis depictis*”.⁸¹³ In un sepoltuario di S. Anastasia compilato prima del 1462, inoltre, si legge che: “In capite ecclesie versus meridiem est sepultura domini Geneseli de Fulgaria *cum litteris et armis*. Et in muro est quoddam depositum lapideum de domo predicta”.⁸¹⁴ Da queste informazioni si ricava che la cappella era composta da una nicchia in cui il rilievo era presente sulla parete perimetrale della chiesa *versus meridiem*, e si ricava che nella cappella si trovavano anche le armi del committente e un’iscrizione commemorativa. Inoltre, è probabile che alla nicchia fosse addossato un altare poi scomparso nello spostamento che interessò il monumento nel XVII secolo.⁸¹⁵

Altri esemplari di questa tipologia di *Sepolcro* incassato in una nicchia possono essere individuati nel *Sepolcro* nella Basilica dell’Osservanza a Siena, prodotto da Jacopo Cozzarelli (1495-98), nel

⁸¹⁰ PANOFKY 2011, fig. 243.

⁸¹¹ L’effigie del defunto poteva essere raffigurata insieme all’immagine della Madonna in trono, mediatrice tra il defunto e Dio, come si può osservare nel *monumento funebre di Federico Cavalli* realizzato da Antonio da Mestre e Martino da Verona nella chiesa di Sant’Anastasia (1390), sovrastato da una Madonna dell’Umiltà affrescata nell’archivolto della nicchia. Vedi la scheda di Francesco Petropoli (PETROPOLI 1996 87).

⁸¹² Il monumento era originariamente posizionato nella prima campata a sinistra e spostata nel XVII secolo nell’ultima cappella della navata destra prima del transetto.

⁸¹³ D’AMBROSIO 2018, 134.

⁸¹⁴ CIPOLLA 1881, 29; CIPOLLA 1916, 93.

⁸¹⁵ Per il gruppo in S. Anastasia vedi la scheda n. 30.

Sepolcro nella Basilica di San Domenico a Bologna, realizzato da Baccio da Montelupo (1495),⁸¹⁶ nella *Deposizione* in Santa Maria di Castello ad Alessandria, attribuita tradizionalmente ad uno dei fratelli Wespini (i fratelli Jan e Nicolas detti “Tabacchetti”, 1520-1530 circa), e in quello in Santa Maria della Scala a Moncalieri, donato dal governatore della città Blaise de Monluc negli anni Quaranta del Cinquecento.

La seconda tipologia di monumento sepolcrale compatibile con il *Sepolcro* scultoreo composto da statue a figura intera, tra loro indipendenti, è la “cappella-camerino”, ovvero una stretta celletta in cui trovano posto le statue. Possono essere inseriti in questa tipologia il *Sepolcro* nella Chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna (1464), sebbene esso non si possa definire esplicitamente come un monumento funerario in quanto non è collegabile a nessuna tomba di un committente, e il *Sepolcro* nella chiesa veronese di San Bernardino, realizzato per ornare la Cappella Avanzi (1497).⁸¹⁷ Non è chiaro se fosse originariamente contenuto in un camerino anche il *Sepolcro* nel Duomo di Asti proveniente dalla cappella in *cornu evangelii* dedicata all’Ascensione. Non si può escludere l’ipotesi secondo la quale il *Sepolcro* fosse inizialmente addossato ad uno dei pilastri e, solo successivamente, sarebbe stato richiuso entro una grata.⁸¹⁸ L’informazione è contenuta nella descrizione di Gaspare Bosio (1894):

“Di questi altari, costruiti per lo più di mattoni o di pietra, alcuni erano addossati ai muri perimetrali lungo le due navi laterali, ma, *in maggior parte, s’appoggiavano ai pilastri*, i quali, perché formati dalla riunione di quattro colonne tonde, facilmente s’adattavano a tal uso. Essi erano quasi tutti squallidi e disadorni, privi di candelieri, o di tovaglie. Avevano però in generale belle icone. Il Delegato apostolico [Domenico della Rovere] ordinò che si ornassero delle dovute suppellettili e si cingessero all’intorno di cancellate di legno o di ferro. Ma ciò importava ingombro nella chiesa, e forse fu il motivo per cui col tempo si soppressero tutti questi altari”.⁸¹⁹

La prescrizione del vescovo Domenico della Rovere (1582) di chiudere entro grate o cancellate di legno e ferro le suppellettili delle quali facevano parte anche le statue, suggerisce che esse potessero occupare molto spazio e che non fossero chiuse in un camerino anche se non sappiamo se questo tipo di allestimento fosse originario o postumo. Una posizione del *Sepolcro* addossata ad un pilastro - il terzo di sinistra procedendo dall’ingresso - è stata ipotizzata anche per il

⁸¹⁶ FILIPPINI 1927-1928, 527. Vedi anche GENTILINI 1991; TURNER 1998, 120. Per i gruppi citati vedi le schede n. 24 (Siena), n. 14 (Bologna, S. Domenico), n. 27 (Alessandria).

⁸¹⁷ AGOSTINI 2018, 149. Per il gruppo in S. Maria della Vita vedi la scheda n. 5; per quello di S. Bernardino a Verona vedi la scheda n. 32.

⁸¹⁸ La conferma è data dalla Visita Pastorale di Monsignor Domenico Della Rovere del 26 ottobre 1582 dove, in seguito alla descrizione dei beni che si trovano nella sagrestia minore, si legge: “[...] Deinde accessit ad capellam appellatam Dominorum de Malabailis in qua extat Sepulcrum antiquum Domini Nostri Iesus Christi cum imaginibus, et statuis ex tarra cocta et in pluribus partibus devastatis et clauditur crata ferrea” (vedi nota n. 1730). Per il gruppo di Asti vedi la scheda n. 26.

⁸¹⁹ BOSIO 1894, 261.

Sepolcro di Santa Maria del Carmine a Brescia.⁸²⁰ L'altare era intitolato alla *Pietà* ma si ricorda anche l'intitolazione "alla Madonnina", che è l'intitolazione citata per la cappella *in cornu evangelii* contenente *Sepolcro* nelle visite del XVI secolo. Un visitatore apostolico nel 1580 lo definisce *valde ornatum* richiede la sua chiusura entro cancellate di ferro.⁸²¹ Un altro *Sepolcro* per il quale era prevista la presenza di un "camerino" per contenere le statue, è quello napoletano in Santa Maria di Monteoliveto. Il gruppo, realizzato dal modenese Guido Mazzoni per il re Ferrante di Napoli, era atteso nella stretta cappella *in cornu evangelii* (fig. 81).

La terza tipologia di monumento sepolcrale che coinvolge il *Sepolcro* scultoreo consiste in una doppia nicchia e si localizza quasi sempre nel coro. Questa tipologia di monumento sepolcrale si divide tra due nicchie: una predisposta ad ospitare il *gisant* del defunto, e un'altra al cui interno era presente il *Sepolcro* scultoreo, ovvero il *gisant* del Cristo. Tale dissociazione tra il luogo di sepoltura del defunto e il luogo di sepoltura di Cristo, occupanti due spazi distinti ma speculari, rafforza la manifestazione del rango del defunto e ne dimostra la forte devozione (fig. 76). Un esempio di questa tipologia è la cappella marchionale di Saluzzo nella chiesa domenicana di San Giovanni. Nella sinistra del coro della chiesa è presente una nicchia decorata ospitante il *gisant* del proprietario della cappella, Tommaso III, mentre la nicchia opposta, oggi rimasta vuota, lascia supporre che originariamente vi fosse presente un *Sepolcro* ligneo a cui fanno riferimento i documenti.⁸²² La cappella venne arredata con il gruppo scultoreo verosimilmente prima del 1474, quando nei documenti figura l'intitolazione *al Santo Sepolcro* dove la precedente intitolazione era alla *Santa Croce*.⁸²³

Un esemplare francese basato sullo stesso modello, purtroppo anch'esso privo del gruppo della *Mise-au-Tombeau*, è la cappella della famiglia Lannoy nella Chiesa abbaziale di Folleville (1519) realizzata da Antonio della Porta detto il Tamagnino (1471-1520) e dal nipote Pace Gagini (1470-1525), attivi anche presso la Certosa di Pavia (fig. 244). La *Deposizione* scultorea di Folleville era posizionata all'interno di una nicchia, sotto la finestra del coro, dietro l'altare maggiore e in corrispondenza dell'asse della chiesa (fig. 230).⁸²⁴ A questa nicchia, fa da contrappunto una seconda, nella parete sinistra del coro, analoga a quella del *Sepolcro*, ma contenente i *gisants* dei due committenti. Il coro è stato concepito interamente in tutti i suoi spazi come cappella funeraria dei signori di Folleville con un'intitolazione a S. Giovanni Battista (fig. 243). Il caso di trasformazione del coro in cappella privata accomuna pertanto, alcuni casi italiani, come la già citata cappella marchionale nella Chiesa di S. Giovanni a Saluzzo, e il progetto per la tribuna

⁸²⁰ BUGANZA 2009, 48. Per il gruppo bresciano vedi la scheda n. 22.

⁸²¹ BUGANZA 2009, 48. La trascrizione del testo è in TURCHINI - ARCHETTI 2003, 358.

⁸²² Per la descrizione degli oggetti riportati da Tommaso III da Parigi vedi DELLA CHIESA 1846, 392-393.

⁸²³ BELTRAMO 2005, 149.

⁸²⁴ Sulla tomba Folleville vedi DEBRIE 1981, 415-438.

bramantesca di S. Maria delle Grazie a Milano, trasformata in cappella privata degli Sforza per volere di Ludovico il Moro (1492 circa). Il cenotafio della coppia ducale vi venne scolpito da Cristoforo Solari che con il Tamagnino, scultore della tomba dei Lannoy a Folleville, era imparentato per parte di madre (figg. 73, 76-77).⁸²⁵

La quarta tipologia di monumento funerario compatibile con il *Sepolcro* scultoreo è detta “a tumba” e risulta localizzata solitamente in cappelle a pianta centrale in quanto costituita da un corpo centrale che non aderisce alle pareti e, talvolta, da un baldacchino che la sovrasta.⁸²⁶ Tra il XIII e il XIV secolo, attorno al banco-tomba centrale si svilupparono figure a mezzotondo.⁸²⁷ Alla fine del Trecento le piccole figure delle lamentatrici, secondo Panofsky, si sarebbero emancipate dal monumento centrale, evolvendosi come statuette rimovibili indipendenti, come dimostra il monumento a Filippo l’Ardito nella Certosa di Champmol realizzato da Claus Sluter (1410).⁸²⁸ Il passo successivo nell’evoluzione delle figure dei *pleurants*, secondo lo studioso, sarebbe stata la loro trasformazione in una serie di ritratti di famiglia.⁸²⁹ Nel caso dei monumenti sepolcrali *a tumba* o “a tavolo”, indipendenti dalle pareti perimetrali, l’impossibilità di utilizzare lo spazio sui muri o sugli archivolti, come avveniva invece per le tombe “a parete”, avrebbe accresciuto l’importanza delle figure delle lamentatrici o dei *pleurants* a discapito delle immagini di *Cristo*, della *Madonna* e degli *angeli*, che sarebbero state progressivamente eliminate.⁸³⁰ Nel caso delle tombe “a tavolo”, come nell’*Arca di San Pietro martire* a Milano realizzata dal toscano Giovanni Balduccio (1339), la sistemazione sopraelevata dell’immagine del defunto su dei supporti permetteva di ricavare uno spazio inferiore in cui era possibile inserire una seconda statua in posizione supina, che nei monumenti sepolcrali è solitamente la scultura *in transi* del defunto effigiato, dormiente, sulla *tumba*. Una sistemazione su due piani potrebbe anche essere stata prevista per il monumento sepolcrale di Beatrice d’Este Sforza nella tribuna di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una descrizione cinquecentesca descrive infatti il *gisant* della duchessa su un ripiano sopraelevato “eslevée en hault”, e la figura distesa del *Cristo* per terra, “dessoubz pres terre Nostre Seigneur ou tombeau”.⁸³¹ Quest’ipotesi è coerente con altri monumenti funebri in

⁸²⁵ Antonio della Porta, detto “il Tamagnino” era figlio della sorella di Maddalena Solari, figlia di Guinforte Solari.

⁸²⁶ La sua posizione poteva variare, trovandosi al centro di un coro o di una cappella, come avveniva più frequentemente in Germania, oppure addossata ad una parte del muro perimetrale o ad un muro di collegamento tra il coro e la navata (PANOFSKY 2011, 83).

⁸²⁷ PANOFSKY 2011, 96-97.

⁸²⁸ PANOFSKY 2011, 98.

⁸²⁹ PANOFSKY 2011, 98.

⁸³⁰ Vedi FIDERER MOSKOVITZ 1991, 7-18.

⁸³¹ Per il gruppo dell’Onofri in S. Petronio vedi la scheda n. 13. Alla risoluzione della questione sulla posizione del *Cristo depresso* (fig. 363) sotto il *gisant* della defunta, contribuiscono alcuni esempi in cui esso si trova esattamente in questa posizione, e cioè la tomba del vescovo Richard Fleming (1431) nel coro della Cattedrale di Lincoln, e quella di John Fitzalan (1435) nella cappella del castello di Arundel (Sussex). Questi monumenti, realizzati “a due piani”, constano di una figura *in transi* del defunto inserita nel loculo inferiore della tomba e di una parte, nel livello superiore, dove è presente la figura dormiente dello stesso. È possibile dunque che monumenti

voga presso le corti europee nel primo decennio del Cinquecento e prodotte essenzialmente da artisti italiani, come dimostra il *Monumento funebre di Enrico VII e di Elisabetta di York* (1510-1517). Il monumento fu realizzato dal coroplasta e scultore toscano Pietro Torrigiani (1472-1528) per l'Abbazia di Westminster a Londra, insieme ad un paliotto d'altare con baldacchino da porre sul lato ovest della cappella e raffigurante una *Resurrezione* ad altorilievo. Sotto i pilastri che sorreggevano l'altare a mensa, venne inserito un *Deposto* fittile. Purtroppo, l'altare venne distrutto nel XVII secolo e, tuttavia, l'associazione di un *Deposto* al luogo di sepoltura del re d'Inghilterra contribuisce alla comprensione e all'eventuale ricostruzione della cappella sepolcrale degli Sforza eretta presso la tribuna Bramantesca e dotata di un *Deposto* scolpito.

4.4 *Mise-au-Tombeau, Sepolcro scultoreo e tabernacoli scolpiti*

Da una disamina dei contesi dei *Sepolcri* scultorei sembrerebbe che questi avessero essenzialmente due funzioni: quella di monumenti tombali e quella di arredo d'altare. Avendo analizzato la relazione che intercorre tra monumento funebre e il *Sepolcro* scultoreo, in questa sede si passerà a discutere della relazione tra quest'ultimo e l'altare. In questo contesto sarà preso in considerazione nello specifico il nesso *Sepolcro* scultoreo-tabernacolo o retablo scolpito in quanto tale arredo liturgico condivide con il *Sepolcro* scultoreo diversi elementi, a partire dalla decorazione realizzata in rilievo.

Nelle antiche descrizioni del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme contenute nelle relazioni di pellegrinaggio, la sua funzione di tabernacolo è evidente. Nell'itinerario di Meliaduse d'Este (1440), il *Santo Sepolcro* viene descritto come “facto intorno a modo de uno tabernacolo”.⁸³² Il banco sepolcrale all'interno dell'edicola venne progressivamente assimilato ad una mensa d'altare. Sul “murazollo” che aveva ospitato il corpo di Cristo si celebrava infatti la messa, come confermato da Mariano da Siena (1431),⁸³³ da Santo Brasca (1480) e da Gabriele Capodilista (1458).⁸³⁴ Anche Santo Brasca ricorda che “dentro di questa celletta sive sepulchro, a man dextra, è un murazolo longo quanto è tuta la cella, largo palmi quatro et altro tanto alto da terra, sopra el

sepolcrali simili ai due esempi britannici fossero realizzati inserendo nel loculo inferiore la figura distesa del *Cristo deposto* e, in quella superiore, quella del committente.

⁸³² Meliaduse d'Este 1440, in ROSSEBASTIANO 2005, 90-91.

⁸³³ Mariano da Siena (1431), ed. MORENI 1822, 85.

⁸³⁴ Gabriele Capodilista (1458), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 91; Santo Brasca 1480, in MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 97-98. Entrambi parlano del *murazollo* largo palmi quattro e alto altrettanto da terra.

quale fu riposto lo gloriosissimo Corpo de Christo. Et sopra dicto murazolo se gli celebra missa”.⁸³⁵

Analogamente, anche le riproduzioni architettoniche e quelle scultoree del *Santo Sepolcro* svolsero, talvolta, la funzione di altare. Lo dimostrano le *Mises-au-Tombeau* francesi di Belpech e di Narbonne, posizionate rispettivamente sopra e dietro un altare o quella di Saint-Phal, posizionata davanti all’altare.

L’associazione tra retablo scolpito e *Mises-au-Tombeau* è già stata individuata dalla critica che si è occupata dei gruppi francesi. I retabli fiamminghi scolpiti in bassorilievo rappresentanti le scene della *Pietà*, del *Compianto* e della *Deposizione* sono uno dei generi che Martin Michel riconduce espressamente alle *Mises-au-Tombeau*. Uno dei più antichi retabli scultorei fiamminghi è quello marmoreo proveniente dalla *Sainte-Chapelle* di Parigi conservato al Louvre, datato al 1330, e rappresentante, sopra la tavola d’altare, quattro scene della *Passione*. Altri esemplari particolarmente importanti per l’affermazione del genere sono il *Retablo della Crocifissione* di Jacques de Baerze de Termonde per la Chartreuse de Champmol, oggi al Museo di Digione (1391-1399) e il *Retablo* ligneo di Blaugies (Belgio), nella Chiesa di Saint-Aubin in Belgio (1,30 m x 1,40 m) in cui, la scena della *Deposizione*, è ben isolata dalle altre scene della *Passione* (fig. 301).⁸³⁶ Questa tipologia di arredi liturgici prodotti dagli ateliers di Tournai, di Hainaut e da quello di Anversa, vennero imitate dagli artigiani locali piccardi o dai paesi renani e in Borgogna ed esportati in tutta l’Europa.

In una primordiale fase evolutiva dei *Sepolcri* scultorei, i retabli presentavano un’impossibilità di soddisfare le esigenze del culto popolare verso la *Passione* di Cristo per via delle dimensioni troppo esigue e per la posizione sconveniente, dal momento che essi erano posizionati in fondo al coro su un altare accessibile solamente al clero e lontano dagli occhi dei fedeli. Si verificò dunque una progressiva emancipazione delle figure del retablo dalla tavola richiudibile, insieme ad una conseguente affermazione del gruppo di statue indipendenti. Al fine di incrementare la devozione popolare sarebbe stata preferita una posizione dei retabli nella navata o nel transetto, zone più visibili ai fedeli. La nuova posizione sarebbe stata adatta a “soulever l’émotion, le recueillement et la méditation de la communauté des fidèles, c’est à proximité même de l’assemblée religieuse qu’il convenait d’ériger ces monuments pour atteindre sa sensibilité”.⁸³⁷

Secondo l’ipotesi del Michel (1997) i retabli erano destinati ad essere esposti in un coro sopraelevato e distanziato dalla navata da un largo transetto, mentre la *Mise-au-Tombeau*, era

⁸³⁵ Santo Brasca (1480), ed. MOMIGLIANO-LESPSCHY 1966, 164.

⁸³⁶ MARTIN 1997, 47, fig. 21.

⁸³⁷ MARTIN 1997, 42.

destinata a cappelle a sé stanti o addossate ai muri laterali.⁸³⁸ Dunque, anche se riconducibili al medesimo filo del culto della Passione di Cristo che si esprime attraverso le *Mises-au-Tombeau*, i retabli scolpiti si differenziano da queste per la collocazione loro destinata nell'edificio chiesastico.

Un'ulteriore prova che tali gruppi avrebbero potuto svolgere la funzione di altare, oltre che quella di monumenti sepolcrali, è fornita dall'ordinazione seguita alla visita del 1583 di Carlo Borromeo riguardo al *Sepolcro* di San Vittore a Meda (Milano) in cui si legge che: “Li altri quattro altari poi si distruvino, dovendo bastare delli sudetti doi per il bisogno della chiesa; si lasciondimeno il *Sepolcro* del Signore, ma senza l'altare”.⁸³⁹ L'ordinazione esemplifica i termini di un processo molto più ampio di risistemazione complessiva degli allestimenti in cui, fino al XV secolo, erano inseriti i *Sepolcri* scultorei. Il *Sepolcro* di Meda, come tanti altri, comprendeva un vero e proprio altare che l'Arcivescovo chiedeva di eliminare pur mantenendone la decorazione scultorea.⁸⁴⁰ La funzione di altare per i *Sepolcri* scultorei, pertanto, permane anche quando, nel tardo Cinquecento, essi vennero riallestiti e inglobati all'interno di un *Calvario*, come dimostra il caso del *Sepolcro* nell'Oratorio della Maddalena a Novi Ligure in provincia di Alessandria (fig. 272), o quello nella chiesa del Santo Sepolcro a Milano. In una visita pastorale del 22 ottobre 1577 è attestata la posizione della *Maddalena*: “post altarem, supra quem est Dominus Crucifixus com latronibus a lateribus in cruce et ad pedes imagines Matris Virginis et aliarum Mariarum”.⁸⁴¹ La stessa visita menziona, dietro la mensa d'altare, una cappella *cum pulchris picturis* con un *Compianto sul Cristo morto*. L'associazione concettuale tra l'altare e tomba di Cristo è resa evidente, infatti, in numerosi esempi pittorici. Il tema del *Compianto sul Cristo morto*, al quale inizialmente è riservato uno spazio marginale all'interno della predella in pale d'altare dedicate alla Passione di Cristo, viene progressivamente ad occupare l'intero spazio centrale della pala d'altare, come si vede nella *Pietà di S. Remigio* del Giotto agli Uffizi (1357-1359) (fig. 191) o nel *Compianto sul Cristo morto* del Beato Angelico nel Museo di S. Marco (1436-1441).⁸⁴² L'associazione tra altare e sarcofago di Cristo si manifesta inoltre in numerosi esempi pittorici prodotti tra il XV e il XVI secolo, in particolare nelle rappresentazioni del tema della *Pietà* in cui il *Cristo* è sempre visualizzato nell'atto di emergere da un sepolcro marmoreo

⁸³⁸ MARTIN 1997, 42.

⁸³⁹ Meda, AAT, *Fondo Monastero di San Vittore*, Visite e decreti degli Ordinarii e delegati della Parrocchia e Monastero di Meda, cartella n. 15, anno 1583 consistente nelle ordinazioni seguite alla visita del 1581.

⁸⁴⁰ Vedi il capitolo V sui riallestimenti postumi dei *Sepolcri*.

⁸⁴¹ SCHIAVI 2005, 77.

⁸⁴² L'utilizzo delle immagini del *Compianto sul Cristo morto*, insieme alla più consueta *Imago pietatis*, utile a stimolare la meditazione del fedele, si osserva nella miniatura del *Miroir de la salvation humaine* nell'esemplare della Bibliothèque National de France in cui un uomo in preghiera osserva davanti a sé il *Cristo* compianto, come in una visione (datato al 1485 circa). Parigi, BNF, Ms. fr. 6275, fol. 48r.

che si configura allo stesso tempo come un altare marmoreo, in quanto vi sono appoggiati anche candelabri, come si osserva nella *Pietà* di Bellini al Palazzo Ducale di Venezia (fig. 297), ma sul quale è appoggiato anche il testo sacro della Bibbia, come si vede nella *Pietà* di Carlo Crivelli a Brera (fig. 298). Anche le rappresentazioni pittoriche della *Messa di San Gregorio*, con il *Cristo* sull'altare o dietro di esso raffigurato mentre emerge dal sepolcro da solo o accompagnato da altri personaggi, potrebbero trarre ispirazione dalla posizione dei *Sepolcri* scultorei sopra l'altare o dietro di esso, come si osserva nella tavola della *Messa* di Hans Baldung Grien al Cleveland Museum of Art, datato al 1511 (fig. 299).⁸⁴³

Un discorso a parte dev'essere condotto per la relazione che lega i Tabernacoli del Sacramento, ovvero il luogo di riposizione dell'Ostia consacrata, al *Heiliges Grab*, alla *Mise-au-Tombeau* e ai *Sepolcri* scultorei. La presenza di una fenestrella per la riposizione dell'Ostia sul petto del *Cristo* nel *Heiliges Grab* della Cattedrale di Friburgo in Brisgovia (fig. 283) e l'*Heiliges Grab* nella Cattedrale di Francoforte, datata al 1440 e sormontata da un Tabernacolo del Sacramento, suggeriscono una parentela tra *Heiliges Grab* e Tabernacoli del Sacramento.⁸⁴⁴

L'associazione tra una rappresentazione scolpita della *Deposizione di Cristo* e il Tabernacolo destinato ad ospitare il Sacramento sembra molto più frequente, ma anche meglio documentato, in Inghilterra, piuttosto che in Francia e in Italia. Nella chiesa di All Saints ad Hawton, presso Nottingham (fig. 288) è presente una nicchia scolpita a bassorilievo con le immagini di un *Cristo Risorto con le Marie*. Una fenestrella posta alla sinistra del *Cristo* doveva fungere da ricettacolo dell'Ostia.⁸⁴⁵ Una simile associazione tra *Deposizione di Cristo* scolpita e *Tabernacolo del Sacramento*, uniti dalla collocazione nella medesima nicchia, potrebbe esser stata prevista anche per alcuni *Sepolcri* scultorei prodotti in Italia. Nei casi italiani, la possibilità che la figura del *Cristo deposto* sia stata utilizzata come ricettacolo dell'Ostia, come avviene nell'*Heiliges Grab* di Friburgo, resta ancora da verificare.

⁸⁴³ Altri esempi della *Messa di San Gregorio* sono nella miniatura nel *Libro delle Ore* di Enrico VIII decorato da Jean Poyer (1500 circa), nella *Messe de Saint Grégoire* allo Städtmuseum di Münster (1491) e in quella di Simon Marmion nella Art Gallery of Ontario (1460-1465). Una rappresentazione analoga è quella della *Messa di Sant'Apollonio* nella chiesa di Santa Maria Calchera, a Brescia, dove, alle spalle del santo impegnato a comunicare i fedeli, si vede una pala raffigurante un'*Imago Pietatis* a mostrare il collegamento tra il corpo di Cristo e l'Eucaristia. Vedi SENSI 2000, 79-148. Il Vescovo avrebbe concesso l'indulgenza a chiunque avesse recitato una particolare orazione davanti a una raffigurazione dell'*Imago Pietatis*. La leggenda si era sviluppata solo a fine Trecento per poi diffondersi nel secolo successivo, epoca in cui aveva goduto di un'incredibile fortuna figurativa, soprattutto in Germania, nelle Fiandre e in Spagna mentre in Italia il soggetto pare comparire con minore frequenza.

⁸⁴³ Sulla Messa di San Gregorio in Italia vedi: Angelo LODA 1998, 184-222. Vedi anche Mario Sensi, (SENSI 2000, 132-148).

⁸⁴⁴ Per l'*Heiliges Grab* di Francoforte vedi FORSYTH 1970, 18. Il rapporto è già stato notato dal Brooks (BROOKS 1921, 226).

⁸⁴⁵ Un caso simile è riscontrabile nella chiesa di S. Giovanni a Basilea, dove, sul banco sepolcrale che doveva certamente ospitare un *Sepolcro* scultoreo, è posizionata una *fenestrella* per riporvi l'Ostia.

La funzione di luogo di riposizione dell'Ostia è esplicita nei *Tabernacoli del Sacramento* che si sviluppano all'inizio del Quattrocento come tavole a bassorilievo in cui non manca la rappresentazione del *Compianto sul Cristo morto* o dell'*Imago Pietatis*, come si può osservare nel *Tabernacolo del Sacramento* realizzato da Donatello in Vaticano (1432-1433), in quello di Santa Maria a Peretola scolpito da Luca della Robbia realizzato nel 1443 (fig. 293), in quello di Desiderio da Settignano in S. Lorenzo a Firenze (1461), e in quello scolpito da Matteo Civitali nella Pieve di Lammari, presso Lucca, tra il 1496 e il 1501 (fig. 294). Il *Tabernacolo* di Donatello in Vaticano, ad esempio, si presenta come una microarchitettura sormontata da angeli reggi cortina che svelano l'affollata scena del *Compianto sul Cristo morto* (figg. 292a-b).⁸⁴⁶ La presenza delle figure di *Nicodemo* e di *Giuseppe d'Arimatea* che calano il corpo di Cristo nel sepolcro, in corrispondenza della reale custodia eucaristica, espleta in maniera evidente la funzione di riposizione del Sacramento in associazione ad un'immagine scolpita della *Deposizione*.⁸⁴⁷ Prima di affermarsi sotto forma di retabli scolpiti, tra il XIII e il XIV secolo, i *Tabernacoli del Sacramento* conobbero ampia fortuna sotto forma di edicole architettoniche che spesso presentavano molteplici elementi in comune con l'edicola del *Santo Sepolcro* a Gerusalemme come dimostra la *Mauritiusrotunde* nel coro della Cattedrale di Costanza (1260), copia della versione crociata del *Sepolcro* di Gerusalemme (fig. 16). Tali edicole prodotte a similitudine di quella gerosolimitana sono numerose in Italia, come le sopracitate edicole di Aquileia (XI secolo) (fig. 9), quella nella Chiesa di Santo Stefano a Bologna realizzata tra il XII e il XIII secolo (fig. 8), o il *Sacello Rucellai* a Firenze (1463). Tra il XIV e XV secolo, le repliche architettoniche dell'edicola gerosolimitana che erano state prodotte in gran numero nel periodo crociato, vennero progressivamente soppiantate da altari monumentali scolpiti che iniziarono a diffondersi soprattutto nelle Fiandre e in Spagna.⁸⁴⁸ Purtroppo risulta difficile valutare più

⁸⁴⁶ Sulla struttura del *Tabernacolo* vedi REZZA 2010, 3.

⁸⁴⁷ Tra i *Tabernacoli del Sacramento* bisogna prendere in considerazione anche la categoria dei tabernacoli architettonici che si elevano verticalmente come torri o edicole. Questi tabernacoli venivano eretti a fianco dell'altare maggiore e muniti di una grata attraverso cui era possibile vedere l'Ostia consacrata. Alcuni esemplari di questo genere, fioriti soprattutto tra il XIII e il XIV secolo, sopravvivono ancora nelle cattedrali nordeuropee. Ne è un esempio la *Mauritiusrotunde* nel coro della Cattedrale di Costanza (1260), copia della versione crociata del *Sepolcro* di Gerusalemme. Tra il XIV e XV secolo, le repliche architettoniche dell'edicola gerosolimitana, così frequente in età carolingia e in età crociata, vennero edificate più raramente, a differenza degli altari monumentali corredati da statue come i retabli fiamminghi o i grandi *retablos* spagnoli scolpiti come quello realizzato da Damian Forment nella Basilica del Pilar o il retablo scolpito da Gil de Siloé per la Cartuja de Miraflores a Burgos (1489-93). In Italia, fu soprattutto l'introduzione del *Tabernacolo eucaristico* fisso al centro dell'altare maggiore in età controriformistica, operata dal Vescovo di Verona Gian Matteo Giberti (1524-1542), a determinare la distruzione delle edicole eucaristiche (soprattutto nella diocesi milanese. La trattativa controriformistica, raccomandando la centralità del Sacramento sia nella celebrazione liturgica che nell'arredo chiesastico, prescrisse che esso non fosse più conservato in una cappella laterale o nella sagrestia ma che sia elevato sull'altare maggiore, determinando la distruzione di molti tabernacoli eucaristici "architettonici".

⁸⁴⁸ Ne sono esempio il *Retablo* realizzato da Damian Forment nella Basilica del Pilar o il retablo scolpito da Gil de Siloé per la Cartuja de Miraflores a Burgos (1489-93).

approfonditamente la relazione tra tali edicole architettoniche con funzione di Tabernacolo del Sacramento e l'edicola del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme. Più che in Germania e in Francia, una loro ricostruzione è più ardua in Italia, considerando che in età controriformistica risentì più intensamente dei nuovi dettami, promossa soprattutto dal vescovo di Verona Gian Matteo Giberti (1524-1542) e nella diocesi milanese, che prevedevano l'introduzione del Tabernacolo Eucaristico fisso al centro dell'altare maggiore. La trattatistica controriformistica, raccomandando la centralità del Sacramento sia nella celebrazione liturgica che nell'arredo chiesastico, prescrisse che esso non fosse più conservato in una cappella laterale o nella sagrestia ma che fosse appunto elevato sull'altare maggiore, determinando la distruzione di molti tabernacoli eucaristici architettonici che servivano a tale scopo. L'ipotesi di una collocazione dei primi *Sepolcri* scultorei all'interno dei tabernacoli architettonici "a tempietto" destinati alla conservazione del Santissimo Sacramento e ampiamente diffusi alla fine del XIV secolo nel nord Europa e nell'Italia pre-tridentina, per quanto interessante, può basarsi su pochissimi esemplari. Purtroppo, allo stato attuale degli studi, la sola certezza consiste nella consapevolezza che in ambienti architettonici riproducenti le misure dell'edicola gerosolimitana, l'inserimento di un *Sepolcro* composto da otto personaggi realizzati a dimensione naturale sarebbe stato impossibile.⁸⁴⁹

In conclusione, se per il *Sepolcro* inserito all'interno dell'*Altare della Pietà* nella Chiesa di S. Lorenzo a Fiumicello (Udine), attribuito a Carlo da Carona e datato al 1547 (fig. 295), è facile individuare la funzione di altare in quanto esso è realizzato come un retablo dotato di nicchie in cui si inseriscono le statue del "sepolcro", in altri casi, in cui il *Sepolcro* è composto da figure a dimensione naturale realizzate a tutto tondo, come nei *Sepolcri* di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della Vita a Bologna, in quello di Vincenzo Onofri in S. Petronio e in quelli del Mazzoni, risulta molto difficile valutare la relazione del *Sepolcro* con l'altare.⁸⁵⁰ In alcuni rari casi, la funzione di altare per certi *Sepolcri* scultorei è ancora dimostrabile, come, ad esempio, nel gruppo proveniente dal soppresso monastero olivetano di San Benedetto a Querciagrossa (Monteriggioni) realizzato tra il 1486 e il 1488 da Francesco di Giorgio Martini e attestato sull'altare di una cappella nella cripta della chiesa (fig. 284), o nel *Sepolcro* dell'Eremo di San

⁸⁴⁹ Vedi il capitolo I sulle dimensioni dell'edicola del Santo Sepolcro di Gerusalemme.

⁸⁵⁰ Per il *Sepolcro* di Fiumicello vedi CASELLI 1999, 54. Per i gruppi citati vedi le schede n. 5 (Santa Maria della Vita), n. 13 (S. Petronio); per i gruppi mazzoniani vedi le schede n. 7 (Busseto), n. 9 (Modena), n. 12 (Ferrara), n. 31 (Padova).

Venanzio a Raiano che, come si legge da una *Vita di San Venanzio* risalente al 1693, all'epoca doveva collocarsi "in un nicchio avanti l'altare".⁸⁵¹

Per quanto riguarda, invece, i *Sepolcri* formati da gruppi di sculture a sé stanti, come ad esempio il *Sepolcro* di Monteoliveto a Napoli (fig. 211), è probabile che ad essi fosse originariamente associato un altare o un tabernacolo per la riposizione delle Sacre Specie, anche se risulta problematico individuarli. Probabilmente, la funzione di riposizione dell'Ostia doveva essere svolta da altari ad essi associati, un tempo posizionati davanti ai camerini contenenti le statue e poi scomparsi.⁸⁵² In generale si può constatare che al di là delle tracce sopracitate, i rifacimenti avvenuti durante l'età controriformistica, avendo stravolto l'originario contesto dei *Sepolcri* scultorei, rendono molto complessa una valutazione più approfondita sull'uso di questi gruppi come altari eucaristici adatti alla riposizione dell'Ostia.⁸⁵³

4.5 Le origini del *Sepolcro* scultoreo in Italia

Alla luce dell'analisi dei contesti italiani, si può appurare che l'affermazione del genere del *Sepolcro* scultoreo in Italia sia avvenuta grazie all'apporto di artisti d'Oltralpe, variamente sparsi tra il Nord e la parte centro-settentrionale della Penisola.

La presenza di artisti di cultura tedesca in Italia è particolarmente evidente nei crocifissi quattrocenteschi che ornano gli altari di svariate chiese sparse tra il Friuli, l'Abruzzo, il Veneto, L'Emilia-Romagna, la Toscana, l'Umbria e il Lazio ma anche il Piemonte. Tali gruppi di crocifissi sono accomunati da alcuni caratteri tipici quali la regolarità dei lineamenti, l'articolazione del perizoma, l'andamento *flamboyant* della barba e dei capelli, l'abbondanza di particolari cruenti e una calcata malinconia.⁸⁵⁴ Sono inoltre tutti riconducibili a maestranze d'Oltralpe.

⁸⁵¹ Per la posizione del gruppo di Querciagrossa vedi la visita del cardinale Francesco Bossio del 1575. Per quello di San Venanzio vedi PASCUCCI 1693, 218; per il gruppo dell'Osservanza a Siena vedi la scheda n. 25; per il gruppo di Raiano vedi la scheda n. 36.

⁸⁵² Per il gruppo di Monteoliveto vedi la scheda n. 34. Una soluzione intermedia tra l'*Heiliges Grab* di Friburgo, che dimostra un esplicito uso della scultura giacente del *Cristo* come luogo di riposizione dell'Ostia, e il caso degli altari addossati alle nicchie contenenti il gruppo scultoreo, come si riscontra più di frequente nei contesti francesi, è ravvisabile nell'*Easter Sepulchre* di S. Patrick a Patrington (Yorkshire) datato al 1494 (fig. 2898). Il *Sepolcro* è diviso in tre livelli: nel registro inferiore si scorgono i tre soldati custodi assopiti. Il livello superiore è occupato dal *Cristo* che emerge dal *Sepolcro* accompagnato da due angeli, mentre il terzo e ultimo registro, al livello più alto, prevede una nicchia vuota che doveva ospitare una scena legata alla *Passione* e alla *Resurrezione*, purtroppo scomparsa. Al centro del monumento una finestrella sigillata serviva per conservare il Sacramento.

⁸⁵³ Vedi il capitolo V.

⁸⁵⁴ GALLI - MAZZALUPI 2014, 23-60.

La zona delle Alpi orientali, comprendente specialmente il Piemonte, per gran parte del Quattrocento fu estremamente influenzata dalla cultura del versante francese. La diffusione dei *Sepolcri* scultorei in Piemonte dev'essere ricondotta, *in primis*, ad una nutrita componente di artigiani fiamminghi e borgognoni che vi si rileva sin dalla prima metà del XV secolo. In questo territorio “di confine” essi produssero gruppi ispirati alle *Mises-au-Tombeau* borgognone e francesi. Appartiene a questa categoria la *Mise-au-Tombeau* nel Duomo di Chivasso (datato genericamente alla seconda metà del Quattrocento) e quella, molto più tarda, in Santa Maria della Scala a Moncalieri (datato agli anni Quaranta del Cinquecento).⁸⁵⁵

La zona delle Alpi Orientali e del versante nord-adriatico, invece, videro l'affermarsi, tra il XIV e il XV secolo, della cultura artistica tedesca e sudtirolese (fig. 316). Anche in Friuli si registra l'attività di una folta schiera di artisti tedeschi.⁸⁵⁶ I *Sepolcri* realizzati dagli artisti tedeschi in quest'area di confine sono tutti caratterizzati dal motivo oltremontano del *Vesperbild*, letteralmente “immagine del vespro”, termine con cui si fa riferimento a sculture raffiguranti la *Pietà* e composte dalle sole figure del *Cristo* e della *Vergine*. Nel catalogo dei *Sepolcri* realizzati tra il XV e il XVI secolo in Friuli, Letizia Caselli osserva che essi sono accomunati da quest'iconografia, come dimostra il *Sepolcro* nella Basilica di S. Eufemia a Grado (Gorizia), dove, al centro, è posizionato un *Vesperbild* (fig. 318) mentre ai lati è accompagnato, a sinistra dalla figura di *S. Giovanni* con un agnello e a destra dalla *Maddalena* “mirofora”, secondo un'iconografia dominante negli esemplari francesi.⁸⁵⁷ I personaggi disposti alle estremità, *Nicodemo* con le tenaglie a sinistra, e *Giuseppe d'Arimatea* a destra, tuttavia, non mostrando la consueta iconografia delle *Mises-au-Tombeau* francesi che prevede la presenza del sudario, ma dimostrano una maggiore aderenza alle tipologie tedesche. Il gruppo è attribuito, infatti, ad un anonimo scultore salisburghese di passaggio in Friuli.⁸⁵⁸ Anche l'autore del *Sepolcro* in stucco nella Basilica di San Giusto a Trieste, databile alla metà del XV secolo, è riferito alla mano di

⁸⁵⁵ MARTIN 1997, 342. Anche Asti aveva frequenti rapporti con le città francesi, borgognone e fiamminghe. Sin dalla fine del XII secolo, ad esempio, gli astigiani svolgevano diverse attività economiche a Utrecht, Tournai, Gand, Bruxelles e Valenciennes, sedi soprattutto dei banchi di pegno.

⁸⁵⁶ CASELLI 1999 (2001), 55-56 e 58. Nel suo *corpus* sui *Sepolcri* friulani Letizia Caselli include una decina altari o di ancone realizzate in pietra o in legno policromo tra il XV e il XVI secolo e composti da statue strettamente interdipendenti tra loro eseguite in dimensioni inferiori rispetto al reale. Tra questi, la studiosa inserisce il *Sepolcro* di Fiumicello, quello del Museo Diocesano di Aquileia, dall'autrice attribuito ad Antonio Tironi scultore bergamasco attivo a Udine a partire dal 1500, il gruppo di S. Daniele del Friuli con la predella dipinta, l'antepedio di Grado, le statue di Venzone, e le scene nelle grandi ancone lignee di Montegliano e Pordenone. Vedi CASELLI 1999 (2001), 56-57.

⁸⁵⁷ CASELLI 1999 (2001), 56-57.

⁸⁵⁸ CASELLI 1999 (2001), 63.

uno scultore salisburghese.⁸⁵⁹ Il gruppo è alto appena ottanta centimetri ed è lavorato a mezzo tondo.⁸⁶⁰

A San Daniele del Friuli (Udine), invece, la presenza di artisti nordici è attestata dal *Sepolcro* ligneo realizzato per la Chiesa di S. Maria della Fratta, collocato successivamente nella Chiesa di S. Antonio Abate ed attualmente conservato presso il Museo del territorio di San Daniele (fig. 286).⁸⁶¹ L'ancona, riportante la data "1488", venne realizzata da Leonard Thanner (?-1499), scultore nativo di Landshut, in Baviera e attivo in Friuli sin dal 1450. Nel 1465 Thanner abitò a Udine, mentre dal 1482 al 1500, a Cividale.⁸⁶² Nel 1464, il Thanner compare nei documenti come testatore prima di intraprendere un pellegrinaggio verso Roma.⁸⁶³ La sua attività venne portata avanti dal figlio Gian Paolo. Anche il *Sepolcro* in San Daniele del Friuli si presenta come un ibrido che assomma in sé sia le caratteristiche di un *Sepolcro* che quelle di un *Vesperbild*, ovvero di una *Pietà* poiché il *Cristo* è posizionato sulle gambe della *Vergine* (fig. 317). Alla destra della *Vergine* si trova *S. Giovanni* a mani giunte e una *Pia donna* con un fazzoletto, riconoscibile come la *Veronica*. Alla sua sinistra, invece, assistono alla scena una *Pia donna* in piedi con le mani giunte, la *Maddalena*, inginocchiata a toccare i piedi del *Cristo*, e *Nicodemo* con i chiodi in mano. I personaggi sono posizionati su una predella lignea divisa in cinque arcate nelle quali si inseriscono, partendo da sinistra, *S. Elena*, *S. Daniele*, l'arcangelo *Michele* e *S. Ludovico*. Vi si legge la firma dell'autore e l'anno di esecuzione: "1488 HOC OPUS MAGIST(ER) LEONARDUS THANNA FECIT".

La presenza di scultori nordici si riscontra anche nella zona lombarda sud-occidentale come, ad esempio, nel Duomo di Salò, dove sono conservate due statue lignee raffiguranti l'*Addolorata* e il *S. Giovanni*, le quali potrebbero aver fatto parte di un *Sepolcro* successivamente smembrato e considerate di mano altoatesina (fig. 287)⁸⁶⁴. L'attività di artisti nordici di cultura tedesca si evince soprattutto in una copiosa produzione di *Crocifissi* lignei come quello nel Duomo di Salò, attribuito al canonico del priorato di San Martino a Siena, il tedesco Paolo Moerich, (fig. 315).⁸⁶⁵ La stessa opera vanta una precedente attribuzione ad un altro scultore tedesco attivo in Italia: Giovanni Teutonico. Probabilmente proveniente da Würtemberg, e divenuto nel 1469 rettore

⁸⁵⁹ MIRABELLA ROBERTI 1970, 44 e 321.

⁸⁶⁰ CASELLI 1999 (2001), 67. Il gruppo si trovava in un'area della basilica consacrata alle confraternite del Santissimo Sacramento e dei Battuti mentre, nel 1403, si trovava sull'altare della Croce. È opera di un anonimo tedesco anche il *Sepolcro* nel Duomo di S. Andrea di Verzone (Udine).

⁸⁶¹ MARCHETTI 1958, 166.

⁸⁶² CASELLI 1999 (2001), 61.

⁸⁶³ Per "Thanner Leonardo" vedi la voce di Giuseppe Bergamini, consultata all'URL: <http://www.dizionario biografico friulani.it/thanner-leonardo/> il 22/10/2020

⁸⁶⁴ GARNELLI 1979, 37.

⁸⁶⁵ GALLI - MAZZALUPI 2014, 23-60.

dell'Ospedale di Salò,⁸⁶⁶ mentre tra il 1470 e il 1480 operò come pittore e scultore nel Bresciano.⁸⁶⁷ A Giovanni Teutonico sono stati ricondotti svariati *Crocifissi* lignei presenti in Italia centro-settentrionale e prodotti in un arco cronologico che si estende dal secondo quarto del Quattrocento ai primi anni del Cinquecento.⁸⁶⁸ Il primo gruppo di *Crocifissi* riconducibili a Giovanni Teutonico e alla sua bottega fu individuato, negli anni Sessanta del secolo scorso, da Margrit Lisner. La ricognizione si basa sull'individuazione di una comune marca stilistica caratterizzata da un intenso patetismo nel volto, da corpi esili e addomi incavati, da un trattamento calligrafico della barba e dei capelli, formati da ciocche elicoidali, da un reticolo venoso ottenuto con lo stratagemma della stesura di corde sotto lo strato di preparazione. Seguendo la dislocazione delle opere, sembrerebbe che la bottega riconducibile al Teutonico si snodi lungo i percorsi della dorsale appenninica, lungo la valle del Tevere, e lungo la via Cassia a partire da Siena.⁸⁶⁹

Il quadro degli artisti oltremontani attivi in Italia è particolarmente fitto e complesso e, la loro attività, è attestabile non solo nella zona subalpina, ma anche in quella subappenninica. Nella seconda metà del XV secolo, la regione abruzzese è frequentata da numerosi artisti italiani e stranieri: la Badia di Santo Spirito al Morrone presso Sulmona, casa madre dell'ordine dei celestini, e la chiesa matrice di S. Pietro Celestino a Pratola Peligna, amministrata dallo stesso ordine, ospitarono numerose maestranze tedesche, come lo scultore Gualtiero d'Alemagna, nativo di Monaco.⁸⁷⁰ Erano certamente tedeschi gli autori di un *Presepio* in terracotta, distrutto, un tempo ospitato nell'abbazia. La nazionalità tedesca degli artisti è attestata da una *notula* del 1479 di cui si conserva la trascrizione secentesca, che fu ritrovata alla fine del XVII secolo in una *cona* del *Presepio*.⁸⁷¹ Il gruppo era stato realizzato per volere dell'abate Francesco di Sulmona dal

⁸⁶⁶ ERICANI 1991, 35. Per i documenti relativi al gruppo nel duomo di Salò vedi ENGLÉN 1982, 54 e 65.

⁸⁶⁷ L'artista tedesco operò nel Bresciano tra il 1470 e il 1480 come pittore e scultore. Sembra si sia trasferito dalla Germania a Torri del Benaco (Verona). Nel 1469 il Comune di Salò lo chiamò in città ed essendo "*virtuosus et mirabilis intajator*" per affidargli l'esecuzione del *Crocifisso* e lo nominò rettore dell'Ospedale, carica che conservò fino a tarda età. Nel 1473, con la delibera 22 maggio, il Comune di Salò gli affidò l'incarico di dipingere gli stemmi dei rettori nella sala e nel porticato del Palazzo dei Provveditori. Nel 1475 firmò: "*Joh(an)n(es) de Ulma pinxit 1475*" gli affreschi della cappella dell'Ospizio di S. Maria che fu incorporata nel fabbricato delle Congreghe, presso la pieve. Oggi, gli affreschi, strappati e restaurati, si trovano nel duomo di Salò dove sono conservate anche due statue lignee del medesimo artista, l'*Addolorata* e il *S. Giovanni Evangelista*, posizionate sugli amboni. Vedi la voce di Antonio Fappani, "Giovanni da Ulma" in *Enciclopedia Bresciana*, 2017 all'URL: <http://www.enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=GIOVANNI da Ulma> consultato il 12/07/2020.

⁸⁶⁸ All'inizio degli anni Sessanta Margrit Lisner dedicò un articolo dedicato ai crocifissi lignei di fattura tedesca diffusi in Italia nel secolo XV. Successivamente, in un corposo volume dato alle stampe nel 1970, ha fornito le coordinate per concentrare l'attenzione su questa particolare e poco indagata produzione artistica. L'individuazione di questo gruppo di opere si deve al contributo di Margrit Lisner, (LISNER 1960, 159-206).

⁸⁶⁹ CURZI 2014, 572.

⁸⁷⁰ Gualtiero d'Alemagna fu attivo in Abruzzo nella prima metà del XV secolo. Il suo nome si legge sul *Monumento di Restaino Caldora* nella Badia di S. Spirito a Sulmona (1412). Adolfo Venturi gli si attribuisce il monumento funebre di Ludovico de' Camponeschi (1432) nella chiesa di S. Giuseppe presso L'Aquila. Vedi la voce sull'Enciclopedia Treccani "Gualtiero d'Alemagna": <https://www.treccani.it/enciclopedia/gualtiero-d-alemagna/>. Per il gruppo di Pratola vedi la scheda n. 37.

⁸⁷¹ SANTILLI 2007, 60 (documento n. 7).

maestro Johanne Langfelder *alemanno*, nativo di Ulma, nella Diocesi di Costanza.⁸⁷² Contribuì al lavoro il frate pittore *Magno Alemanno De Faucibus* di Füssen (Baviera), della Diocesi di Augusta. Siamo inoltre informati della dedica ufficiale dell'opera avvenuta alla presenza, fra gli altri, di frati tedeschi come fra' Pietro di Borgogna, fra' Gregorio di Alemagna, fra' Giovanni di Piccardia.⁸⁷³

Sembrerebbe potersi ricondurre ad una formazione nordica anche l'autore del *Sepolcro* conservato presso l'Eremo di S. Venanzio, a Raiano (Abruzzo), come denunciano diversi elementi tra cui: l'esecuzione delle *Pie donne* e della *Vergine* in un unico blocco; la presenza del sudario; la presenza di varie figure di angeli di dimensioni minori che fanno da contorno alla scena.⁸⁷⁴

Da questa sintetica panoramica si evince che, come osservava Cesare Gnudi, “questi gruppi di figure libere presero sviluppo nelle parti d'Italia più sottomesse alle influenze straniere”.⁸⁷⁵

4.6 Il *Sepolcro* scultoreo in Italia

Gruppi di *Deposizioni* scultoree realizzate però in altri materiali, come il legno o la pietra, sono ampiamente attestate, sin dal XIII secolo, in Italia settentrionale e, in particolare, in Veneto, in Lombardia, e nella parte dell'Emilia più prossima alla Toscana.

Prima dell'affermazione dei *Sepolcri* fittili, meglio noti nella letteratura come “Compianti”, in un momento iniziale dello sviluppo del genere, conoscono una grande fortuna le *Crocifissioni* scultoree corredate dalle sole figure della *Vergine* e del *S. Giovanni* dolenti, ma anche gli altari o i retabli intagliati nei quali, tra i vari episodi narrati, compare anche quello della *Deposizione*. A tale conclusione era già pervenuta Betsy Purvis Bennet nella sua tesi dottorale (2012), la quale osserva che: “[...] by the early 15th century, narrative sculpture was found almost exclusively in the form of relief carving for altarpieces and their predella panels, pulpit panels or choir lofts, and thematic programs on church doors and facades, rather than figures in the round”.⁸⁷⁶

⁸⁷² Vedi anche “Giovanni d'Alemagna” in *Dizionario Bibliografico degli italiani*: http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-d-alemagna_%28Dizionario-Biografico%29/

⁸⁷³ SQUARZONI 2018, 10. Gli artisti stranieri in Italia sono numerosi sin dal primo Rinascimento. Il *Vesperbild* nella chiesa di Santa Sofia a Padova, ad esempio, è opera dello scultore austriaco Egidio Gutenstein da Wiener Neustadt (datato al 1430 circa).

⁸⁷⁴ Nonostante la presenza di questi elementi, nell'*Inventario* ministeriale del 1934 l'opera viene attribuita ad uno scultore del XVI secolo edotto di scultura spagnola, che sarebbe giunto in Abruzzo attraverso il Regno di Napoli. Secondo Damiano Fucinese, invece, il *Sepolcro* non sarebbe stato prodotto da mano tedesca, bensì da un artista locale, l'aquilano Gianfrancesco Gagliardelli, che l'avrebbe eseguito un decennio prima della *Mater Domini* di Chieti, prodotta entro il 1524 (FUCINESE 2008, 25-26). Per il gruppo di Raiano vedi la scheda n. 36.

⁸⁷⁵ GNUDI 1942, 57, nota 9.

⁸⁷⁶ BENETT PURVIS 2012, 56-57.

È significativo che il più antico gruppo in terracotta presente nella Penisola sia individuabile nella *Deposizione* realizzata da Michele da Firenze (Firenze, documentato il 1403 - Pesaro, 1453) per le monache del monastero modenese di San Geminiano e attualmente conservato presso le Gallerie Estensi di Modena.⁸⁷⁷ Le sculture, realizzate tra il 1443 e il 1448, sono tutte a mezzo busto, ad eccezione di quella del *Cristo*, disteso per intero su una lastra. Come esposto di seguito, i toscani ebbero la priorità nel padroneggiare la tecnica fittile e contribuirono alla sua diffusione esportando la propria *maîtrise* fuori regione.

In quanto manufatti chiamati a svolgere la funzione di arredo sacro, indispensabili per la celebrazione liturgica oltre che per una pratica devozionale privata, i *Sepolcri* scultorei, esattamente come i *Presepi* e i *Crocifissi*, godettero di un'ampia diffusione e furono richiesti su ampia scala per adornare anche le pievi più remote della diocesi. L'ampia varietà formale, materiale e iconografica mostrata dai *Sepolcri* scultorei realizzati nella Penisola dev'essere necessariamente valutata in relazione alle tradizioni scultoree locali. Benché la produzione dei *Sepolcri* scultorei si diversificò in base alla tradizione locale preesistente di ciascun centro, soprattutto per quanto riguarda la scelta del materiale, venivano comunque seguiti schemi comuni che agevolavano la possibilità di una loro fabbricazione talvolta "seriale".⁸⁷⁸ Come spiega Mariolina Olivari:

“Anche manufatti di maggior rilievo come i Compianti, avevano dei moduli, che, pur nelle infinite e suggestive varianti messe in atto ogni volta, non richiedevano una progettazione particolare. Per aiutare lo scultore a impostare e rinnovare le composizioni semmai aiutò, da un certo punto in poi, la circolazione delle stampe, delle placchette metalliche, la conoscenza – quasi sempre indiretta – di frammenti antichi. [...] l'uso di un repertorio di modelli, non solo italiani e non solo cartacei, va dato per scontato e sappiamo che costituiva anzi ambito patrimonio delle botteghe, esattamente come in pittura”.⁸⁷⁹

Accadeva molto frequentemente, come per le ancone d'altare, che i committenti chiedessero esplicitamente all'artista di replicare un esemplare di *Sepolcro* già noto senza alcun intervento attivo di progettazione da parte dell'artista che contribuisse allo sviluppo del genere.⁸⁸⁰ Tale serialità è in parte responsabile dei giudizi negativi che hanno a lungo gravato su questo tipo di produzione scultorea, relegata nella categoria di arte minore. Nel caso di commissioni particolarmente importanti, tuttavia, allo scultore poteva anche essere richiesta una progettazione

⁸⁷⁷ Per il gruppo nella Galleria Estense di Modena vedi la scheda n. 4.

⁸⁷⁸ Tale varietà formale è anche alla base delle *Mises-au-Tombeau* francesi, come dimostra il catalogo steso agli inizi degli anni Settanta da William Forsyth (FORSYTH 1970), integrato, alla metà degli anni Novanta, da Michel Martin (MARTIN 1997). Per la produzione "in serie" di questo tipo di manufatti nelle botteghe rinascimentali vedi OLIVARI 2009, 97.

⁸⁷⁹ OLIVARI 2009, 98.

⁸⁸⁰ OLIVARI 2009, 100.

abbastanza particolareggiata, come dimostra il *Sepolcro* scultoreo che Guido Mazzoni eseguì per la coppia ducale ferrarese in cui rinnova il *Sepolcro* realizzato per l'Ospedale della Buona Morte di Modena con l'inserimento dei cripto-ritratti dei duchi, o come fece successivamente con quello di Napoli inserendovi i ritratti del sovrano e del suo principale eredito di corte.

Nel tentativo di operare una catalogazione dei *Sepolcri* scultorei, dal punto di vista metodologico risulta interessante un confronto con la suddivisione delle *Pietà* tedesche ideata nel 1924 da Walter Passarge.⁸⁸¹ Lo studioso individua la tipologia "trecentesca", caratterizzata da un'accentuata verticalità delle figure, aggiungendo a questa tre sottotipi che variano in funzione delle dimensioni del *Cristo* (tipo "monumentale" o "eroico", diffuso in Franconia in cui il corpo di *Cristo* è di dimensioni maggiori rispetto alla madre e il tipo detto "intime Fassung" o "antierico", tipico della regione renana, in cui il *Cristo* è di dimensioni inferiori rispetto alla madre e vi si riconosce una maggiore attenzione *ekfrastica* sul corpo martoriato del *Cristo*).⁸⁸² Secondo un procedimento analogo, per semplificare la lettura dei *Sepolcri* scultorei italiani e individuare le fasi di origine e di sviluppo del genere oltre che le sue peculiarità in una prospettiva diacronica e regionale, sono state evidenziate delle macrocategorie nelle quali sono stati suddivisi i gruppi attualmente presenti nella Penisola.⁸⁸³ Ad ogni macrocategoria corrisponde una cronologia e un'area geografica nel quale si registra la diffusione di una determinata categoria.

La prima categoria comprende i *Sepolcri* prodotti tra la prima metà del Trecento e il 1464, data in cui risulta terminato il *Sepolcro* di Niccolò dell'Arca per l'oratorio bolognese di Santa Maria della Vita. Di prima questa categoria fanno parte il *Sepolcro* lapideo di Caprino Veronese, proveniente dalla Chiesa del Santo Sepolcro (1330-1340), quello conservato in S. Fermo Maggiore a Verona e attribuito a Giovanni di Riginò (seconda metà del XIV secolo), il *Sepolcro* bolognese in S. Maria delle Grazie alla Cavalleria (seconda metà del XIV secolo) (fig. 319), quello ligneo nell'oratorio dei Beati Giovanni e Pietro Becchetti presso la Chiesa di S. Agostino a Fabriano (*post* 1393), l'*Arca di Ganesello da Folgaria* in S. Anastasia a Verona (1425), e il gruppo nella pieve di S. Martino a Codigoro (Ravenna), datato tra il 1440 e il 1450 (fig. 347).⁸⁸⁴ Può essere inserito in questa categoria anche il *Sepolcro* modenese realizzato da Michele da Firenze per il convento agostiniano di S. Geminiano di Modena e conservato nella Galleria Estense (1443-1448). I *Sepolcri* facenti parte di questo gruppo sono costituiti per lo più da statue

⁸⁸¹ PASSARGE 1924. Nel tipo antierico, il Passarge spiega che la dimensione inferiore del *Cristo* rispetto alla Madre è come realizza una sorta di "sovrapposizione semantica del *Bambino Gesù* al *Cristo* adulto".

⁸⁸² SETTIS 2005, 119. Vedi anche SQUARZONI 2018, 14.

⁸⁸³ Sono elencati solo i gruppi per i quali si conservano più notizie. Informazioni sui restanti gruppi sono contenute nella sezione catalografica.

⁸⁸⁴ Per i gruppi citati vedi le seguenti schede: Caprino Veronese, n. 28; Verona, S. Fermo, n. 29; Bologna, S. Maria delle Grazie, n. 1; Verona, S. Anastasia, n. 30; Codigoro, n. 3.

a mezzo busto e, più raramente, a figura intera. Solitamente, cinque degli otto personaggi che compongono i *Sepolcri* scultorei trovano posto all'interno di una nicchia dietro al banco-sepolcro su cui è adagiato il *Cristo*, come si può evincere dall'osservazione dei retri delle statue che, appena sbazzate, suggeriscono una posizione di stretta dipendenza dal muro della nicchia. Per alcuni di essi è stata ipotizzata la provenienza da un luogo sopraelevato giustificando, pertanto, un loro uso come sovrapporta, come per il *Sepolcro* oggi in Santa Maria delle Grazie a Bologna (fig. 319).⁸⁸⁵ È stata avanzata l'ipotesi di una simile posizione per il *Sepolcro* di Michele da Firenze, probabilmente posizionato sopra la porta d'accesso del dormitorio nel monastero di S. Geminiano, o per quello di Santa Maria delle Grazie a Bologna, realizzato forse per essere posto sopra una porta di ingresso della città.⁸⁸⁶ Le statue appartenenti a questa categoria mostrano spesso dimensioni inferiori rispetto al naturale (circa di due terzi) anche se non si tratta di una regola priva di eccezioni, come dimostra il *Sepolcro* nel Museo Civico di Palazzo Carlotti a Caprino Veronese (Verona), composto da sette personaggi a grandezza naturale, ovvero il *Cristo* morto riposto nel sudario, la *Vergine*, *S. Giovanni*, *Maria di Cleofa* (o *Maria di Salomè?*), *Maria Maddalena*, *Giuseppe d'Arimatea* che sostiene tra le mani il capo del *Cristo* e *Nicodemo* che sostiene i suoi piedi.⁸⁸⁷

I materiali prevalentemente utilizzati nei *Sepolcri* appartenenti a questa prima tipologia di opere rimangono principalmente il legno e la pietra, almeno fino agli anni Quaranta del XV secolo, quando inizia ad affermarsi la terracotta. Nella maggior parte dei casi, la principale funzione assunta dal *Sepolcro*, è quella di monumento sepolcrale.

La seconda categoria comprende i *Sepolcri* scultorei prodotti in area emiliano-lombarda tra il 1464, data in cui è terminato il *Sepolcro* di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della Vita, e il 1495, datazione del *Sepolcro* di Guido Mazzoni in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli. In

⁸⁸⁵ PICCININI 2010, 10. Per il gruppo di S. Geminiano e oggi nella Galleria Estense di Modena vedi scheda n. 4; per il gruppo in Santa Maria delle Grazie vedi scheda n. 1; per il gruppo di Caprino Veronese vedi scheda n. 28. Non è improbabile che il gruppo fosse posto all'ingresso del dormitorio monastico di S. Geminiano per la sua stretta relazione con il momento di preghiera legato all'ora vespertina, il che giustificherebbe il ritrovamento in un'intercapedine che prima corrispondeva al piano di calpestio del dormitorio del convento. È impossibile qualsiasi ricostruzione del contesto originario date le modificazioni subite dal complesso conventuale. Si può tuttavia ipotizzare che il gruppo sia stato composto per una nicchia poco profonda e che il corpo di Cristo fosse originariamente pensato come copertura di un sarcofago oggi perduto.

⁸⁸⁶ Vedi PICCININI 2009, Nelle più antiche rappresentazioni il *Cristo* appare ruotato sul fianco sinistro per poter essere meglio osservato dal basso, posizione che sarebbe comprensibile pensando l'opera in un luogo ad alta quota, come sopra un portone. Vedi "Parrocchia di Santa Maria delle Grazie in San Pio V, Bologna, La Pietà di Pontelungo", consultato il 13/10/2019 all'URL:

http://www.santamariadellegrazie.it/bologna/index.php?option=com_content&view=article&id=246&Itemid=165.

⁸⁸⁷ Arriva alla stessa conclusione anche AUGUSTIN 2017, 168: "In der Skulptur entwickelt sich im Laufe des 15. Jahrhunderts der szenische Typus der Beweinung, speziell mit der Inszenierung ganzfiguriger, rundplastischer, lebensgroßer Terrakottagruppen in der Art einer 'sacra rappresentazione'. Vereinzelt tritt dieser Typus schon früher auf, wie zu Beispiel in der Gruppe von Caprino Veronese aus Tuffstein, die um 1320 zu datieren ist und dem 'Maestro di Sant'Anastasia' zugeschrieben wird".

questa categoria, caratterizzata dalla terracotta e da personaggi a figura intera, può essere inserito il sopracitato *Sepolcro* bolognese di Niccolò dell'Arca e i *Sepolcri* mazzoniani di Busseto (1476), Modena, datato al 1477 (fig. 352), Ferrara (1485) (fig. 202), Venezia (1487-1489) (figg. 357-360), Napoli (1492) (fig. 211). A questi si aggiungono il *Sepolcro* di Vincenzo Onofri nella Basilica di S. Petronio, datato tra il 1490 e il 1495 (fig. 362),⁸⁸⁸ il *Sepolcro* “composito” di Reggio Emilia custodito nella Chiesa di S. Giovannino ma proveniente dalla Chiesa di S. Francesco (*ante* 1480) (fig. 110), quello nella Chiesa di S. Michele dell'Osservanza a Imola, proveniente dall'Ospedale di S. Bernardo (settimo decennio del XV secolo-primi anni del XVI secolo) (fig. 408), quello nella Chiesa di S. Francesco da Paola, già Santa Maria in Trivio a Lugo, datato all'incirca entro gli anni Settanta del Quattrocento (fig. 348). Un ruolo di “spartiacque” nell'evoluzione del genere dei *Sepolcri* scultorei è svolto dal gruppo in Santa Maria della Vita in quanto è uno dei primi realizzati a dimensione naturale, in un contesto di progressiva rinascita della scultura monumentale in Italia.⁸⁸⁹

Durante questa seconda fase dell'evoluzione dei *Sepolcri* scultorei si affermò definitivamente l'uso della terracotta. Gruppi lignei persistettero ancora in Lombardia settentrionale, in area alpina e in Piemonte, come dimostra il gruppo proveniente dall'Oratorio dell'Assunta in Serravalle Scrivia (Alessandria) datato all'inizio del XVI secolo (fig. 249), o le sculture del *Sepolcro* nel Museo d'Arte Antica di Torino provenienti da Santa Maria Maggiore in Val Vigizzo, databile al 1480 circa (fig. 350). Non sempre gli artisti che operarono in quest'area cedettero agli aggiornamenti rinascimentali che nel frattempo si stavano sperimentando in centri come Milano, Napoli, Bologna, Ferrara e Firenze.⁸⁹⁰ Nella maggior parte degli esempi sopracitati si può notare una graduale emancipazione delle figure dalla parete di fondo, cambiamento che presuppone una collocazione del gruppo in uno spazio più ampio di una nicchia e più simile ad un camerino o ad una cella che talvolta rende possibile osservare il gruppo da più punti di vista.⁸⁹¹ Il centro di irradiazione dei *Sepolcri* fittili è l'Emilia e, in particolare, Modena, città che vanta di una lunga tradizione di scultura in terracotta, seguita da Bologna e Ferrara.

I committenti dei gruppi afferenti a questa categoria sono individuabili da un lato nelle confraternite di laici operanti in attività assistenziali e caritative perlopiù di carattere ospedaliero, come la Confraternita dell'Ospedale di S. Maria della Vita, o la confraternita modenese di S.

⁸⁸⁸ Per i gruppi citati vedi le schede rispettivamente n. 5 (Santa Maria della Vita), n. 7 (Busseto), n. 9 (Modena), n. 12 (Ferrara), n. 31 (Venezia), n. 34 (Napoli), n. 13 (S. Petronio), n. 11 (Reggio), n. 10 (Imola) e n. 6 (Lugo).

⁸⁸⁹ BENETT PURVIS 2012, 56-57.

⁸⁹⁰ “L'esperienza del Maestro di Santa Maria Maggiore [in Val Vigizzo], era quindi ormai giudicata inadeguata di fronte alla nuova sensibilità religiosa e all'accresciuto bisogno di coinvolgimento emotivo” (PESCARMONE 2009, 87).

⁸⁹¹ Per la collocazione del *Sepolcro* scultoreo vedi il capitolo I.

Giovanni della Buona Morte, dall'altro lato in rappresentati del potere laico come re, duchi e signori locali.⁸⁹²

Il numero dei personaggi si standardizza ad otto e si afferma l'uso di inserire cripto-ritratti dei committenti, abbigliati all'"orientale", sotto le spoglie di *Giuseppe d'Arimatea* e di *Nicodemo*. Elementi tipici dei *Sepolcri* prodotti in area emiliano-lombarda sono il cinturone da cui pendono le tenaglie per la figura di *Nicodemo* e i chiodi, il martello e il turbante "all'orientale" per la figura di *Giuseppe d'Arimatea*.⁸⁹³

I gruppi appartenenti a questa categoria mostrano una differenza sostanziale rispetto alle *Mises-au-Tombeau* francesi, che consiste nella posizione del *Cristo*. Se in Italia compare nella quasi totalità dei casi disteso direttamente sul suolo, in quelli francesi è posizionato su un banco-sepolcro o, più raramente, riposto all'interno della cassa sepolcrale. La posizione del *Cristo* direttamente sul suolo è importante anche perché implica una realizzazione delle sculture degli altri personaggi a figura intera, mentre nella tradizione francese e in quelle italiane più antiche ispirate al modello francese, gli altri personaggi erano realizzati a mezza figura, come ancora si osserva nei personaggi delle *Pie donne*, nel *S. Giovanni*, nell'*Arimatea* e nel *Nicodemo* del *Sepolcro* realizzati da Michele da Firenze esposto nella Galleria Estense di Modena (1448).⁸⁹⁴

La terza categoria di *Sepolcri* scultorei comprende i gruppi ricondotti dalla critica alla mano di Agostino de' Fonduli o ad artisti che si ispirano ai suoi modelli. Il "capostipite" di questa terza categoria potrebbe essere individuato nel *Sepolcro* della chiesa milanese di Santa Maria presso S. Satiro (1483), anche se quest'opera presenta alcuni caratteri in comune con la prima categoria: la dimensione delle figure più piccola rispetto al naturale e la sua stretta connessione con la parete o con la nicchia che implica una visione esclusivamente frontale del gruppo. I gruppi prodotti dal Fondulo nei decenni successivi mostrano una maggiore influenza dei gruppi emiliani. Appartengono a questa terza categoria parte del gruppo nella Basilica del Santo Sepolcro a Milano (fig. 96) e dagli altri due *Sepolcri* caratterizzati da tratti tipicamente fonduliani: quello conservato nel Duomo di Asti (post 1502), e quello nella Pieve di Palazzo Pignano proveniente dalla Chiesa di S. Spirito a Crema (1510 circa). Il centro propulsore di questa terza categoria si potrebbe individuare nella capitale del ducato sforzesco, e, parallelamente, anche nella diocesi cremonese.⁸⁹⁵

⁸⁹² Vedi il capitolo III dedicato ai committenti dei *Sepolcri* e le schede n. 5 (Santa Maria della Vita), n. 9 (Modena).

⁸⁹³ Vedi il capitolo II dedicato all'Iconografia del *Compianto sul Cristo morto*.

⁸⁹⁴ Uno dei pochi esemplari di *Mise-au-Tombeau* in cui è assente l'elemento del sudario, e il *Cristo* sembrerebbe appoggiato direttamente al suolo, è quello nella chiesa di Saint Nicolas a Neufchateau (Lorena), datato al 1495. E tuttavia, dato lo spostamento del gruppo dalla cappella e dalla chiesa originaria, è possibile che i personaggi di *Nicodemo* e di *Giuseppe d'Arimatea* tenessero i lembi di un lenzuolo che, effettivamente, è visibile sotto il corpo del *Cristo*.

⁸⁹⁵ Per i gruppi citati vedi le schede n. 18 (Milano, S. Satiro), n. 26 (Asti), e n. 19 (Palazzo Pignano).

Alle categorie sopracitate si aggiunge un sottogruppo di *Sepolcri* diffusi dal Veneto alla Lombardia tra gli anni Ottanta del Quattrocento fino alla fine del secolo, tutti accomunati da una marcata impronta mantegnesca, specialmente nell'iconografia e nelle pose dei personaggi. Un influsso mantegnesco, già presente nel *Sepolcro* in San Satiro (1483), si nota anche in quello di S. Giacomo Maggiore a Soncino, presso Sondrio nel Cremonese (1483-1510), luogo di origine del Fondulo, e in quello di complessa definizione nella Chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia (ultimi decenni del XV – inizi del XVI secolo). Nello specifico, gli elementi di ispirazione mantegnesca consistono nel recupero dell'iconografia dello svenimento della Vergine, che, ripresa da un'iconografia medievale, viene resa celebre dall'incisione del *Seppellimento di Cristo* realizzata dal Mantegna (figg. 135-144). La *Deposizione nel sepolcro* facente parte di un gruppo di quattro stampe dedicate al tema della *Passione* che Paul Kristeller (1901) riferiva a Mantegna e datava intorno al 1460, e la cosiddetta *Deposizione nel sepolcro con tre uccelli*, attribuita alla cerchia di Andrea Mantegna (1460-1480 circa),⁸⁹⁶ presentano entrambe questo motivo iconografico.⁸⁹⁷

Non sempre l'appartenenza a questa terza categoria implica una grandezza naturale del gruppo e una totale emancipazione delle statue da un supporto o dal muro di una nicchia, come dimostra la *Deposizione* fittile di Portogruaro (riferita agli inizi del XVI secolo) in cui le cui figure, di dimensioni inferiori rispetto al naturale, emergono dalla nicchia posta al di sopra di un altare barocco che si eleva a 250 cm di altezza da terra.⁸⁹⁸ I *Sepolcri* appartenenti a questo gruppo presentano, talvolta, un numero di personaggi superiore agli otto canonici, come dimostra il *Sepolcro* in Santa Maria del Carmine a Brescia, dotato di dieci personaggi. La frammentazione della composizione in più sottogruppi, dotati ciascuno di una propria autonomia, si nota, in particolare, nell'isolamento del nucleo *Vergine-Pie donne*. Il motivo è presente, talvolta, anche in esempi afferenti alla seconda categoria in cui la *Vergine* sembra accennare ad un mancamento, come nel *Sepolcro* reggiano di S. Giovannino e nei *Sepolcri* abruzzesi di Raiano e di Pratola Peligna. L'isolamento del nucleo *Vergine-Pie donne*, spesso ricavato da un unico blocco di materiale, come nel caso di Raiano e di Pratola, non rappresenta un'innovazione del genere del

⁸⁹⁶ Giovanni Antonio da Brescia? (documentato tra il 1490- post 1525). Scheda di Laura Aldovini consultata all'URL:

chrome-extension://oemmnadbldboiebfnladdacbfmadadm/http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede-complete/F0130-00005/.

⁸⁹⁷ MARINI 2006, 238, n. 24. Paul Kristeller nel 1901 attribuisce a Mantegna il gruppo di quattro grandi stampe dedicate al tema della *Passione*. Ne rappresenterebbero la produzione iniziale e andrebbero datati intorno al 1460: *Deposizione nel sepolcro*, *Deposizione dalla croce*, *Flagellazione* e *Discesa al limbo*.

⁸⁹⁸ Per la *Deposizione* di Portogruaro vedi la scheda n. 33.

Sepolcro afferente a questa terza fase ma recupera, in realtà, una tradizione figurativa molto più antica già presente nelle *Mises-au-Tombeau* francesi.⁸⁹⁹

4.7 Per una geografia artistica dei Sepolcri scultorei in Italia dal secondo Trecento alla prima metà del Cinquecento

4.7.1 Il Veneto

Nel tentativo di delineare la geografia artistica dei *Sepolcri* scultorei presenti nella Penisola in un arco cronologico esteso dalla seconda metà del Trecento fino ai primi decenni del Cinquecento, si possono individuare una pluralità di centri nei quali si sono venute a creare le condizioni necessarie per l'affermazione del genere. Tra questi, figura indubbiamente l'area veneta, che si estende dalle Alpi al bacino del Mar Adriatico. Essa si presenta culturalmente vivace grazie ad un intenso scambio con artisti nordici, ai quali si può attribuire la comparsa di polittici lignei variamente ispirati alle *Vesperbild* e agli *Heilige Gräber*, ovvero quelle tipologie scultoree che sembrano precedere la produzione dei *Sepolcri*, quanto mai copiosa verso la fine del XV secolo.⁹⁰⁰ Non si può negare, tuttavia, la presenza di *Sepolcri* scultorei in Italia già nella seconda metà del Trecento, come dimostra il gruppo ligneo bolognese nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie, o il gruppo di Caprino Veronese, datato al 1330 circa.⁹⁰¹ Nell'impossibilità di determinare la provenienza dell'autore di questi gruppi, tuttavia, non risulta facile sciogliere il nodo della precedenza tra i gruppi italiani e quelli tedeschi e francesi. Nonostante ciò, conviene comunque approfondire la questione dell'influenza della scultura nordica in Italia settentrionale al fine di valutare, se non la portata dell'apporto nordico alla nascita del *Sepolcro* italiano, perlomeno la sua influenza sul genere nel cruciale periodo che va dalla seconda metà del Trecento alla prima metà del Quattrocento.

Tra la prima e la seconda metà del Trecento, i principali artisti che in Italia si cimentarono nel genere del *Sepolcro* scultoreo sono legati a Verona: Righino di Enrico (attivo tra il primo e il quarto decennio del XIV secolo) e suo figlio Giovanni (1315/20-XIV secolo). Al *magister lapidum* Righino d'Enrico è attribuito infatti il gruppo nel Museo Civico di Palazzo Carlotti a Caprino Veronese, composto da sette personaggi a grandezza naturale. Le notizie sul Righino fissano la sua

⁸⁹⁹ Per il motivo dello svenimento della Vergine vedi il capitolo IV, paragrafo 4.2. Per i gruppi citati vedi le schede n. 11 (Reggio), n. 36 (Raiano) e n. 37 (Pratola).

⁹⁰⁰ SQUARZONI 2018, 27.

⁹⁰¹ Per il gruppo di Santa Maria delle Grazie vedi la scheda n. 1; per il gruppo di Caprino Veronese vedi la scheda n. 28.

attività tra il 1336, quando figura come esecutore testamentario, e il 1356, anno in cui risulta morto.⁹⁰² Il nome “Rigino” purtroppo risulta difficilmente collegabile ad una scultura certa.⁹⁰³ E tuttavia, gli sono state attribuite varie opere sparse nel Veronese, tra cui la *Pietà* marmorea conosciuta come “capitello di Torbole” a Riva del Garda, forse proveniente da Castelvecchio e una *Crocifissione* proveniente da San Fermo e ora a Cellore d’Illasi (fig. 335). La *Crocifissione* con la *Vergine* sostenuta, il *Crocifisso* con la *Maddalena* e *S. Giovanni* (fig. 324) sono stati ricomposti nella primavera del 2012 per una mostra nella Chiesa di San Pietro in Monastero a Verona (fig. 304).⁹⁰⁴ L’opera più interessante attribuita all’artista è senza dubbio il gruppo di Caprino Veronese. Secondo la critica, il gruppo sarebbe stato eseguito da uno scultore veronese attivo nella prima metà del XIV secolo, denominato “Maestro di Sant’Anastasia”, dalla chiesa in cui è custodita l’opera più antica che gli è stata attribuita, ovvero i bassorilievi dell’architrave del portale della facciata della Basilica di Santa Anastasia (1316-1320), i quali mostrano diversi punti di contatto con il *Sepolcro* di Caprino.⁹⁰⁵ Nel 1971 Gian Lorenzo Mellini identificò il Maestro di Sant’Anastasia con Rigino di Enrico.⁹⁰⁶ Al Maestro di Sant’Anastasia sono state attribuite un gran numero di opere tra quelle eseguite a Brescia per il vescovo Bernardo Maggi (1240/45-1308) e quelle eseguite a Verona tra il primo e il quarto decennio del Trecento.⁹⁰⁷ La prima stesura di un catalogo dell’artista, con attribuzioni su basi stilistiche, si deve a Fernanda De Maffei nel 1953.⁹⁰⁸ Il gruppo di Caprino Veronese, non inserito nel catalogo, fu segnalato soltanto nel 1958 da Edoardo Arslan.⁹⁰⁹ L’attività di Enrico di Rigino trovò prosecuzione in quella del figlio Giovanni (1315/20-1392),⁹¹⁰ autore del gruppo nella chiesa veronese di S. Fermo. Gian Lorenzo Mellini circoscrive la sua nascita agli anni 1315-1320.⁹¹¹ Il primo a segnalare il suo nome fu nel 1732

⁹⁰² D’AMBROSIO 2018, 212.

⁹⁰³ D’AMBROSIO 2018, 212; NAPIONE 2009, 103, nota 45.

⁹⁰⁴ Per il catalogo della mostra vedi MALAVOLTA - PIETROPOLI 2012.

⁹⁰⁵ NAPIONE 2009, 119, cat. 21; PIETROPOLI 2009, 33; Dent, NAPIONE 2011, 5; LEHMANN 2010, 92, 94, 97; vedi la scheda di Lorenzo Fabbri in MALAVOLTA - PIETROPOLI 2012, 91; SALA 2012, 81; SALA 2017, 97.

⁹⁰⁶ Vedi MELLINI 1971, 11-31; RAGGHIANI 1977; MELLINI 1992/1993, 14-25. SALVI 1999; SALVI 2006.

⁹⁰⁷ Gli sono attribuite la *Crocifissione* nel Museo di Castelvecchio e proveniente dall’Ospedale dei Santi Giacomo e Lazzaro alla Tomba, la *Crocifissione* oggi nella parrocchiale di Cellore d’Illasi ma collocata in origine nella chiesa francescana di San Fermo Maggiore (FIG. 325); il Maestro di Sant’Anastasia produsse anche dei tabernacoli con scene della *Passione* riconducibili entro gli anni Quaranta del XIV secolo come quello nella Cappella degli Scrovegni a Padova, l’esemplare del Museo di Castelvecchio, quello del Museo Civico di Riva del Garda e quello nella collezione Massenzi a Foligno. Caratteri tipici dell’artista sono un forte espressionismo, un forte realismo.

⁹⁰⁸ DE MAFFEI 1953, 221-227.

⁹⁰⁹ ARSLAN 1958, 105. La maggior parte delle sue sculture è conservata al Museo di Castelvecchio, una sua *Madonna con bambino* si trova alla National Gallery of Art di Washington e due *dottori della chiesa* sono al Victoria and Albert Museum di Londra. Attivo anche in provincia, le sue creazioni sono rimaste solo a Veronella, Illasi e Caprino. Vedi anche CAIANI 1967, 195-199.

⁹¹⁰ NAPIONE 2013, 137-172.

⁹¹¹ MELLINI 1971, 11, 94. Sulla scia di Luigi Simeoni (1909), Il Mellini lo identifica con il Maestro dell’Arca di Mastino II della Scala e della statua equestre di Cangrande I della Scala.

Scipione Maffei che osservava la firma apposta dal *magister* sulla statua di *San Procolo* nella chiesa omonima, con la data “1392”: “Non si ha in quest’opera [*i.e.* l’arca di Giovanni della Scala] il nome dello scultore, ma ben si ha sotto alla statua sedente di San Procolo, fatta nel 1392 per Giovanni Veronese figliolo di maestro Bigino. *Operis sum forma Joannis de Verona magistri Bigini nati*”.⁹¹²

L’appartenenza all’Arte dei Notai avvicinò Giovanni di Riginò alla cerchia della signoria scaligera e, dopo il 1387, a quella viscontea.⁹¹³ Nella lista più antica degli immatricolati nell’Arte dei Notai viene detto residente nella via veronese di “de Sancto Petro Incarnario”, ovvero della stessa contrada dove risiedeva il padre.⁹¹⁴ Nel secondo registro dei notai la sua residenza si sposta nella zona “de Sancto Firmo cum Sancto Andrea”, contrada limitrofa alla precedente.⁹¹⁵

Nella *Deposizione* scultorea nella Chiesa dei Santi Fermo e Rustico, prodotta intorno al 1370, Giovanni riprende il *Mortorio* di Caprino Veronese (1330 circa). Rispetto al modello, però, come osserva Ettore Napione: “la banalità emotiva delle donne, molto rimaneggiate, registra una caduta di tono, forse imputabile alla partecipazione della bottega” e “se per congettura si dimostrasse la coincidenza tra Riginò e il Maestro di Santa Anastasia, Giovanni scolpì con minore talento del padre, disperdendo la sua forza per rincorrere elementi di facile presa e resa (quali le frange ondulate e il ricciolo accattivante), diventati di genere”.⁹¹⁶ Le figure femminili del gruppo di San Fermo sono molto vicine, specialmente per la capigliatura e per la fisionomia, alla *Madonna col Bambino* firmata da Giovanni Riginò ed esposta alla mostra “Sculture Veronesi del Trecento” datata al 1389 (figg. 327a-329). Le figure maschili invece, si avvicinano piuttosto al *San Bartolomeo* (figg. 330-331). I motivi che decorano la veste del *S. Giovanni* mostrano molteplici affinità con quelle disegnate sul bordo della sua veste.

Uno dei *Sepolcri* scultorei meglio conservati a Verona è l’arca funeraria di Giancesello da Folgaria nella basilica di S. Anastasia (1425) di cui abbiamo già precedentemente parlato (fig. 340). L’opera, come scrive Silvia D’Ambrosio “[...] testimonia la spiccata predilezione locale nell’ornare gli altari con pale scolpite, oltre che in legno, nella pietra dipinta: di questo tipo di allestimenti lapidei, in uso a Verona già nel Trecento, si conoscono importanti esempi, conservati o unicamente documentati, e alcuni compiuti per questa stessa chiesa, realizzati anche nei due decenni immediatamente successivi all’opera in esame”.⁹¹⁷ Autori di questa prima “*Mise-au-*

⁹¹² MAFFEI 1731-1732, col. 191, cit. in NAPIONE 2009, 137-172.

⁹¹³ Giovanni di Riginò risulta iscritto alla matricola dei notai nel 1348 e nel 1369: “Iohannes magistri Riginì taiatoris lapidum” (NAPIONE 2009, 145).

⁹¹⁴ NAPIONE 2009, 144, nota 33. Il riferimento preciso è nell’ASVe, Collegio dei notai di Verona, vol. 1b, *Liber cronice notariorum civitatis et burgorum Verone*, c. 74v.

⁹¹⁵ NAPIONE 2009, 144, nota 34.

⁹¹⁶ NAPIONE 2009, 158-159.

⁹¹⁷ D’AMBROSIO, 2018, 143.

Tombeau” italiana che, come abbiamo visto, è in realtà un monumento tombale, sono Filippo Solari e Andrea da Carona, i quali l’avrebbero realizzata intorno al 1425.⁹¹⁸ All’officina di Filippo e Andrea, provenienti entrambi da Carona presso le rive del Lago di Lugano, è stata attribuita una produzione assai varia che spazia dal Veneto, al Friuli, dalla Liguria all’Emilia. I due scultori si sarebbero formati a Venezia e sarebbero stati attivi dal 1428, anno dell’altorilievo della lunetta sul portale di facciata della collegiata di Castiglione Olona (Varese), al 1449, anno della pala d’altare di S. Pietro in Castello, ora sulla facciata di un palazzo a Bergamo.⁹¹⁹ Tiziana Franco ha ricondotto agli artisti forestieri svariate opere realizzate a Verona tra la seconda metà del terzo decennio e il quarto decennio del Quattrocento.⁹²⁰ Dopo aver eseguito l’*Arca di Ganesello* (1425) in S. Anastasia, dove probabilmente servirono da ispirazione a Michele da Firenze per il rilievo con la scena della *Deposizione* fittile facente parte della decorazione della Cappella Pellegrini nella stessa Chiesa di Sant’Anastasia (1433-1438), i caronesi si spostarono a Ferrara. Nella Chiesa di S. Domenico realizzano il *Monumento funebre di Giacomo Sacrati* (1428), purtroppo smembrato tra il Museo di Casa Romei e il Museo della Cattedrale (fig. 341). Gli stessi artisti realizzano inoltre, tra il 1445 e il 1446, il *monumento funebre di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, oggi all’Isola Bella, ma proveniente dalla cappella di famiglia in S. Francesco Grande a Milano.⁹²¹

In area veneta, comunque, nei decenni successivi al periodo di attività dei caronesi fino agli ultimi decenni del Quattrocento si affermano più tendenze anche se si constata una maggiore fortuna del genere delle *Pietà* scultoree rispetto a quello dei *Sepolcri*.⁹²² Si tratta delle cosiddette “Belle Pietà” o *Schöne Vesperbild*, in cui viene enfatizzato l’aspetto verginale di Maria insieme ad una resa più naturalistica dell’anatomia e delle proporzioni. Esse sono eseguite in gesso o in pietra prevalentemente da maestri di provenienza nordica. Le *Pietà*, iconografie di matrice nordica, vengono assimilate e rielaborate in ambito locale conferendo alle figure una resa più

⁹¹⁸ D’AMBROSIO 2018, 142. I due artisti collaborarono alla parte inferiore del monumento funebre di Vitaliano e Giovanni Borromeo, già in S. Francesco Grande a Milano e oggi nella cappella del Palazzo Borromeo sull’Isola Bella del Lago Maggiore (1445-1446) e un arredo liturgico per la Cattedrale di Genova di cui resta un contratto stipulato nel 1448.

⁹¹⁹ GALLI 2007, 25; GALLI 2009, 67; GALLI 2014, 201-202.

⁹²⁰ Tra questi elenco soltanto i due rilievi con storie di S. Pietro martire sulla facciata di S. Anastasia (post 1428) e la *Pietà* policroma con altri personaggi a bassorilievo in S. Fermo.

⁹²¹ Il catalogo dei due Solari comprende a Castiglione Olona una lunetta, gli altari e la tomba del Cardinale Branda, un’ancona per la Chiesa di S. Giorgio a Savona ora al New York Cloister Museum, il monumento equestre di Francesco Spinola ora in Palazzo Spinola a Genova, i frammenti di un altare e il fonte battesimale della Chiesa di S. Giorgio a Carona e un gruppo di sculture riferite già al Maestro dell’Altare dei Mascoli. Tra la fine del XV e l’inizio del XVI secolo la bottega dei Da Carona è attiva in Friuli, dove Carlo da Carona realizza l’altare di Fiumicello (fig. 295), ma anche nelle Marche, dove Bernardino da Carona realizza il monumento a Giulio II nella chiesa di S. Francesco ad Ascoli Piceno (1509). Vedi Damiani Cabrini, Laura: “Caronesi”, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)*, versione del 14/03/2017 all’URL: <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/043962/2017-03-14/>, consultato il 26/12/2020.

⁹²² SQUARZONI 2018, 26.

realistica dei volti e uno sviluppo più naturale dei panneggi.⁹²³ Per quanto riguarda il tema del *Compianto*, come osserva Letizia Caselli, nel Quattrocento in area veneta si riconoscono tre fili conduttori: una matrice classica che fa capo a Donatello e a Mantegna, un patetismo tipico di anonimi plasticatori padovani che operano entro l'inizio del XVI secolo, e una scuola veronese "goticizzante" e "di vena popolare":

“Le sue sfumature interpretative e stilistiche [del *Sepolcro* scultoreo] segnano alcuni indirizzi ben precisi all'interno dei quali si possono distinguere fundamentalmente tre percorsi: una matrice classica e colta che ha come capisaldi Donatello e Mantegna e tutta la generazione tra fine anni '60 del '400, da Bartolomeo Bellano, a Francesco di Giorgio Martini a Giovanni Di Antonio Minelli de' Bardi; una *lectio* con memoria colta e sensibilità patetica che fa riferimento a una serie di anonimi plastificatori di ambito padovano e veneziano operanti entro il '500; infine una tendenza gotica accademizzata o enfatizzata propria di certa scuola veronese di vena popolare tra la metà del '400 e inizi '500, che conta tra le proprie file personalità come Bartolomeo Giolfino e Giovanni Zebellana unitamente ad altri anonimi scultori.”⁹²⁴

Indubbiamente, negli anni Sessanta e Settanta del XV secolo a Verona si afferma la produzione di *Sepolcri* fortemente influenzati dallo stile del Mantegna, e per lo più realizzati in legno. Tale categorizzazione si deve intendere però, con una certa flessibilità. L'influsso mantegnesco, infatti, si riflette anche sui *Sepolcri* che sembrano presentare sia caratteristiche "goticizzanti" che caratteristiche "di vena popolare", come quello realizzato da Giovanni Zebellana o Zambellana (1457-1504) in Santa Toscana a Verona (1504) per la Confraternita del Santo Sepolcro.⁹²⁵ Sono caratteristici del suo stile il naso pronunciato sulla piccola bocca serrata e gli occhi incisi a mandorla.⁹²⁶ Al suo stile si avvicinerebbe, secondo Anna Maria Racasi, quello del *Sepolcro* nella Chiesa di S. Valentino a Bussolengo (Verona) eseguito tra il 1457 e il 1504 (fig. 382).⁹²⁷ Lo Zambellana si formò probabilmente, insieme ai figli dello scultore veronese Bartolomeo Giolfino (1410 circa -1486 circa), Antonio, Niccolò, Giovanni e Girolamo,⁹²⁸ membri di un'importante bottega di provenienza piacentina che produsse ancone lignee a Verona senza soluzione di continuità dal 1418 sino alla fine del XVI secolo.⁹²⁹

⁹²³ SQUARZONI 2018, 31.

⁹²⁴ CASELLI 1977, 134.

⁹²⁵ ERICANI 1991, 23-37. La studiosa identifica il maestro Zuan con l'intagliatore veronese Giovanni Zebellana che nel 1504 firma e data il *Sepolcro* di Cristo per la chiesa veronese di Santa Toscana. ERICANI 1991, 23, nota 4. Per l'attestazione di tre statue lignee che l'intagliatore Giovanni Zebellana doveva consegnare alla Compagnia del Sepolcro vedi anche FAINELLI 1910, 222. Un primo catalogo dell'artista venne steso da Giuliana Ericani nel 1987.

⁹²⁶ ERICANI 1991, 31-32.

⁹²⁷ RACASI 2011, 82.

⁹²⁸ ERICANI 1991, 26.

⁹²⁹ Bartolomeo Giolfino lavorò anche nel chiostro della chiesa di S. Fermo Maggiore dove, non lontano dal *Mortorio* di Giovanni di Rigino, lasciò un'ancona di legno intagliato, perduta, con figure a mezzo rilievo. Probabilmente, nella seconda metà del XV secolo, la maestria veronese dei Giolfino doveva già apparire superata

L'influenza mantegnesca è particolarmente evidente nelle opere dello Zambellana che cita apertamente il maestro padovano. Nel suo *Sepolcro* della Chiesa di S. Tosca a Verona infatti, si osserva una trasposizione degli schemi mantegneschi nella plastica lineare, soprattutto nella figura del *S. Giovanni*. Tra la fine degli anni settanta e ottanta del Quattrocento, dunque, il linguaggio mantegnesco domina l'area veronese riversandosi anche nei *Sepolcri* scultorei, come dimostra il *Sepolcro*, di autore ignoto nella Chiesa di S. Rocchetto a Quinzano (Verona) dove, ancora una volta, il *S. Giovanni* è tratto dai modelli mantegneschi (fig. 313).⁹³⁰ Si possono notare molte similitudini con l'incisione della *Deposizione nel sepolcro* di Andrea Mantegna all'Albertina di Vienna nelle vesti, nei copricapi, nell'atteggiamento e nella posa delle figure di *Giuseppe d'Arimatea* e di *Nicodemo*, ma soprattutto nel modo in cui è rappresentato il momento in cui essi sollevano con pesantezza il corpo del defunto (fig. 114).

All'influsso mantegnesco si aggiunge la volontà di rimanere fedele ad un'iconografia preesistente del *Compianto sul Cristo morto*, con la *Vergine* stante anziché svenuta, e ad una *Maddalena* piegata ad accogliere i piedi del *Cristo* accompagnata dal vaso degli unguenti, purtroppo non più visibile, come nel *Sepolcro* realizzato da Michele da Firenze nella Galleria Estense di Modena e realizzato circa quarant'anni prima.

Il secondo centro propulsore del genere del *Sepolcro* scultoreo in area veneta fu Padova. Sin dalla metà del Quattrocento, la città patavina risentì dello stile anticheggiante e delle figure estremamente dinamiche realizzate da Donatello per i rilievi dell'*Altare del Santo* (1447-1450) insieme ai collaboratori Bartolomeo Bellano (1437-1496) e Bertoldo di Giovanni (1420-1491). La cultura donatelliana e quella mantegnesca, di cui Padova era intrisa, furono fondamentali per la formazione del principale autore di *Sepolcri* scultorei dell'ultimo decennio del XV secolo e del primo decennio del XVI, ovvero il cremasco Agostino De Fondulis, il quale svolgeva la propria formazione presso la bottega paterna situata nella città di Padova.

e provinciale se, come osserva Gino Fogolari: "Non dovevano però essere in troppo grande rinomanza gli intagliatori veronesi nella loro stessa città, se, nel 1440, il nobile cavaliere Cortesia Serego ricorreva a Venezia a Giacomo Moranson per fargli intagliare l'ancona, di certo magnifica, che voleva porre in Santa Anastasia" (FOGOLARI 1909, 392).

⁹³⁰ Non è da escludere che il gruppo provenga da un altro ambiente in quanto il *Sanctum Sepulchrum* viene citato tra i beni della chiesa soltanto nella visita del 15 novembre 1767 (GAMBAROTTO 2018, 222). L'informazione è tratta dalle *Visitationes Ecclesiarum Capitolarium ab anno 1767 usque ad annum 1793*, busta 246, *Visitatio parochialis ecclesie Sancti Johannis Baptista de Quintiano*, c. 8r, nella Biblioteca Capitolare veronese. La mancanza di documenti non permette di stabilire una datazione precisa per questo gruppo. Se la statua di *S. Rocco* può essere ricondotta ai primi anni del XV secolo, il *Cristo* sembra antecedente alle altre statue (GAMBAROTTO 2018, 231).

4.7.2 L'Emilia-Romagna

L'elemento più caratteristico dei *Sepolcri* prodotti in questa regione è la terracotta. Tutti i gruppi ivi prodotti nel corso del XV secolo sono quasi prevalentemente plasmati in questo materiale. Sembra che la tecnica fittile affondi le proprie radici sin dall'antichità in Toscana e, più precisamente in Etruria, come osserva Plinio in un passo delle *Naturalis Historia*.⁹³¹ Essendo carente di cave di marmo, la terracotta, di più facile reperibilità, venne eletta a mezzo di espressione privilegiato, portando ad esiti di virtuoso naturalismo sia nel campo della scultura devozionale, che in quello della decorazione architettonica e in quello della ritrattistica.⁹³² Nella monografia di Adalgisa Lugli su Guido Mazzoni, infatti, la studiosa attribuisce un ruolo centrale al nuovo materiale con cui è stata plasmata la maggior parte dei *Sepolcri* italiani. Le sue osservazioni sono volte a rilegittimare e nobilitare il materiale liberandolo, al contempo, dal giudizio in cui la critica l'aveva relegato per secoli, e cioè come materiale di arti inferiori. La riquilificazione della terracotta si spiega con il suo collegamento ad una scultura delle origini, in quanto la terracotta è, come la definisce Plinio, *mater caelaturae, et statuariae sculpturaeque*.⁹³³ La fortuna di questo materiale, estremamente appropriato al genere del *Sepolcro* scultoreo, è dovuta alla sua capacità di conferire “tangibilità” all'oggetto. La terracotta, estremamente malleabile, offre la possibilità di dar materialmente vita a quel “Rinascimento realistico” che, come scrive la Lugli, “non è solo esaltazione degli aspetti più prosaici della realtà [...] ma spunto di mimesi vitale destinato a sorprendere e a imprimersi nella mente dell'osservatore per la sua efficacia”.⁹³⁴

E tuttavia, bisogna considerare che il più antico *Sepolcro* in area emiliana rappresentante la *Deposizione* di Cristo, il gruppo bolognese in Santa Maria delle Grazie alla Cavalleria, è realizzato in legno. La sua datazione non è certa in quanto, come sostenevano Paolo Biavati e Gaetano Marchetti, vi si scorgono le mani di più artisti appartenenti a fasi diverse. La *Madonna*, le due *Pie donne* e “l'osservatore”, caratterizzati da uno spiccato accento nordico, sono giudicati opera di un'artista del XIV secolo, mentre, il *S. Giovanni* e il *Giuseppe d'Arimatea*, vengono attribuiti ad una mano seriore appartenente alla prima metà del XV secolo.⁹³⁵ Il *Cristo giacente* è

⁹³¹ Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 157.

⁹³² Come osserva Paola Ranzolin: “[...] è proprio nel Quattrocento che la terracotta vive una stagione di centralità, o meglio potremmo definirla di vera e propria rinascita” (RANZOLIN 2019, 20).

⁹³³ Plinio, *Naturalis Historia*, libro XXXV, cap. 12.

⁹³⁴ LUGLI 1990.

⁹³⁵ BIAVATI - MARCHETTI 1974, 146-148.

considerato opera di un altro autore ancora attivo nel XV secolo e giudicato inferiore agli altri personaggi per “una palese insufficienza espressiva oltre che per una rozza tecnica”.⁹³⁶

All'affermazione dell'utilizzo della terracotta in Emilia-Romagna rispetto ai materiali lignei o lapidei per l'esecuzione dei *Sepolcri* scultorei contribuì, in parte, l'attività emiliana del fiorentino Michele di Nicolò di Dini (1403-1457 circa), l'allievo “girovago” di Lorenzo Ghiberti.⁹³⁷ Documentato a Firenze a partire dal 1403, dal 1427 Michele era a Ferrara dove restò, probabilmente, fino al 1431, data in cui è ricordato ad Arezzo.⁹³⁸ Gli spostamenti di questo artista tra Verona, Ferrara e Modena saranno cruciali per la diffusione del genere. Tra il 1433 e il 1438 soggiornò a Verona, dove lavorò con il figlio Marsilio nella Chiesa di Sant'Anastasia, al fianco del Pisanello.⁹³⁹ Per la cappella Pellegrini realizzò dei rilievi in terracotta rappresentanti le *Storie del Nuovo Testamento* che ricoprono l'intera superficie della cappella.⁹⁴⁰ Michele fu attivo a Ferrara e a Rovigo prima di trasferirsi a Modena nel 1440, dove, modellò la grande ancona nota come “Altare delle statue” per la Cattedrale (fig. 343).⁹⁴¹ Al figlio di Michele, Marsilio, è stato ricondotto all'inizio del secolo scorso il *Sepolcro* oggi conservato nella Chiesa di S. Giovannino in Reggio Emilia (fig. 110). Il gruppo costituisce ancora oggi un grande interrogativo in quanto composto da più gruppi smembrati. Il *Cristo* è certamente di Michele, mentre le altre figure risultano indiscutibilmente aggiornate alle novità introdotte dal plastificatore modenese Guido Mazzoni a partire dalla seconda metà del settimo decennio del Quattrocento.⁹⁴²

La realizzazione di un altare in terracotta a Reggio e, in generale, in Emilia, sarebbe stata possibile soltanto grazie all'apporto di un'artista toscano come Michele da Firenze.⁹⁴³ A riprova di ciò contribuirebbe la vicenda della commissione di una “tabula in tera cocta cum figuris” al modenese Benedetto degli Erri (documentato nel 1418) per ornare la Cappella Guidoni nella Cattedrale di Modena (1433). Commissionata nel 1433, essa venne revocata dal committente e l'esecuzione

⁹³⁶ BIAVATI - MARCHETTI 1974, 146.

⁹³⁷ Per l'apporto dei maestri toscani a Ferrara vedi STEMP 1992, 61-69. Vedi anche AUGUSTIN 2017, 169: “Michele da Firenzes Werk scheint, sowohl das Material betreffend als auch die zunehmende Gefühlsäußerung, die sich in der Figur der Magdalena bereits anbahnt, gerade in der Emilia ein Auslöser dafür gewesen zu sein”.

⁹³⁸ PICCININI 2010, 10.

⁹³⁹ La presenza dell'artista a Verona, in Contrada San Marco, è attestata dall'Estimo del 1433. Nel 1436 è citato nell'ambito dell'esecuzione testamentaria di Andrea Pellegrini per il “*laborerio quod facit ad capellam*” (CIPOLLA 1914, 406). Nel 1436 il podestà Lorenzo Capello concede a Michele e al figlio Marsilio una proroga di due anni per pagare i creditori, fatto riportato in un documento del 1438 (FAINELLI 1910, 219-222).

⁹⁴⁰ Il committente era stato individuato in Giovanni Pellegrini, figlio di Tommaso, che in un codicillo aggiunto nel 1416 ad un testamento dell'anno precedente, disponeva di essere sepolto nella tomba del padre.

⁹⁴¹ L'altare gli è commissionato da Ilario Manzoli, speziario legato all'arciprete Jacopo da Cadignano e agli ambienti riformisti (PICCININI 2010, 10).

⁹⁴² La Lugli ritiene invece che la qualità delle due figure mazzoniane di *Giuseppe d'Arimatea* e di *Nicodemo*, non sia tale da poterle considerare opera del plastificatore modenese e che l'autore si debba intravedere, piuttosto, in un suo seguace reggiano che “si può situare nel giro di anni in cui Mazzoni, al massimo della sua fama in Emilia, dopo il 1485, viaggia tra Modena e Venezia per poi recarsi a Napoli”, e cioè prima del 1492 (LUGLI 1990, 336).

⁹⁴³ LUGLI 1990, 88.

venne interrotta tre anni dopo. La Lugli interpreta l'insoddisfazione del committente, probabilmente dovuta all'eccessiva lentezza nell'esecuzione, come la dimostrazione di una scarsa padronanza della tecnica fittile da parte della bottega modenese rispetto alle capacità dei fiorentini e sottolinea il ruolo della presenza di artisti di origine fiorentina, particolarmente avvezzi alla terracotta, per l'affermazione del genere del *Sepolcro* fittile in Emilia-Romagna.⁹⁴⁴ Come spiega Adalgisa Lugli prendendo ad esempio le vicende della cappella Guidoni, "si commissiona un altare in terracotta in un momento in cui solo i toscani emigrati al Nord sembrano in grado di eseguirne uno".⁹⁴⁵ Quest'osservazione viene a scontrarsi con quanto sostenuto a metà del secolo scorso da Cesare Gnudi, e cioè che: "[...] questi gruppi di figure libere presero sviluppo nelle parti [...] più estranee alla cultura rinascimentale toscana, che non poteva naturalmente combaciare con questa sorta di naturalismo medioevale".⁹⁴⁶ Purtroppo, la demolizione di tutte le ancone a rilievo realizzate tra il 1404 e il 1475 nel Duomo di Modena, ad eccezione dell'*Altare delle statuine* (fig. 343), impedisce di comprendere a pieno quale sia la base della formazione del Mazzoni.⁹⁴⁷ Il clima che si respira a Modena alla metà del XV secolo doveva essere quanto mai fecondo. Come osserva Adalgisa Lugli: "C'è una vera osmosi tra pittura e scultura che si verifica in area padana tra Ferrara, Padova, Venezia, Bologna e Modena a partire dal sesto decennio del Quattrocento, ma che è fatto comune se consideriamo la centralità dell'altare di Donatello a Padova. [...] Il rimando tra pittura e scultura è continuo. [...] va cercato un possibile rapporto con Guido Mazzoni, ferrarese, raccordandolo con il problema più generale di una *koiné* detta genericamente ferrarese".⁹⁴⁸ La Lugli accenna ad una *koiné* artistica che, a partire dal sesto decennio del XV secolo, si sarebbe diffusa tra Bologna, dove soggiornò a lungo il ferrarese Francesco del Cossa, Ferrara, Modena e Reggio, ma che, d'altro canto, è anche proiettata verso la cultura di Padova, Mantova e Venezia.⁹⁴⁹

A rivoluzionare totalmente il nascente genere del *Sepolcro* scultoreo in Emilia-Romagna contribuisce l'esecuzione da parte di Niccolò dell'Arca (1435? - 1494), del gruppo nella Chiesa di Santa Maria della Vita, associata all'Ospedale della Compagnia dei Battuti di Bologna. Proveniente dalla Puglia, come si legge sull'iscrizione incisa sul cuscino del *Deposto* (*Nicolai de*

⁹⁴⁴ LUGLI 1990, 88.

⁹⁴⁵ Per le vicende della commissione della Cappella Guidoni vedi LUGLI 1990, 87. Nel 1433 venne commissionato a Benedetto degli Erri la decorazione dipinta e a rilievo di una cappella nel Duomo di Modena. Nel contratto si specificava l'esecuzione di figure di terracotta a tutto tondo dipinte con un San Pietro e un Cristo che esce dal sepolcro ed altre ventisette statue di cui diciotto a tutto tondo.

⁹⁴⁶ GNUDI 1952, 57, nota 9.

⁹⁴⁷ LUGLI 1990, 90.

⁹⁴⁸ LUGLI 1990, 80.

⁹⁴⁹ LUGLI 1990, 80.

Apulia), ma probabilmente di origini dalmate,⁹⁵⁰ l'artista è attestato a Bologna già dal 5 aprile 1462, quando l'Ospedale della Vita gli paga l'affitto del locale per la realizzazione del *Sepolcro*.⁹⁵¹ Un secondo pagamento del settembre del 1462, dimostra il rinnovo dell'affitto di una bottega concessa dalla Fabbrica di San Petronio. Cesare Gnudi, autore della principale monografia sull'artista (1942), cita altri pagamenti alla Fabbriceria di San Petronio che attestano la permanenza dell'artista a Bologna fino al 1473.⁹⁵²

La formazione di Niccolò resta ancora un'incognita e, sebbene gli studi condotti in occasione del Convegno tenuto nel 1987 abbiano contribuito a fare chiarezza su questo enigmatico artista, le prime fasi della sua produzione necessitano ancora di un maggiore approfondimento quanto mai auspicabile per una comprensione esaustiva del contributo dato dall'artista al genere del *Sepolcro* scultoreo.⁹⁵³ Secondo Cesare Gnudi, prima di approdare a Bologna, dal 1453 al 1458 Niccolò si sarebbe recato a Napoli, dove avrebbe avuto accesso alle sculture realizzate da Francesco Laurana (1430-1502) per la corte aragonese. Nella città partenopea avrebbe avuto anche i primi contatti con l'arte fiamminga che risultano particolarmente evidenti nel suo stile.⁹⁵⁴ Inoltre, Adolfo Venturi, rompendo con la tradizione vasariana che faceva di Niccolò un allievo bolognese di Jacopo della Quercia, riconobbe nel suo stile, e specialmente nell'*Arca di San Domenico*, degli influssi dell'arte di Antonio Rossellino (fig. 315).⁹⁵⁵ Al pari del Laurana e di Pietro da Milano, che dopo aver interrotto i lavori a Castel Nuovo nel 1458 si recarono in Francia, un soggiorno francese in un momento antecedente della realizzazione del *Sepolcro* di Santa Maria della Vita, avvenuta tra il 1462 e il 1464, si potrebbe ipotizzare anche per Niccolò.⁹⁵⁶ Benché il Vasari lo dica allievo di Jacopo della Quercia, la scultura di Niccolò infatti mostra molteplici affinità con

⁹⁵⁰ Nel documento del 1493 in cui si estingue definitivamente il debito contratto con la Fabbriceria di San Petronio per l'affitto di due botteghe, l'artista viene chiamato "Nicolò de Raguxa" (AGOSTINI, 1985, 268).

⁹⁵¹ Bologna, ASP, *Libro Mastro XI della Fabbrica*, 1461-1465, fol. 193v: "L'ospedale de la Vitta dè dare et adi V d'aprile [1462] £ sedese sol. quatordece che promisse matio d'Aghostino da faenza masaro in nome del dita spedale per Nicolo de pulia nostro pixonente a ...de ['] di 15 a credito a luij carta 215". Il pagamento è in BECK 1965, 336.

⁹⁵² Il documento è trascritto da SUPINO 1910, 126 e si trova in Bologna, ASP, *Libro VI degli Atti*, 1461-1462, fol. 152v:

Die XXIII Septemb[er]. 1462

Supradicti D[omi]ni Officiales dederunt et locaverunt M. Nicholao quodam Antonii de Apulia m[agistro] figurarum de terra habitator presentialiter Bononiae unam apotecham de apotecis dicte fabrice quam conducebat M[agister] Bartholomeus de Ferrara miniator. [...]" Il documento edito in BECK 1965, 336; altri pagamenti per l'affitto di botteghe "iuxtra magistrum Nicolaum de Apulia" sono del 1467 e del 1468; vedi GNUDI 1942, 21, nota 4. Per i documenti che attestano la presenza delle botteghe di Niccolò a Bologna fino al 1473 vedi GNUDI 1942, 59-62 doc. 2 e doc. n. 10;

⁹⁵³ Niccolò dell'Arca, *Seminari di studi* 1989, 295. La questione della formazione di Niccolò dell'Arca è stata affrontata anche da Andrea Bacchi in un suo intervento intitolato *Niccolò dell'Arca: l'enigma della formazione e il dialogo con la pittura nel dibattito critico*, nel seminario di studi "Arte a Bologna nell'Età dei Bentivoglio", tenutosi il 2 e il 3 maggio 2012 presso la Fondazione Zeri.

⁹⁵⁴ GNUDI 1942, 13.

⁹⁵⁵ VENTURI, 1908, 763 e sgg.

⁹⁵⁶ SUPINO 1910, 130, n. 61.

quella borgognona dominata dalla bottega di Claus Sluter, come si evince dal confronto diretto dei personaggi che compongono l'*Arca di S. Domenico* di Niccolò con i *Profeti* della Certosa di Champmol, particolarmente vicini per i panneggi semplici, morbidi ma pesanti e ampi, e per i volti fortemente caratterizzati da un sentimento intenso e impetuoso. Si vedano, ad esempio, il *Mosé* borgognone e il *Padre Eterno* sulla sommità dell'*Arca*. Come i personaggi di Champmol, anche nelle opere di Niccolò, “ogni particolare è espresso con la più precisa e illusionistica evidenza” e con un’attenzione che si potrebbe definire “lenticolare”.⁹⁵⁷ Gli ampi panneggi realizzati da Niccolò sembrano risentire direttamente della scultura borgognona: si vedano, ad esempio, le pieghe dell’abito del *Nicodemo* (fig. 305), confrontabili con quelle del saio indossato dai *Pleurants* che accompagnano la tomba di Filippo l’Ardito a Digione (1410) e di quelli che corredano la tomba di *Jean sans Peur* (1443), incominciata da Jean de la Huertha e terminata dal 1466 al 1469 da Antoine le Moiturier (fig. 303, 304, 306). Se l’*Angelo* che avanza verso il *Cristo* nel sarcofago dell’*Arca* potrebbe ricordare le creazioni del Rossellino, le figure di *S. Floriano*, *S. Vitale*, *S. Francesco*, *S. Domenico* e degli *Evangelisti* in costumi orientali sarebbero piuttosto accostabili ad opere borgognone coeve o di poco precedenti, come ad esempio la *Mise-au-Tombeau* dell’Ospedale di Tonnerre e quella nella Chiesa di Notre-Dame a Louviers (Rouen).⁹⁵⁸ Secondo lo Gnudi, se in una prima fase della sua carriera, e cioè durante la realizzazione dell’*Arca di S. Domenico*, l’artista sarebbe stato maggiormente influenzato dalla scultura borgognona, in una fase successiva, corrispondente alla realizzazione del *Sepolcro*, avrebbe preso in considerazione forme prevalentemente emiliane.⁹⁵⁹ L’interessante confronto che lo Gnudi avanzava tra le *Marie* accorrenti del *Sepolcro* della Vita e alcune figure nella predella della *Pala Griffoni* di Ercole de’ Roberti, oggi nella Pinacoteca Vaticana (1473-1474), in particolare la donna accorrente che si rivolge al giovane pericolante sul muro e la donna che s’arresta improvvisamente coi capelli al vento di fronte alla donna resuscitata, fu utilizzato dallo studioso per dimostrare una dipendenza dello scultore dal pittore ferrarese, postdatando l’esecuzione delle tre *Marie* della Vita tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni ottanta del Quattrocento (fig. 319).⁹⁶⁰ Sebbene l’ipotesi di una realizzazione in due fasi del *Sepolcro* scultoreo - una prima e una dopo la *Pala Griffoni* - sia insostenibile, il legame tra le *Marie* accorrenti e le donne dinamiche realizzate dai pittori ferraresi che lavorano nell’Ottavo decennio a Bologna è

⁹⁵⁷ GNUDI 1942, 15.

⁹⁵⁸ Queste opere furono segnalate dal Venturi come precedenti all’opera di Santa Maria della Vita (VENTURI 1908, 763, n. 59).

⁹⁵⁹ “Per esprimere il tema della *Pietà*: “occorreva [...] osservare che il mutamento che il Venturi intravide essere avvenuto nella *Madonna di Piazza*, in seguito alla permanenza dell’artista in Bologna e alla visione dell’opera di Francesco del Cossa, si fa assai più chiaro e deciso nella *Pietà della Vita*, che deve porsi dunque al termine di questo svolgimento” (GNUDI 1942, 23, nota 15).

⁹⁶⁰ GNUDI 1942, 11-12, 49.

innegabile, come dimostra anche il confronto tra l'espressione straziata dal pianto della *Maddalena* di Niccolò con quella della *Maddalena* piangente affrescata nella Cappella Garganelli da Ercole de' Roberti nella Cattedrale di S. Pietro (1487-1490) (figg. 180-181).

Per giudicare il *Sepolcro* di Niccolò in Santa Maria della Vita non si può prescindere, inoltre, da una considerazione sull'influenza esercitata a Bologna dal Donatello. L'artista vi giunse in età matura, poco prima del soggiorno padovano (1443-1440).⁹⁶¹ Pietro Lamo, autore della *Graticola di Bologna*, ricorda un bassorilievo con *quattro Evangelisti* di Donatello nella Chiesa di S. Francesco, "soto la volta de l'organo", sull'altare posto a mezzogiorno.⁹⁶² Nella Chiesa di San Francesco, invece, era una terracotta di Donatello, perduta nel 1588, in seguito alla distruzione del recinto del coro davanti all'altare.⁹⁶³ È significativo che la *Madonna col Bambino* di Palazzo Grassi, ricondotta negli anni Trenta del Novecento dalla Schottmüller al giovane Donatello, fosse già stata attribuita dal Bode e dal Malaguzzi Valeri proprio a Niccolò dell'Arca.⁹⁶⁴ A Bologna erano attivi vari scultori della cerchia donatelliana, come Pagno di Lapo Portigiani e Agostino di Duccio, che lavorò a San Petronio tra il gennaio e il febbraio 1463, e Domenico Rosselli (1439-1497), attivo presso la stessa basilica tra il 1460 e il 1461, il cui apporto dev'essere certamente esser stato trasmesso all'artista dalmata-pugliese.⁹⁶⁵

Nella città bolognese si enumerano altri due *Sepolcri* scultorei realizzati intorno agli anni Novanta del Quattrocento: il gruppo nella Basilica di S. Petronio e quello di nella Chiesa di S. Domenico Maggiore, realizzato dal toscano Baccio da Montelupo (figg. 364-367).⁹⁶⁶ Autore del *Sepolcro* attualmente conservato nella Basilica di San Petronio è il bolognese Vincenzo Onofri (notizie tra il 1493 e il 1524; Bologna, – ?), attivo a Bologna sia in S. Petronio che in S. Domenico Maggiore. L'Onofri può ragionevolmente essere considerato, assieme a Guido Mazzoni, a Niccolò dell'Arca, e al più giovane Alfonso Lombardi (1497-1537), uno dei più importanti scultori attivi in Emilia nella seconda metà del Quattrocento.⁹⁶⁷ Nel suo *Viridario*,

⁹⁶¹ Il nobile bolognese Giovanni Ludovisi (1375-1444), vicino al papa Eugenio IV, scrisse a Cosimo de' Medici, amico e committente di Donatello "Maestro Donato ritorna a Voi, ed è stato qui chon molta fatica per Vostro rispetto". CAGLIOTI 1994, 14-49, 28, 48, nota 185. La lettera è presso Firenze, ASF, Map, *Fondo Mediceo avanti il Principiato*, 142 (già 137 e 142).

⁹⁶² LAMO [1560], ed. 1996, 79.

⁹⁶³ RUBBIANI 1910, 5.

⁹⁶⁴ Per l'attribuzione a Donatello vedi SCHOTTMÜLLER 1932, 336-340; CERAMI 2018, 108.

⁹⁶⁵ SUPINO 1910, 97.

⁹⁶⁶ "Dopo l'innesto, in area nord-italiana, del realismo rinascimentale di derivazione classica con Donatello a Padova e Mantegna a Mantova, il linguaggio è quello che si forma su una matrice non distante dalla grande tradizione trecentesca, di un espressionismo caricato e impulsivo, come quello della Bologna di Vitale e più tardi del cantiere 'internazionale' di San Petronio" (LUGLI 1990, 67). Per il gruppo nella Basilica di S. Domenico a Bologna vedi la scheda n. 14.

⁹⁶⁷ Il busto rappresenta Virgilio Bargellini, figlio naturale di Gaspare, più volte membro del Consiglio degli Anziani e Gonfaloniere del popolo nel 1501. L'identificazione del personaggio si deve a un manoscritto settecentesco che descrive i ritratti scolpiti e dipinti di membri della famiglia Bargellini, che erano collocati al secondo piano del palazzo. L'opera è stata attribuita a Vincenzo Onofri da Malaguzzi Valeri (1927) e datata agli inizi del XVI secolo.

l'umanista Giovanni Filoteo Achillini, elogiando gli artisti che lavorarono per i Bentivoglio, tesse le sue lodi: "Che dirò di Vincenzo che in scultura / fa cose da stupirne la Natura?".⁹⁶⁸ Purtroppo, il plastificatore bolognese ha goduto sino a tempi recenti di una scarsa attenzione da parte della critica. All'inizio del Novecento, Adolf Gottschewski fu tra i primi ad interessarsi ad una maggiore definizione dell'artista. Mentre gli studi più recenti sono stati condotti alla metà degli anni Ottanta.⁹⁶⁹ Si può constatare che la maggiore difficoltà nella ricostruzione del catalogo dell'Onofri consiste essenzialmente nella scarsità di opere firmate, cui si accompagna la mancanza di informazioni riguardo alle date di nascita, morte e alla formazione dell'artista. L'unica opera firmata risulta essere il *Deposto* in S. Vittore al Corpo a Milano (fig. 363), opera che contribuisce all'ipotesi di un suo soggiorno diretto in questa città, come suggerito dall'impianto prospettico a rilievo dell'*Altare di San Girolamo* nella Chiesa di S. Giacomo a Bologna (*ante* 1503), opera che Massimo Ferretti definisce "bramantesca e lombardeggiante".⁹⁷⁰ La critica ha considerato per lungo tempo l'Onofri un seguace di Niccolò dell'Arca.⁹⁷¹ Rispetto all'artista dalmata-pugliese, però, che si esprime tramite quella che lo Gnudi definisce una "forza primitiva e selvaggia",⁹⁷² nell'Onofri si osservano un'estrema compostezza delle figure e la mancanza di una "vera commozione".⁹⁷³ Come osserva Paola Ranzolin:

"L'impianto strutturale, geometrico del busto, solidamente costruito, e il naturalismo insistito dei tratti del volto, tratti fisionomici incisi nella terracotta che ci restituiscono un senso epidermico e di verità psicologica ed espressiva, sono di chiara matrice nicolesca, ma il naturalismo dell'Onofri si mostra maggiormente trattenuto e contenuto in ritmi uniformi e schematici, in una forma chiusa e compatta, in una sintetica costruzione spaziale che sembra voler evocare, tramite una più pacata

La sua principale opera è il *Sepolcro di Cristo* in San Petronio. Tra le altre opere si ricordano il monumento funebre al vescovo Cesare Nacci (1504), nella stessa Basilica, il busto di Virgilio Bargellini nei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna (1500 - 1509), il sarcofago del canonico Antonio Busi (1506) nel santuario di Santa Maria del Poggio presso San Giovanni in Persiceto e una Santa Lucia al Bode Museum di Berlino.

⁹⁶⁸ ACHILLINI 1513, Canto 188 (24 dicembre 1523).

⁹⁶⁹ GOTTSCHESKI 1908; sul tracciamento della parabola artistica dell'Onofri si concentra l'articolo di Elena Morra, comparso nel 1985 nella rivista "Il Carobbio" (MORRA 1985, 182, 183). Uno studio più approfondito è stato condotto recentemente da Paola Ranzolin in RANZOLIN 2019, consultato all'URL: <https://intreccidarte.unibo.it/article/view/10144/9985>. Per il *Sepolcro* petroniano è stata proposta una datazione all'ultimo decennio del XV secolo in virtù di una affinità stilistica con il *busto del Sant'Alberto Magno* e con un frammento di *Pietà* del Mazzoni conservato ai Musei Civici di Padova (*post* 1489). Vedi D'AMICO 1989, 127.

⁹⁷⁰ FERRETTI 1996, 163, nota 2: "Il 'San Girolamo' conferma che Onofri frequentò l'ambiente milanese (in San Vittore al Corpo rimane, ed è firmato, un suo Cristo deposto, possibile residuo di un 'matorio'). Il vasto impianto prospettico a rilievo, con quella combinazione fra l'imbotte e lo scranno, è un ricordo della finta abside bramantesca di Santa Maria sopra San Satiro. Che tale ricordo sia diretto, e non mediato per via veneta, viene poi suggerito dal medaglione sovrastante, dove si vede una conoscenza di prima mano della scultura lombarda di fine Quattrocento [...]".

⁹⁷¹ D'AMICO 1989, 121. Vedi RANZOLIN 2019, 19. Vedi anche l'articolo della stessa autrice: "Vincenzo Onofri: una revisione del percorso artistico di un protagonista del rinascimento bolognese", in *INTRECCI d'arte*, n. 8, 2019, tratto dalla tesi di laurea magistrale "Vincenzo Onofri: il catalogo delle opere", discussa nell'anno accademico 2014/2015, relatore, prof. A. Bacchi.

⁹⁷² GNUDI 1942, 50.

⁹⁷³ RANZOLIN 2019, 24.

e serena espressività, le qualità di saggezza, religiosità e profonda umanità di una personalità venerata dall'ordine domenicano.”⁹⁷⁴

Restano comuni ad entrambi gli artisti i riferimenti alla pittura ferrarese e che si rilevano, in particolare, nella figura della *Maddalena* la quale riprende la donna piangente di Ercole de' Roberti nella cappella Garganelli in San Petronio. La *Pala Griffoni* in S. Petronio realizzata nel 1473 dal ferrarese Francesco del Cossa mostra una figura femminile la cui la posa e movimento svolazzante delle vesti, rimanda chiaramente alla *Maddalena* di Niccolò in Santa Maria della Vita (1464) (fig. 177-178).

Tra gli artisti ferraresi e gli artisti bolognesi, dunque, si viene a creare una sorta di “osmosi” che trova manifestazione anche nello stile dell'Onofri. Ponendosi sulla scia dei *Sepolcri* emiliani, l'Onofri vi aggiunge l'influenza dei pittori ferraresi attivi a Bologna come si vede nel volto drammatico della *Maddalena*, che ricorda da vicino le figure femminili della Cappella Garganelli di Ercole de' Roberti nella Chiesa di San Pietro, ma avvicinandosi anche allo stile di Lorenzo Costa, attivo negli stessi anni nella medesima basilica.⁹⁷⁵ Tra le peculiarità stilistiche dello scultore, Rosalba d'Amico individua la cromia delle superfici realizzata tramite una sottile stesura trasparente di lacche rosse sull'oro e di nero carbone sul verde, stesura che si osserva anche nel *Sepolcro* di S. Petronio (fig. 362). Non sappiamo se l'Onofri abbia anche dipinto il gruppo, ma è probabile che la sua colorazione sia stata affidata ad un pittore di professione.⁹⁷⁶

Ciò che si nota confrontando il *Sepolcro* di Niccolò, quelli del Mazzoni e quello dell'Onofri, è che quest'ultimo si distanzia dai primi due anche dal punto di vista iconografico. Se Niccolò e Guido ripongono le mani di *Cristo* sul ventre, l'Onofri preferisce mostrare il motivo del braccio penzolante ai lati dell'addome. Come nota la Ranzolin, nell'Onofri si nota un: “effettivo cambio di stagione, l'adeguamento a un nuovo clima culturale, il passaggio da stilemi quattrocenteschi nicoleschi a una ‘bellezza nuova’, cinquecentesca, in linea con la pittura coeva e, in particolare, con quel proto classicismo, pre-raffaellesco e peruginesco, che contraddistingue l'esperienza

⁹⁷⁴ RANZOLIN 2019, 22.

⁹⁷⁵ Per il gruppo in S. Petronio vedi la scheda n. 13. Per la Chiesa di S. Petronio l'Onofri avrebbe realizzato anche il *monumento sepolcrale di Cesare Nacci*, legato pontificio e Vescovo di Amelia. Il monumento, terminato nel 1504, è inserito in un pilastro della Cappella Rossi che divide questa cappella da quella Ghiselli. In assenza di una documentazione certa, il problema della cronologia e dell'attribuzione sono stati elusi e risolti per via stilistica. Insieme al *Monumento sepolcrale per Antonio Busi* nella chiesa della Madonna del Poggio presso S. Giovanni in Persiceto, il *Monumento per Cesare Nacci* rappresenta una “rara testimonianza di scultura rinascimentale nel contado bolognese, opere tra le più elogiate dalla critica per il ricco ed elegante linguaggio decorativo, per gli evidenti richiami alla cultura figurativa toscana e per l'altissima qualità di esecuzione che le contraddistingue” (RANZOLIN 2019, 28). Vedi anche MALAGUZZI VALERI 1899, 17.

⁹⁷⁶ OLIVARI 2009, 99.

pittorica di Francesco Francia e di Lorenzo Costa, sviluppatosi a Bologna tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo sotto lo splendido mecenatismo di Giovanni II Bentivoglio".⁹⁷⁷

Il rapporto dell'Onofri con S. Petronio dovette essere particolarmente continuo e duraturo come anche i suoi legami con i pittori della corte dei Bentivoglio.⁹⁷⁸ Presso la corte bentivolesca l'Onofri avrebbe conosciuto, forse dal 1480, il pittore ferrarese Lorenzo Costa. Per i Bentivoglio lavorò nella delizia di Ponte Poledrano e nella cappella di famiglia nella Chiesa di San Giacomo Maggiore.

L'Onofri realizzò, tuttavia, anche un altro *Sepolcro* per la Chiesa milanese di Santa Maria delle Grazie, del quale resta soltanto la figura del *Deposto* oggi conservata nella Chiesa di S. Vittore al Corpo (fig. 363).⁹⁷⁹ Il *Sepolcro* gli fu commissionato dal bolognese Alberto Bruscolo dei conti Alberti, funzionario di Ludovico il Moro a Milano, e podestà di Parma tra il 1472 e il 1473 e venne certamente realizzato prima del 1503, data in cui venne donato ai frati della chiesa milanese di Santa Maria delle Grazie.⁹⁸⁰ Venne qui sistemato al centro della tribuna, dove rimase almeno fino al 1515, quando venne visto da Pasquier Le Moyne in corrispondenza del sepolcro di Beatrice d'Este.⁹⁸¹ Il *Deposto* di S. Vittore al Corpo dimostra, come sottolinea Adalgisa Lugli, lo sviluppo di un genere emiliano anche al di fuori del territorio d'origine, e cioè nel Ducato milanese. La sua presenza in questo territorio apre un'interessante finestra sulla circolazione del genere dei *Sepolcri* in terracotta italiana tra Emilia e Lombardia nel Rinascimento.⁹⁸²

Nell'Emilia nord-orientale, il secondo grande centro di elaborazione e di rinnovamento del genere del *Sepolcro* scultoreo fu Ferrara. Anche se non sono attestati *Sepolcri* fittili in questa città esplicitamente legati al nome di Michele da Firenze, il suo passaggio per Ferrara, attestato una prima volta nel 1427 per plasmare la grande *Madonna* fittile che orna la facciata della Cattedrale e una seconda volta nel 1439, è un elemento cruciale per la comprensione e

⁹⁷⁷ RAZOLIN 2019, 25.

⁹⁷⁸ D'AMICO 1990, 107.

⁹⁷⁹ La paternità dell'Onofri per quest'opera è confermata dall'iscrizione sul cuscino del *Cristo* su cui si legge: *Opus Vincentii Onofrii Bon[oniensis]*.

⁹⁸⁰ Oscar Mischiati segnala un documento che permetterebbe di identificare il Cristo di Vincenzo Onofri in San Vittore al Corpo a Milano con un dono del conte bolognese Alberto Bruscolo dei conti Alberti a Ludovico il Moro. Nel 1503 il conte bolognese Alberto Bruscolo donò ai frati di Santa Maria delle Grazie un *Sepolcro* in terracotta composto da otto statue. Il conte prescriveva per il gruppo una collocazione all'interno della chiesa ma senza ulteriori precisazioni. Il documento è conservato nell'Archivio Storico Notarile, Giovanni Foscherari, busta 5, 6 febbraio 1503, rogato a Bologna in San Petronio, nella Cappella di Santa Brigida. GIORDANO 1995, 183-195.

⁹⁸¹ Pasquier le Moyne, *LE COURONNEMENT DU ROY FRANCOIS premier de ce nom, voyage et conquiste de la duch'e de Millan, victoire et repulsion des exurpateurs d'icelle, avec plusieurs singularit'ez des eglises, 5 couvens, villes, chasteaulx et forteresses d'icelle fortteresses C duch'e, fais l'an mil cinq cens et quinze, cum privilegio regis*, presso Gillet Couteau, Paris, 1515, vv. 5413-5414: "[la] sepulture de Beatrix femme du More est eslege en hault bien richement et dessoubz pres terre nostre seigneur ou tombeau". Una trascrizione dell'opera da un esemplare alla BNF è stata fatta da Luigi Bardelli, *L'incoronazione del re Francesco primo di questo nome, viaggio e conquista del ducato di Milano*, (2003), p. 147. La trascrizione è consultabile all'URL:

<http://home.teletu.it/luigibardelli/couronnement.pdf>

⁹⁸² LUGLI 1990, 341.

l'affermazione locale della tecnica della terracotta e prepara il terreno al Mazzoni per l'esecuzione del *Sepolcro* in Santa Maria della Rosa (1482).⁹⁸³ Dopo aver esportato la tecnica fittile a Verona, dove realizzò il pioneristico ciclo delle *Storie di Cristo* in terracotta per la cappella Pellegrini in Sant'Anastasia (1433), l'artista rientrò a Ferrara, come dimostra il pagamento per un polittico commissionatogli da Niccolò III d'Este per Santa Maria degli Angeli a Belfiore, purtroppo perduto. L'artista visse a Ferrara sicuramente fino al 1440 dal momento che, nel pagamento in cui gli viene commissionato l'*Altare delle Statuine* per il Duomo di Modena, è detto "abitante di Ferrara".⁹⁸⁴

La vicenda artistica dello scultore Ludovico Castellani, il cui nome è stato fatto a proposito di almeno due dei tre *Sepolcri* noti in ambito ferrarese, si rivela essere particolarmente. Attestato per la prima volta nel 1448 e morto prima del 1505, quando la figlia ne accettò l'eredità, benché sia ben documentato, non è attualmente possibile attribuirgli con certezza alcuna opera.⁹⁸⁵ La perdita materiale delle sue opere, per le quali si conserva la relativa documentazione, rappresenta una grave lacuna non solo per la comprensione della sua parabola artistica, ma anche per la comprensione della storia dell'affermazione e dello sviluppo del *Sepolcro* fittile nel Ducato Estense prima della commissione del *Sepolcro* di Santa Maria della Rosa a Guido Mazzoni (1482).

Dai documenti in cui viene citato è evidente che Ludovico Castellani era considerato uno degli artisti più richiesti e apprezzati del suo tempo. Basti leggere, ad esempio, l'elogio che ne fa il poeta ferrarese Ludovico Carbone, che arriva addirittura a paragonare un non meglio noto *ritratto di Borso* eseguito dal Castellani con un altrettanto apprezzato ritratto di Lionello eseguito dal Pisanello.⁹⁸⁶ Dopo essersi formato con il padre Guido, falegname e intagliatore presso la corte

⁹⁸³ BELLOSI 1989, 6.

⁹⁸⁴ FRANCESCHINI 1997, 608 (app. 9). Il documento è edito in GIOVANNINI 1988, 63-64. Il documento è conservato presso Modena, ASM, *Memoriale antico in pergamena*, n. 264 (1440), Registrazione n. 635 (1440, 6 settembre, Modena): "Maestro Michele di Nicolò di Dini da Firenze, abitante a Ferrara, promette a Lario figlio del fu Iacobo Manzoli di Modena di fargli un'ancona per l'altare maggiore della Cattedrale di Modena con figure di rilievo, ornamenti e pitture come quella fatta per Santa Maria di Belfiore in Ferrara, a proprie spese, salvo il trasporto a Modena qualora il marchese Niccolò III non gli consentisse di trasferirsi a Modena".

⁹⁸⁵ Soltanto recentemente sono stati condotti studi che hanno cercato di far luce sulla sua produzione. Marco Scansani gli attribuisce il *San Sebastiano* fittile nei Musei Civici di Reggio Emilia e il *Sepolcro* fittile nella chiesa di San Giovannino nella stessa città. Le proposte sono state avanzate in occasione delle giornate di studio tenutesi presso la Fondazione Zeri il 24 e il 25 settembre 2020: *Per un nuovo canone della scultura. Marmi, terrecotte e legni nell'Italia del Nord (1300-1600)*, a cura di Andrea Bacchi, Laura Cavazzini, Aldo Galli, Susanna Zanuso.

⁹⁸⁶ Nell'orazione per le nozze della nipote di Galeotto dell'Assassino, Ludovico Carbone scrive (Roma, Biblioteca Vaticana, Vat. Ottob. Lat. 1153, c. 156): "[...] Plenum enim studiolum meum mille picturis, signis, tabulis, imaginibus. Numquam illam Leonelli aspicio quam Antonius tabulis, imaginibus. Numquam illam Leonelli aspicio quam Antonius Pisanus effinxit quin mihi lacrymae ad oculos veniant, ita illius humanissimos gestus imitatur. Tuam vero, inclyte dux, quam Lodovicus Castellanus expressit tanquam reginam in medio caeterarum teneo, quae me ad virtutem, ad sapientiam, ad eloquentiam, ad omne genus elegantiae veneranda gravitate et augusta maiestate hortari videtur". Il passo è stato messo in luce da Marco Scansani secondo il quale si tratterebbe, probabilmente, del ritratto di Lionello eseguito dal Pisanello e conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo.

estense dal 1433 al 1455, Ludovico riuscì ad integrare ulteriormente la formazione paterna sperimentando anche la lavorazione della terracotta e producendo già nel 1448, un ritratto fittile per Lionello d'Este, purtroppo andato perduto.⁹⁸⁷ L'artista lavorò continuativamente per il casato estense: dopo aver prodotto un'ancona fittile per la Delizia di Bevignante (1466), tra il 1467 e il 1469 lo scultore si occupò di altre opere in legno, terracotta e stucco per adornare la certosa ferrarese di Santa Maria di Belfiore.

Nel 1458 Ludovico compare in un pagamento dei canonici della Cattedrale di Ferrara, alla presenza del pittore Michele Pannonio e dell'architetto Pietro dagli Ordini, per l'esecuzione di un *Sepolcro* di quattro figure di terra inginocchiate, che l'artista avrebbe dovuto plasmare per integrare un *Cristo* fittile danneggiato. L'individuazione di queste statue è complicata e tuttavia, potrebbe giovare la notizia trasmessa dalle *Vite de' pittori e scultori ferraresi* di Gerolamo Baruffaldi (stese intorno al 1707 ma pubblicate tra il 1844 e il 1846), di un *Sepolcro* che era anticamente posizionato sotto l'antico organo della Cattedrale, tra la navata e il presbiterio. Il *Sepolcro* sarebbe stato spostato e, nel 1672, addirittura smembrato.⁹⁸⁸ Questo *Sepolcro* anticamente collocato nella Cattedrale venne collegato dalla critica a quello esistente nel XVIII secolo nel monastero di S. Antonio in Polesine, a Ferrara; il suo autore, fu individuato in Ludovico Castellani (figg. 371-379).⁹⁸⁹ Tale ipotesi, tuttavia, è stata messa da parte.⁹⁹⁰ Come sottolineato dallo Scansani, infatti, essa non tiene conto del fatto che il *Sepolcro* in Sant'Antonio non può essere identificato con quello reintegrato dal Castellani dal momento che non compaiono quattro figure inginocchiate, bensì solo una: la *Vergine*. A questa osservazione, va inoltre aggiunto che il gruppo non sembrerebbe una ricomposizione di gruppi diversi (come si specifica nel pagamento del 1458), ma piuttosto sembra eseguito in una sola volta in un momento.

Per la Chiesa di Santa Maria delle Grazie nella città di Reggio, l'artista avrebbe realizzato un'ancona fittile anche se la commissione non dovette andare a buon fine per l'insoddisfazione

⁹⁸⁷ FRANCESCHINI 1995, 620 (appendice n. 31). Il documento è presso Ferrara, ASFe, Archivio Notarile Antico di Ferrara, Notaio Iacobo de la Mella, matr. 101, Pacco 2, Prot. 1470, Schede compiegate in fine Protocollo (22 maggio 1470). Nel documento vien fatto riferimento al testamento di Maestro Feltrino Lisignoli avvenuto in casa del testatore in Contrada di S. Antonio in Polesine a Ferrara, dove è presente come testimone *Ludovicus Castellanus sculptor filius quondam Magistri Guidonis, civis Ferrarie de contrata Sancti Appolinaris*.

⁹⁸⁸ BARUFFALDI ed. 1844, 200-201.

⁹⁸⁹ TORBOLI 2004, 13. Nelle *Memorie storiche delle chiese di Ferrara e de' suoi Borghi*, Giuseppe Atenore Scalabrini (1773), cita un *Sepolcro* nella chiesa interna di Sant'Antonio in Polesine: "nella cappella a sinistra [...] dietro l'altare, si vede un mortorio del Salvatore Signor Nostro di statue al naturale di cotto, simili a quelle della chiesa, detta della Rosa [...] [le statue in S. Antonio in Polesine] si stima siano quelle, che già erano nella Cattedrale sotto l'Altar Maggiore, fino dell'anno 1456; opera di Lodovico de' Castellani scultore, figulino, e maestro di getti, come si ha dal libro 'A' della Fabbrica del vescovado fol. 134 e 161" (SCALABRINI 1773, 281). Sin a tempi recenti la critica è stata incline ad identificare il *Sepolcro* documentato nella Cattedrale con quello oggi esistente in Sant'Antonio in Polesine; vedi TORBOLI 2004, 6. Per il gruppo in Sant'Antonio in Polesine vedi la scheda n. 8.

⁹⁹⁰ TORBOLI 2004, 9-23.

del committente, l'abate Filippo Zoboli, e l'artista fu costretto a richiedere l'intercessione di Borso.⁹⁹¹ Il Castellani era particolarmente legato a Borso e, dopo aver lavorato lungamente per la Certosa di Ferrara, continuò a lavorare per la corte estense anche nei successivi decenni: nel 1489, ad esempio, realizzò due forzieri per Isabella d'Este, anche se l'artista venne meno impiegato da Ercole, che gli preferì invece Guido Mazzoni.⁹⁹²

È stato proposto di attribuire al Castellani alcune delle figure che compongono il *Sepolcro* della Chiesa di San Giovannino in Reggio Emilia, la cui suppellettile appartiene alla stessa confraternita dell'Immacolata Concezione che deteneva il patronato dell'altare di San Sebastiano nella Chiesa di S. Maria delle Grazie o della Visitazione e dal quale proviene un *San Sebastiano* fittile che gli è stato attribuito.⁹⁹³ Il gruppo di Reggio è un *Sepolcro* eterogeneo composto da sculture di provenienze diverse in cui si nota la presenza di più mani, almeno tre. Se i due *san Giovanni* (uno facente parte del *Sepolcro* e uno di una smembrata *Crocifissione*) e il gruppo delle *Pie donne* e della *Vergine* potrebbero essere stilisticamente riconducibili al Castellani, il cui elemento caratteristico è la resa delle vene e dell'epidermide e i panneggi "cubizzanti" con una certa "ricaduta calligrafica", altre statue che compongono il gruppo, come il *Nicodemo* e il *Giuseppe d'Arimatea*, sono di evidente ispirazione mazzoniana, come dimostra la resa della pesantezza dei tessuti e della pelliccia. Ragion per cui, bisognerebbe ipotizzare la presenza di un altro artista più aggiornato alle nuove tendenze che si affermavano tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del Quattrocento tra Modena e Ferrara. Data la perdita delle opere del Castellani è difficile stabilire se sia il giovane Guido a formarsi guardando il Castellani oppure se sia il maturo Castellani ad aver risentito del naturalismo mazzoniano.

Tra i *Sepolcri* di non chiara paternità, ma genericamente riconducibili a maestranze ferraresi, devono essere annoverati quello nel monastero ferrarese di Sant'Antonio in Polesine (figg. 371-379), e il *Sepolcro* nella Chiesa di San Francesco da Paola a Lugo, non ancora riconducibile ad un nome, ma genericamente attribuibile ad un anonimo scultore di scuola ferrarese attivo tra il terzo e il quarto decennio del XV secolo (fig. 348).⁹⁹⁴ Lo stile del gruppo presenta molteplici affinità con quello di Niccolò dell'Arca a Bologna e con quello nella vicina chiesa imolese di S. Michele all'Osservanza. Si riconoscono parentele anche con le opere di

⁹⁹¹ FRANCESCHINI 1995, 620-621 (app. 34), Ferrara, ASFe, Archivio Notarile Antico di Ferrara, Notaio Iacobo Mella, matr. 101, Pacco 2, Prot. 1470, carta sciolta in apertura di protocollo datato al 1471? (*post* 1470, ma già tempo di Ercole I°).

⁹⁹² Modena, ASMo, Camera Ducale Estense, *Computisteria, Conto generale*, 28, Conto generale NNN (1489-1493), 1489, c. CXXXII (*dare*), documento edito in FRANCESCHINI 1995, 459, n. 678, lettera g.

⁹⁹³ L'ipotesi si deve a Marco Scansani e al suo intervento "Ludovico Castellani. Scultore ritrovato dell'*Officina ferrarese*" nelle giornate di studio "Per un nuovo canone della scultura. Marmi, terrecotte e legni nell'Italia del Nord (1300-1600), tenutasi a Bologna presso la Fondazione Zeri il 24 e il 25 settembre 2020.

⁹⁹⁴ Per il gruppo di Lugo vedi la scheda n. 6.

Francesco del Cossa, come la figura della *Maddalena*, simile per lineamenti e abiti alle dame dipinte dal pittore ferrarese nel *Salone dei Mesi* in Palazzo Schifanoia o con altre figure cossiane come la *Santa Lucia* alla National Gallery of Art di Washington (1472-1473) (fig. 328).

Per quanto riguarda, invece, i *Sepolcri* fittili presenti nella zona della Bassa Romagna, tra Imola, Faenza, Lugo e Modigliana, questi esemplari risultano difficilmente collegabili ad un nome e restano pressoché tutti anonimi. Per questi gruppi si è fatto un generico riferimento alle botteghe faentine ferraresi o alle botteghe legate alle produzioni toscane.⁹⁹⁵

Dall'ambiente faentino-ferrarese provengono, inoltre, una serie di *Sepolcri* scultorei che possono essere concepiti, come li definisce Giovanni Conti, “miniaturizzazioni di opere monumentali”.⁹⁹⁶ Queste sono state portate all'attenzione da Antonio Corbara in un articolo sulle plastiche “fiammingheggianti” del tardo Quattrocento tra Faenza e Ferrara comparso nel 1973 nel *Bollettino* del Museo internazionale delle ceramiche faentine. Anche se non possediamo un quadro completo delle botteghe faentine impegnate nella produzione di *Sepolcri* scultorei, bisogna prendere in considerazione perlomeno la bottega del faentino fra' Melchiorre, maestro di lavori “di preda”, che dal 1490 operava a Ferrara insieme col figlio Ottaviano, ceramista. Entrambi risultano “frati” perché terziari francescani.⁹⁹⁷ Negli ultimi anni del secolo la bottega faentina si allineò all'arte e al gusto della corte ferrarese e Melchiorre venne chiamato a corte dal duca Ercole I dove lavorò anche suo figlio Biagio che figura nel 1501 come maestro “di preda” per Alfonso I.⁹⁹⁸

Il gruppo che trova posto, attualmente, nel giardino esterno del monastero di San Michele all'Osservanza a Imola è stato attribuito ad un ignoto artista di scuola bolognese o faentina attivo alla fine del XV secolo (fig. 408).⁹⁹⁹ L'autore sembra rifarsi a Niccolò dell'Arca e non sembra si possano individuare citazioni dirette ai *Sepolcri* realizzati da Guido Mazzoni. Considerando che gran parte delle opere pubbliche realizzate tra il 1479 e il marzo del 1483 in città per un rinnovamento edilizio voluto da Girolamo Riario, furono progettate ed eseguite dall'architetto e scultore Giorgio Marchesi da Settignano, detto “Giorgio Fiorentino” (1415-1484), non si esclude

⁹⁹⁵ Vedi le schede n. 10 (Imola), n. 6 (Lugo) e n. 2 (Modigliana).

⁹⁹⁶ CONTI 1973. Tra queste possono essere citate tre opere di maestri faentini della fine del XV secolo: la *Deposizione* proveniente dalla collezione Pasolini di Faenza, ora al Metropolitan Museum of Art di New York, opera in maiolica policroma datata al “1497”; CORBARA 1973, 64-72 e tav. XXXI. La *Deposizione* nel Duomo di Ancona, distrutta dai bombardamenti (CORBARA 1973, tav. XXXII), e la *Deposizione* conservata ad Ostra Vetere (CORBARA 1973, tav. XXXIII).

⁹⁹⁷ Melchiorre, cognominato “Biasini”, era coadiuvato anche dagli altri figli Biagio e Tommaso (CORBARA 1973, 71).

⁹⁹⁸ CORBARA 1973, 71.

⁹⁹⁹ Fa eccezione la statua del *Cristo* che padre Serafino Gaddoni riconduceva ai maestri Graziani di Faenza; GADDONI 1927, 233 (vol. V).

che il toscano abbia sovrinteso anche alla realizzazione del gruppo fittile nella Chiesa dell'Osservanza.¹⁰⁰⁰

4.7.3 I Sepolcri mazzoniani

L'importanza di Guido Mazzoni (1445-1518) per l'affermazione del genere del *Sepolcro* scultoreo in Italia è lampante, così come la sua fama, divenuta internazionale nel primo decennio del Cinquecento, quando Carlo VIII lo volle portar con sé in Francia per fargli realizzare il proprio monumento funebre nella Chiesa di Saint-Denis (1496). I suoi spostamenti tra le corti italiane e quelle europee e il *Sepolcro* realizzato per l'oratorio della Buona Morte vengono citate nella *Cronaca* del suo concittadino Tommasino Bianchi de' Lancillotti (1506).¹⁰⁰¹ Il *Sepolcro* realizzato per la chiesa di Monteoliveto a Napoli viene menzionato già dal Vasari nella *Vita* di Benedetto da Maiano. Nella *Raccolta de' Pittori, Scultori et Architetti Modenesi più celebri* del 1662, Ludovico Vendriani tesse un ampio elogio delle sue opere e lo cita anche il Tiraboschi nelle sue *Notizie* (1786).¹⁰⁰² La fortuna del Mazzoni si affermò nel corso del XIX secolo, con la monografia che gli viene dedicata da Carlo Malmusi e di Mario Valdrighi (1823), che gli assegnarono un posto centrale nella storia artistica della città di Modena. Uno dei primi studiosi ad occuparsi più approfonditamente dell'artista fu Adolfo Venturi in un articolo comparso nell'*Archivio Storico Italiano* nel 1884, nel quale inserì l'artista nella storia dell'arte ferrarese e, in generale, in quella italiana del XV secolo.¹⁰⁰³ Dopo il suo contributo, il plastificatore modenese fu abbastanza trascurato dalla critica, fino alla sua riscoperta grazie allo studio monografico condotto da Timothy Verdon nel 1975.¹⁰⁰⁴ La recente monografia di Adalgisa Lugli valorizza

¹⁰⁰⁰ "Giorgio Marchesi, detto Giorgio Fiorentino", voce a cura di Gerardo Doti nel Dizionario Biografico degli Italiani, 200, consultato su URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/marchesi-giorgio-detto-giorgio-fiorentino_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marchesi-giorgio-detto-giorgio-fiorentino_(Dizionario-Biografico)/). Ad Imola, oltre alle varie opere pubbliche, tra il 1479 e il 1482, il Marchesi completò i chiostrì di S. Domenico e rimodernò la Cattedrale di S. Cassiano, al cui appalto prese parte il solo figlio Checco (1480-84). Nel 1480 acquistò una casa a Imola, nella Contrada dei Cavarsalli e, fino al 1483, lavorò nella Cappella di S. Cristina, quando il suo nome scompare dalle fonti note. Dopo aver lavorato nella chiesa della Madonna delle Grazie (già S. Francesco), a Pesaro, nel 1470, il Marchesi passò a lavorare come architetto militare a Forlì per Pino III degli Ordelaffi. L'architetto e scultore toscano intratteneva rapporti con gli Sforza, rapporti intrecciati probabilmente grazie al Laurana. Il 10 febbraio 1474 fu stabilita la costruzione della rocca Costanza, stipulata a Pesaro da Giorgio di Barignano, segretario di Costanzo Sforza, e dal Marchesi. I lavori, iniziati il 3 giugno 1474, vennero interrotti prima dell'aprile 1476 quando Costanzo Sforza allontanò i due fiorentini perché non soddisfatto della loro prosecuzione. L'ultimo indizio sulla vita del Marchesi è un contratto di appalto, sottoscritto a Imola, il 1° marzo 1483, dal fattore della famiglia Marchesi a Settignano, Francesco Pironzi di Firenze e relativo ai lavori di completamento dei due chiostrì del convento imolese di S. Domenico.

¹⁰⁰¹ Vedi la *Cronaca* di Tommasino Lancillotto (BIANCHI [1506], 1864, 69).

¹⁰⁰² Vedi TIRABOSCHI 1786, 255. Per il gruppo di Napoli vedi la scheda n. 34.

¹⁰⁰³ VENTURI 1884 339-366.

¹⁰⁰⁴ VERDON 1975.

l'artista in quanto esponente della rinascita della terracotta nel Quattrocento (1990). Secondo la studiosa, l'artista avrebbe sfortunatamente fatto le spese dell'"inversione di tendenza della scultura alla fine del Quattrocento" dovuta al "generale disagio e allo scarso apprezzamento che viene a circondare la terracotta dopo la disputa cinquecentesca sulle arti".¹⁰⁰⁵

La famiglia del Mazzoni era oriunda di Montecuccolo (Modena). Lo zio dell'artista Paganino Mazzoni, da cui proviene il soprannome di Guido, detto "Paganino", era capitano estense della Rocca di Toano e nel 1432 risultava iscritto alla cittadinanza modenese.¹⁰⁰⁶ La formazione dell'artista si svolse in una Modena in cui vivevano plasticatori già affermati fra i quali Benedetto degli Erri (1430-1479/1480) e Galeotto Pavesi.¹⁰⁰⁷ Angelo e Bartolomeo degli Erri, attivi dagli anni Sessanta agli anni Ottanta del Quattrocento, erano vicini alla confraternita della Buona Morte, la stessa per cui il Mazzoni produsse il *Sepolcro* modenese (1477). Dai fratelli degli Erri, Guido ricavò la fisicità nella prospettiva delle sue figure, i rapporti spaziali tra un personaggio e l'altro, la legge compositiva. Galeotto Pavesi, a detta del Venturi, "[può supporre che [...] dirigesse il Mazzoni ne' primi passi dell'arte".¹⁰⁰⁸ Galeotto era "bocalaro di panexi nixi da Módono" e autore di "un'anchone fata de tera cotta in vidriada cum diverse figure de più sancti".¹⁰⁰⁹ Nel 1463 il Pavesi venne chiamato dal canonico Antonio Oddi per eseguire l'ancona che poi venne posta dinanzi all'altare di S. Agata, nella Cattedrale di Parma.¹⁰¹⁰ L'ancona, tuttavia, non sembra rintracciabile, per cui risulta difficile valutare direttamente l'apporto dell'arte del Pavesi sul Mazzoni. Il Venturi sostiene che: "a quel tempo il Mazzoni era giovanetto, e perciò non sarebbe irragionevole supporre che l'artista fiorentine avesse diretto la stecca del giovane: e quest'induzione acquista anche maggiore verosimiglianza, qualora si pensi che il Mazzoni lavorò presso Parma, nel tempo medesimo in cui Galeotto si trovava colà".¹⁰¹¹ Non sarebbe del tutto

¹⁰⁰⁵ LUGLI 1990, (Prefazione).

¹⁰⁰⁶ MALMUSI - VALDRIGHI 1823. Vedi anche VENTURI 1884, 342.

¹⁰⁰⁷ La bottega degli Erri, formata da Benedetto e dai suoi figli, detenne per quasi due secoli il monopolio delle attività artistiche nel centro modenese. Nel 1433 Aldovrandino Guidoni, oratore per conto di Ercole d'Este a Firenze, affida a Benedetto degli Erri il progetto per la propria cappella nel duomo di Modena che prevedeva un altare in terracotta con figure ad altorilievo sul modello del polittico gotico realizzato da Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne in San Francesco a Bologna.

¹⁰⁰⁸ VENTURI 1908, 770.

¹⁰⁰⁹ CAMPORI 1879, 9 (documento del primo agosto 1463). Vedi anche ACIDINI LUCHINAT 1997, 111.

¹⁰¹⁰ De Mauri 2008, 175. La Cappella di Sant'Agata, che fino al 1555 doveva essere un oratorio esterno posto sul versante destro della chiesa, all'altezza del transetto, veniva usata, sin dal 1417, per riporvi il Sacramento. L'informazione si ricava dalla lettura del *Ordinarium Ecclesiae Parmensis e vetustioribus excerptum reformatum*, A. 1417, edito da in BARBIERI 1866, 134: "FINITA DICTA MISSA, DESCENDANT DOMINUS EPISCOPUS CUM CANONICIS ET TOTO CLERO AD CAPPELLAM SANCTAE AGATHAE, ET CORPUS CHRISTI QUOD EST IBI RECONDITUM CUM EA PROCESSIONE MODO ET FORMA ET SOLEMNITATE QUIBUS PORTATUM FUIT, INDE DEVOTE ACCIPIATUR, ET REPORTETUR, ET IN PARADISO POST ALTARE MAIUS REVERENTER RECONDATUR, UT IN SEPULCRO, IBI DIMISSO LUMINE COPIOSO PER TOTAM NOCTEM DURATURO, CLERICIS CANTANTIBUS RESPONSIUM". Durante la *Depositio Hostiae* il vescovo e i canonici si recavano nella Cappella di S. Agata, dove era riposto il Corpo di Cristo.

¹⁰¹¹ VENTURI 1884, 346.

errato, inoltre, ipotizzare che il Pavesi, rimasto a Parma anche tra il 1470 e il 1479, sia stato il tramite per il primo *Sepolcro* del Mazzoni realizzato per Gianludovico e Pallavicino Pallavicino nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli, a Busseto, provincia di Parma.¹⁰¹²

La formazione del Mazzoni sarebbe continuata dunque a Parma, dove erano presenti numerosi maestri dell'arte della terracotta: Giacomo della Braya o Braglia (1412-1438), Giovannino delle tovaglie (1428), Giovanni Tomaso de Monchio da Modena (1453), Biagio della Costa, Giovannino da S. Bonifacio (1464), Giovanni da Piacenza (1470), Cristoforo Longhi, abitante "Brescello" (Brescia?), Bartolomeo Avanzi (1487), Maria Giovanni del Rio di Guardasone, autore del cornicione dell'Ospedale di Parma compiuto nel 1492 e, infine, il soprascritto Galeotto Pavesi.¹⁰¹³

Oltre ad un possibile contatto con le opere di Galeotto Pavesi a Parma, per i suoi *Sepolcri* fittili il Mazzoni dev'essersi ispirato al precedente modenese più celebre per il genere del *Sepolcro* fittile, e cioè alla *Deposizione* di Michele da Firenze per il monastero di San Geminiano a Modena (1443-1448), che l'artista probabilmente vide nella sua città natale, Modena, e al *Sepolcro* di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della Vita (1464) a Bologna.¹⁰¹⁴

Come abbiamo visto il primo *Sepolcro* fittile realizzato da Guido Mazzoni tra il 1476 e il 1477 era destinato alla Chiesa di Santa Maria degli Angeli a Busseto. A questo seguono i gruppi realizzati per la Confraternita della Buona Morte a Modena (1477-1479) e per la Chiesa di Santa Maria della Rosa a Ferrara (1483-1485). Tra il 1485 e il 1489 Guido realizzò il *Sepolcro* per il monastero veneziano di Sant'Antonio di Castello (figg.357-360). Il 2 maggio 1487 il suo nome compare in un documento che riporta la richiesta di un permesso al Comune di Modena.¹⁰¹⁵ Nel 1492 lavorò al gruppo reale per Santa Maria di Monteoliveto, a Napoli. Nella stessa chiesa, il 12 maggio 1495, l'artista viene nominato Cavaliere da Carlo VIII e l'anno successivo passò al suo servizio in Francia. Da qui, giunse in Inghilterra per realizzare la *Tomba di Enrico VII* e vi rimase fino al 1516, quando rientrò a Modena, dove morì due anni dopo.

Per il *Sepolcro* bussetano di Santa Maria degli Angeli (1475-1477), l'autografia mazzoniana fu riconosciuta già nel secondo decennio dell'Ottocento da Pietro Vitali per vicinanza stilistica con il *Sepolcro* di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli: "la somiglianza cos'ì nel soggetto, come

¹⁰¹² Riguardo alla permanenza del Pavesi a Parma, Giuseppe Campori cita due rogiti visti dallo Scarabelli (CAMPORI 1879, 122).

¹⁰¹³ VANZOLINI 1879, 120-121.

¹⁰¹⁴ Da Donatello, che nel 1451 si trova a Modena per sovrintendere alla costruzione del monumento equestre per Borso d'Este (CAMPORI 1855, 185-186), il Mazzoni avrebbe potuto dedurre, inoltre, i movimenti concitati delle sue *Maddalene*. Per il gruppo nella Galleria Estense di Modena vedi la scheda n. 4; per il gruppo di Niccolò dell'Arca in S. Maria della Vita vedi la scheda n. 5.

¹⁰¹⁵ VENTURI 1884, 355, nota 1. Nell'Archivio municipale di Modena, nella vacchetta degli *Atti comunali*, si trova in questa data una sua domanda ai conservatori di poter selciare una strada, allargarla e "rettilinearla". Per i gruppi citati vedi le seguenti schede: Busseto, n. 7; Modena, n. 9; Ferrara, n. 12; Venezia, n. 31; Napoli, n. 34.

nella maniera della detta opera di Napoli con questa de' Minori osservanti m'induce a credere che siano esse di uno autore medesimo".¹⁰¹⁶ Il Vitali segnalava un'attribuzione precedente ad Antonio Begarelli (1499-1565) per confronto con la *Madonna e donatori* nella Chiesa di Santa Margherita a Modena, subito smentita: "la somiglianza cos'ì nel soggetto, come nella maniera della detta opera di Napoli con questa de' Minori osservanti m'induce a credere che siano esse di uno autore medesimo".¹⁰¹⁷ L'attribuzione mazzoniana è stata successivamente confermata da Carlo Malmusi, Mario Valdrighi, Angelo Pezzana, Corrado Mingardi Timothy Verdon e, più recentemente, da Adalgisa Lugli.¹⁰¹⁸ La seconda commissione per un *Sepolcro* proviene dalla confraternita modenese di San Giovanni della Buona Morte. La prima notizia sulla paternità mazzoniana per quest'opera si legge nella *Cronaca Modenese* di Tommasino Lancillotto, tesoriere della comunità di Modena e sindaco dell'Ospedale di S. Maria dei Battuti che alla data del 5 novembre 1509, fa riferimento al primo restauro del gruppo.¹⁰¹⁹ Nel 1884 fu Adolfo Venturi a fornire le documentazioni relative al *Sepolcro* eseguito da Guido per la confraternita, ripercorrendo interamente il *Maneggio dell'Ospedale della Buona Morte* dall'anno 1436 alla fine del Cinquecento e ritrovandone i pagamenti.¹⁰²⁰

Completato il *Sepolcro* di Modena, l'artista si occupò della commissione ducale per la Chiesa ferrarese di Santa Maria della Rosa (*post* 1485) (fig. 202). La datazione è fornita dal pagamento del 5 maggio 1485 al sarto della duchessa Eleonora d'Aragona per un dono in tessuti di pregio alla moglie del Mazzoni, Pellegrina Agazzi.¹⁰²¹ Dal 1487 Guido si spostò a Venezia, dove sarebbe rimasto fino al 1490, anno in cui è ricordato a Modena per un atto legale. Nel 19 maggio 1487 stipulò un contratto con il monastero di S. Antonio di Castello a Venezia per l'esecuzione di un *Sepolcro* con otto figure.¹⁰²² Il gruppo risulta terminato già nel 1489, come si

¹⁰¹⁶ "Una simile opera a questa di Busseto truovasi in Napoli nella chiesa degli Olivetani, della quale mi sovviene essere fatta menzione dal Mabillon nel suo *Viaggio d'Italia*. Ella è ricordata altresì dal Vasari nella Vita di Giuliano da Maiano, dove le seguenti parole si leggono: 'Et Benedetto attendendo poi alla scoltura passò'" (VITALI 1819, 60).

¹⁰¹⁷ "Alcuno ha qui detto che fossero opera del Begarelli. Ma il bellissimo suo Calvario da me veduto in Modena alcuni anni addietro nella chiesa di Santa Margherita mi sembrò essere di maniera più moderna, più nobile ed artificiosa che queste figure non sono, le quali somigliano piuttosto a quelle che in quella stessa chiesa io vidi poste sopra un altare e che il Tiraboschi mi disse essere del Mazzoni maestro del Begarelli." (VITALI 1819, 60).

¹⁰¹⁸ MALMUSI E VALDRIGHI 1823, 37; VALDRIGHI, FERRARI MORENI 1854, 9 -10, nota 2; PEZZANA 1837, 56; MINGARDI 1975, 99; LUGLI 1990, 319. Anche il *Sepolcro* di Modena era stato precedentemente attribuito ad Antonio Begarelli (1499-1565), ricordato, non a caso, in un'iscrizione che riporta il nome dell'artista sulla parete maggiore della chiesa insieme alla data "1847".

¹⁰¹⁹ Lancillotto 1506 ed. 1864, 69: "El sepolcro posto in Modena in l'ospedaletto dela Compagnia dala Morte si è stato principiato de cunzare et dipinzere circha 3 d' fa per le mane de M.ro Franc.o de Bianco Frare, el quale si è quello che fece misser Guido di Mazon alia Paganin circha 25 anni fa et se era alquanto guasto".

¹⁰²⁰ VENTURI 1884, 347 e sgg.

¹⁰²¹ La citazione è in VERDON 1978, 247: "maestro paganin da Modena depintore che feze il sepolcro in Santa Maria della Roxa".

¹⁰²² MOSCHETTI 1907, 10, dove l'autore trascrive il contratto rinvenuto presso l'A.S.V., t. IX, c. 147. Il documento porta la firma autografa del Mazzoni.

legge in un accordo di pagamento datato il 22 aprile.¹⁰²³ Questo venne prodotto verosimilmente dopo quello nell'Oratorio della Buona Morte di Modena e si mostra più vicino a quello napoletano per diversi elementi, come la *Vergine* che tocca il capo di *Cristo*.¹⁰²⁴ Il Cicogna trae le informazioni da un catasto del 1762 che giudica “assai esatto”, presente nell'archivio del monastero e steso dal canonico Don Agostino Carrier.¹⁰²⁵ Oscar Moschetti suggerisce che l'opera sia stata commissionata quattro anni prima del documento del 1489, ovvero il 19 maggio 1485.¹⁰²⁶ L'artista dev'essersi particolarmente affezionato al convento che l'aveva ospitato, se stanziò duecento ducati, e cioè un terzo del prezzo totale, come elemosina al monastero, a patto che fosse apposta un'epigrafe accanto al *Sepolcro*, che ricordava sua opera di beneficenza.¹⁰²⁷

Nel 1489 Guido venne richiesto a Napoli dal re Alfonso per “certi lavori d'immagini” per il Duca, il che fa immaginare che l'artista fosse già presente a Napoli in quell'anno mentre, nel 1492, si rileva il primo pagamento per il *Sepolcro* in Santa Maria di Monteoliveto.¹⁰²⁸ L'alta stima che i reali di Napoli avevano nei confronti del plastificatore modenese è testimoniata dal Vasari nella *Vita di Benedetto da Maiano*. Raccontando che lo scultore toscano stava lavorando alla *Pala dell'Annunciazione* nella Chiesa di Monteoliveto, Vasari nomina anche il Mazzoni, concorrente di Benedetto, e lo definisce “scultore che faceva di terra”, ricordando la *Pietà* di Monteoliveto e i premi datogli dal re.¹⁰²⁹

Tra gli autori di *Sepolcri* fittili in Italia, il Mazzoni fu secondo solo a Niccolò dell'Arca. Nel giro di una quindicina di anni (1476-1492) il modenese sfornò cinque *Sepolcri* scultorei imponendosi come punto di riferimento del genere per gli artisti contemporanei e per quelli successivi. Grazie ai suoi spostamenti il linguaggio emiliano venne esportato fuori regione diventando il linguaggio *par excellence* del genere del *Sepolcro* scultoreo italiano reggendo il confronto con i toscani.

¹⁰²³ MOSCHETTI 1907, 10, doc. I.

¹⁰²⁴ MALMUSI - VALDRIGHI, 1823, 31: “Sembra che dopo il compimento della *Deposizione dalla Croce* nell'ospitale della Morte, ossia circa l'anno 1480 intraprendesse il Mazzoni il viaggio di Ferrara e Venezia, in ciascuna delle quali città eseguì egli sicuramente un'opera di soggetto somigliante a quello dell'ospitale suddetto, perciocché a seconda di quanto narrasi nella cronaca del Lancillotto copiata dallo Spaccini, queste due opere furono da esso terminate prima che si recasse a Napoli, nel qual luogo dovette senza dubbio trasferirsi prima del 1490.

¹⁰²⁵ CICOGNA 1824, 360.

¹⁰²⁶ MOSCHETTI 1907, 3.

¹⁰²⁷ ASV, *Sant'Antonio di Castello*, vol. IX, p. 147; in MOSCHETTI 1907, 1-12. Per il gruppo di Sant'Antonio di Castello vedi la scheda n. 31.

¹⁰²⁸ Per il pagamento del 1489 (ottobre) vedi BARONE 1885, 7, n. 20; per il pagamento del *Sepolcro* (dicembre 1492) vedi BARONE 1885, 21, n. 27.

¹⁰²⁹ VASARI 1568, II e 352.

4.7.4 La Toscana

Per quanto riguarda la Toscana, gran parte dei *Sepolcri* prodotti tra il Trecento e la prima metà del Quattrocento non sono riconducibili ad artisti noti. Tra i *Sepolcri* scolpiti si annoverano le statue lignee di *Dolenti* conservate nel Museo Diocesano di S. Stefano al Ponte a Firenze e provenienti dalla Chiesa di S. Michele a Casanova a Firenzuola, nella zona dell'Appennino fiorentino rivolto verso Imola, e databili al secondo quarto del XIV secolo (figg. 332-335).¹⁰³⁰ Il gruppo è stato attribuito alla bottega di Andrea di Cione di Arcangelo detto "Orcagna" (1310-1368), allievo di Andrea Pisano e di Giotto.¹⁰³¹ Del *Sepolcro* sono sopravvissute soltanto le statue di *Giovanni Evangelista*, *Giuseppe d'Arimatea*, *Maria Maddalena* e una *Pia donna*.¹⁰³² Sono riconducibili ad un'influenza artistica toscana anche alcuni *Sepolcri* scultorei presenti in Romagna e in Umbria. Tra questi si annovera il *Sepolcro* nella Pieve di Santo Stefano papa a Modigliana, in provincia di Faenza, situata a pochi km da Firenze, e da essa dipendente dal 1376 (fig. 89).¹⁰³³ Lo stile del "Maestro di Modigliana" si caratterizza per scanalature profonde e parallele alternate a minuziose aree geometriche secondo un *modus operandi* vicino a quello delle sculture di Firenzuola. Riguardo alla cronologia del gruppo, sussistono dei dubbi: se Alfredo Bellandi lo data alla tarda metà del Quattrocento, Massimo Ferretti lo considera opera di una bottega faentina che l'avrebbe realizzato intorno al 1415.

Anche il gruppo ligneo nell'Oratorio dei Beati Pietro e Giovanni Becchetti a Fabriano può essere ricondotto ad una maestranza toscana. Secondo Romualdo Sassi, le sculture sarebbero improntate a "modi cosmopoliti" e sarebbero lontane dagli stereotipi di arte umbro-marchigiana, toscano-marchigiana e marchigiana-abruzzese.¹⁰³⁴ Prodotto tra l'ultimo decennio del Trecento (*post* 1393) e il 1404,¹⁰³⁵ il gruppo non si può considerare un vero e proprio "Compianto" in quanto è formato dalle singole figure di un *Cristo deposto*, una *Vergine dolente*, una *Vergine deposta*, una *Pietà*, un *S. Giovanni* e un *Crocifisso*. Considerando che il *san Giovanni* è sicuramente legato al *Crocifisso*, soltanto la *Vergine dolente* potrebbe essere associata al *Deposto*.

Nella prima metà del Quattrocento, come abbiamo visto, Michele da Firenze, l'allievo "girovago" del Ghiberti, fu il tramite attraverso il quale il linguaggio toscano applicato ai *Sepolcri*

¹⁰³⁰ Per il gruppo di Firenzuola vedi la scheda n. 24 e la fig. 183.

¹⁰³¹ CAMPOREALE 2001, 108-109. Sul gruppo vedi la scheda n. 24.

¹⁰³² La chiesa, nella quale sono attestate le sculture dopo il 1823, faceva parte della pieve della diocesi fiorentina di S. Giovanni Battista Decollato a Cornacchiaia. Dopo un crollo avvenuto nel 1784 la chiesa fu trasferita dalla località che prese il nome di "Chiesa Vecchia".

¹⁰³³ Per il *Sepolcro* di Modigliana vedi la scheda n. 2.

¹⁰³⁴ SASSI 1923, 22.

¹⁰³⁵ ROSSI 1978, 34-38. Il 1404 è l'anno in cui sarebbe stato eseguito l'affresco con l'albero di Jesse, davanti al quale si trovava l'altare dedicato al *Crocifisso*.

scultorei venne esportato fuori dalla Toscana e, in particolare, in Emilia a Ferrara, dove eseguì la *Madonna con Bambino* (1427) per la Cattedrale e a Modena, dove realizzò il *Sepolcro* per l'Ospedale di S. Geminiano (1443-148).¹⁰³⁶ Analogamente, anche nell'ultimo decennio del XV secolo il lessico toscano influenzò nuovamente quello emiliano, trapiantandosi nel centro bolognese. Nel 1494 vi giunsero Michelangelo, che realizzò per la Basilica di S. Domenico Maggiore le sculture marmoree di un *Angelo* reggi-candelabro, del *S. Procolo* del *S. Petronio*, e Bartolomeo di Giovanni d'Astore dei Sinibaldi, detto Baccio da Montelupo (1469-1523), autore di un *Sepolcro* fittile nella medesima Basilica (figg. 364-367)¹⁰³⁷.

Il primo ad occuparsi di Baccio da Montelupo fu Manfredi Polverosi (1899) ma il principale studio è stato condotto da John Douglas Turner, autore di una tesi di laurea sull'artista (1997).¹⁰³⁸ Più recentemente, alcuni aspetti dell'opera dell'artista sono stati approfonditi ulteriormente dallo studio di David Lucidi comparso nella rivista "Nuovi Studi" (2013).¹⁰³⁹

Per la Basilica bolognese di San Domenico maggiore, tra il gennaio e l'aprile del 1495, come già menzionato, Baccio realizzò un *Sepolcro* fittile, purtroppo frammentario. La *Pietà*, destinata ad ornare la cappella del "Capo di San Domenico", venne realizzata per volere del giurista e diplomatico fiorentino Ludovico Bolognini (1447-1508) e della moglie Giovanna Ludovisi.¹⁰⁴⁰ La cappella viene definita da Benvenuto Supino nel 1939 "in stile toscano", facendo riferimento al nome di Pagno di Lapo, maestro fiorentino che nel 1467 forniva marmi istriani per la cappella dei Ludovisi.¹⁰⁴¹

Prima di giungere a Bologna, la formazione di Baccio si svolse nelle botteghe di Montelupo fiorentino mentre, alla maggiore età, si trasferì a Firenze. Qui, probabilmente, frequentò la scuola d'arte del Giardino di San Marco diretta da Bertoldo di Giovanni per volere di Lorenzo il Magnifico, avendo la possibilità di studiare le sculture classiche. Non ci sono documenti che attestano la sua frequentazione con il Giardino Mediceo di San Marco anche se fu certamente circondato da personalità legate ai circoli laurenziani. Entrò in contatto, ad esempio, con il prete e antiquario fiorentino Francesco di Santi di Jacopo Albertini, ecclesiastico e pittore.¹⁰⁴² Baccio visse a Firenze dagli anni successivi al 1487, quando è documentato ancora a Montelupo, almeno

¹⁰³⁶ Per il gruppo di Michele da Firenze realizzato per l'ospedale di S. Geminiano vedi la scheda n. 4.

¹⁰³⁷ Per il gruppo di Baccio in S. Domenico a Bologna vedi la scheda n. 14.

¹⁰³⁸ POLVEROSI 1899, 5-13; TURNER 1997.

¹⁰³⁹ LUCIDI 2013, 51-101.

¹⁰⁴⁰ SUPINO 1939, 251. Documenti tratti dall' Archivio di S. Petronio, *Libro di dare e avere*, III, dal 1429 al 1439, c. 390.

¹⁰⁴¹ SUPINO 1939, 251.

¹⁰⁴² Vedi LUCIDI 2013, 52.

fino al 1522.¹⁰⁴³ A Firenze, l'artista ebbe modo di inserirsi in una delle migliori botteghe di scultura della città gestite da personaggi del calibro di Benedetto da Maiano, Giuliano e Antonio da Sangallo. L'atelier di Benedetto da Maiano sembra essere quello che ha incoraggiato maggiormente la prima attività di Baccio nell'ultimo quarto del Quattrocento e, "in particolare, su quella folta schiera di modelli fittili impiegati per la produzione marmorea o anche come lavori autonomi, che permettevano a Benedetto da Maiano di reclamare un ruolo guida anche nella plastica in terracotta".¹⁰⁴⁴ La vicinanza tra l'artista di Montelupo e Benedetto da Maiano è comprovata dalla sua presenza, in qualità di testimone, insieme a Leonardo del Tasso, fedele collaboratore di Benedetto, nell'atto di inventariazione dei numerosi beni, *in primis* sculture, che erano presenti nella sua casa-bottega in via San Gallo, nell'aprile del 1498.¹⁰⁴⁵

Nel 1495, a causa dell'arrivo delle truppe di Carlo VIII di Francia, Baccio fu costretto a riparare a Bologna, dove accolse la commissione per il *Sepolcro* di S. Domenico Maggiore, originariamente ospitato nella cappella della famiglia Bolognini e oggi custodito nel Museo della chiesa.¹⁰⁴⁶ Ludovico Bolognini scelse Baccio al posto di un'artista bolognese come, ad esempio, Vincenzo Onofri, per realizzare il *Sepolcro* nella propria cappella in San Domenico. La commissione di Baccio a Bologna fu dunque favorita, dalle comuni origini toscane della famiglia committente. La scelta comportò ovviamente l'introduzione di variazioni nella raffigurazione del tema del *Sepolcro*, che era già stato ben codificato in ambito emiliano attraverso il *Sepolcro* di Niccolò dell'Arca e attraverso quelli mazzoniani. La variazione sembra voluta da Ludovico Bolognini, promotore della costruzione della cappella e interessato a rinnovare il linguaggio locale attraverso il linguaggio toscano. Il Bolognini fu protagonista della scena politica bolognese, tra il 1494 e il 1495, in un momento particolarmente importante per la corte medicea. Tra il 1490 e il 1491 aveva intrattenuto stretti rapporti diplomatici e culturali con l'ambiente mediceo e, dal 1494, si trovava a Firenze come podestà. Il legame politico e culturale tra Firenze e Bologna, già evidente nell'intervento di Giovanni II Bentivoglio come prestanome nell'acquisto del Giardino di San Marco che il bolognese si impegnava a comprare per conto dei Medici, si manifesta anche attraverso le commissioni che i diplomatici legati alla corte di Giovanni Bentivoglio, Giovanfrancesco Aldovrandi, protettore di Michelangelo a Bologna, e il già citato Ludovico Bolognini.¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴³ Un documento citato da Gaetano Milanese e datato al 1523 menzionava la condizione vedovile della moglie di Baccio. Del documento resta soltanto una citazione, ragion per cui la sua data di nascita non può essere verificata vedi LUCIDI 2013, 51.

¹⁰⁴⁴ LUCIDI 2013, 53.

¹⁰⁴⁵ LUCIDI 2013, 53.

¹⁰⁴⁶ GENTILINI 1991 e TURNER 1997.

¹⁰⁴⁷ LUCIDI 2013, 56.

Della *Pietà* fittile realizzata da Baccio rimangono, sfortunatamente, soltanto quattro personaggi gravemente compromessi: la *Vergine*, la *Maddalena*, una *Pia donna* e la testa di un *Giuseppe d'Arimatea*.¹⁰⁴⁸ Francesco Filippini (1928) fu il primo a ricondurre la paternità del *Sepolcro* di S. Domenico a Baccio e ad ipotizzare che la commissione del gruppo avesse a che fare con il legame tra gli ambienti domenicani di Firenze e quelli di Bologna.¹⁰⁴⁹ La carriera di Baccio a Bologna deve aver beneficiato della morte di Niccolò dell'Arca avvenuta nel 1494. L'assenza del grande scultore avrebbe permesso al toscano di prendere il suo posto nella decorazione della cappella del Capo di San Domenico. Come osserva David Lucidi, infatti:

“Per quanto riguarda il ruolo ricoperto da Baccio in quegli anni a Bologna, ci resta difficile immaginare come egli abbia potuto rimpiazzare nell'immediato il nome della plastica fittile bolognese e scavalcare contemporaneamente nelle gerarchie cittadine Vincenzo Onofri che in quegli anni era attivo per la cappella del Capo di San Domenico con i due busti in terracotta di S. Alberto Magno e del beato Raimondo di Penafor.”¹⁰⁵⁰

Come produttore di opere in terracotta e legno a carattere devozionale realizzati a cavallo tra i due secoli, e come realizzatore dei *Crocifissi* lodati da Vasari nella *Vita* a lui dedicata, la critica gli ha assegnato un ruolo centrale in relazione alla spiritualità savonaroliana. Baccio fu infatti un “piagnone”, ovvero un sostenitore del frate domenicano Girolamo Savonarola e, dalla descrizione del Vasari del “falò delle vanità” fatto dai piagnoni nel carnevale del 1497, sappiamo che l'artista bruciò tutti i suoi disegni di ignudi. Come osserva il Lucidi, la figura della *Mater dolorosa* sembra quasi riprendere le prediche del Savonarola che qualifica la Vergine come “vestita come poverella, semplicemente, et coperta che appena se gli vedeva il viso”.

Nelle sue figure emerge lo studio condotto sulla scultura ellenistica, sui nudi di Donatello e del Pollaiuolo e sui crocifissi prodotti dai fratelli Da Maiano e dai fratelli San Gallo.¹⁰⁵¹ Rispetto ai gruppi realizzati da Niccolò e dal Mazzoni, il toscano mostra un linguaggio “contenuto, severo e moderato, capace di tenersi a debita distanza dall'elusività e dal crudo realismo dei *Sepolcri* di ambito bolognese, sembra assecondare i canoni figurativi codificati da Niccolò dell'Arca e Guido Mazzoni solo nell'impianto compositivo della raffigurazione”.¹⁰⁵² Tra i suoi tratti distintivi vi sono la contrazione ad “angolo acuto” delle arcate sopraccigliari, un “lessico artificioso”, nei

¹⁰⁴⁸ Per il gruppo di Baccio in S. Domenico a Bologna vedi la scheda n. 16.

¹⁰⁴⁹ FILIPPINI 1927/1928, 527-542. Tra le opere attribuite allo scultore si annovera la *Pietà* in terracotta nella collezione Turchi di Firenze. L'opera venne pubblicata nel 1970 nella rivista *Paragone* da Hildegard Utz con un'attribuzione a Giovanni della Robbia, figlio di Andrea. È stata ricondotta, invece, al Baccio da Giancarlo Gentilini e dal Turner, con una datazione al 1495 per similitudini col *Sepolcro* bolognese.

¹⁰⁵⁰ LUCIDI 2013, 55-56.

¹⁰⁵¹ Girolamo da Savonarola, in GHIGLIERI 1971, 25. La citazione è in LUCIDI 2013, 60.

¹⁰⁵² LUCIDI 2013, 54.

pannaggi, delle figure assortite, e a momenti “castigate”, leggibili come concrete manifestazioni dell’influenza savonaroliana nell’arte dello scultore”.¹⁰⁵³ Iconograficamente, invece, i *Sepolcri* ricondotti all’artista di Montelupo si configurano più come *Pietà* che come *Compianto*.

Per quanto riguarda il territorio senese, tra gli ultimi decenni del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, vi operò il coroplasta Giacomo Cozzarelli (1453-1515), figlio del pittore Bartolomeo di Marco e cugino del pittore Guidoccio di Giovanni Cozzarelli. L’attività scultorea di Giacomo a Siena è influenzata dal forte legame di amicizia che l’artista aveva instaurato con Francesco di Giorgio Martini, con il quale si recò ad Urbino presso la corte di Federico da Montefeltro e dove rimase una decina d’anni, dal 1477 al 1488. Tornati a Siena negli anni Novanta, i due lavorarono ai bronzi del Duomo fino al 1492, quando Francesco di Giorgio venne chiamato da Gian Galeazzo Maria Sforza per una consulenza sulla costruzione del tiburio del Duomo milanese.¹⁰⁵⁴ Francesco di Giorgio lavorò tra Siena, Lucca e, per il Duca di Calabria, fu attivo a Napoli tra il 1491 e il 1494 con un’interruzione di un anno nel 1493.¹⁰⁵⁵ In questo periodo a Napoli ebbe sicuramente modo di vedere all’opera il Mazzoni che intanto nella chiesa napoletana di Monteoliveto stava realizzando l’illustre *Sepolcro* per il Duca (fig. 211). Bisogna pertanto ipotizzare che Francesco di Giorgio abbia trasmesso a Siena l’idea del *Sepolcro* fittile mazzoniano ma riadattandolo alla tradizione scultorea locale nonché ai gusti dei committenti senesi.¹⁰⁵⁶ Un magnifico *Deposto* fittile testimonia recentemente rinvenuto nella chiesa senese di Santa Maria dei Servi e attribuito da Gianluca Amato a Francesco di Giorgio testimonia l’attenzione dello scultore e architetto senese per il tema del *Sepolcro* fittile anche se, allo stato attuale della ricerca, risulta difficile comprendere se il *Cristo* facesse originariamente parte di un gruppo più numeroso di statue e andasse pertanto a comporre un *Sepolcro* scultoreo.¹⁰⁵⁷

L’attività dell’artista è riportata dal biografo e amico Sigismondo Tizio che, benché non fornisca dati sulla sua formazione, documenta la commissione del *Compianto* affermando che “[...] statuas ad sepulcrum Pandulphi ad Capriolam effinxit” per la Basilica dell’Osservanza di Siena.¹⁰⁵⁸ Lo scultore si occupò sia del *Sepolcro* commissionato da Pandolfo Petrucci, che del

¹⁰⁵³ LUCIDI 2013, 55.

¹⁰⁵⁴ MALAGUZZI VALERI, 1894, 371.

¹⁰⁵⁵ AMATO 2020, 22.

¹⁰⁵⁶ Per il gruppo del Cozzarelli a Siena vedi la scheda n. 25.

¹⁰⁵⁷ AMATO 2020, 118. Le caratteristiche del *Cristo* sono affini a quelle di altre statue fittili realizzate dallo stesso scultore, come ad esempio quelle nel *S. Antonio Abate* attualmente nel Museo dell’Opera del Duomo di Siena, recentemente restituito all’artista. Il *Sant’Antonio Abate* è stato attribuito a Francesco di Giorgio nel 2015 (GIANNI 2015, 168-173).

¹⁰⁵⁸ TIZIO, ed. 1964, 488. Sono attribuite al Cozzarelli le statue lignee di S. Nicolò e di S. Lucia, nella chiesa omonima, che, per lo straordinario valore “ritrattistico” dei volti, trovano un precedente soltanto nella scultura di Guido Mazzoni; un bassorilievo in terracotta rappresentante la *Pietà* e a Pienza, sull’arcone trionfale della chiesa di S. Maria dei Servi e, nel Palazzo Piccolomini, un bassorilievo in alabastro con un busto di donna nella Sala delle Armi.

progetto architettonico della Chiesa dell'Osservanza. Il *Sepolcro*, attribuito inizialmente a Francesco di Giorgio Martini da Julius Schübring, è stato restituito al Cozzarelli da Giacomo De Nicola, che lo considerava suo allievo.¹⁰⁵⁹ Le motivazioni dell'attribuzione del *Sepolcro* a Francesco di Giorgio da parte dello Schübring sono ben chiare: al di là della duratura collaborazione tra i due, il *Cristo* dell'Osservanza condivide con il *Deposto* dei Servi diverse note stilistiche: il corpo seminudo, una muscolosità nervosa, i capelli serpeggianti e anche un lieve *hanchement* della figura che si curva sul fianco sinistro.¹⁰⁶⁰

I lavori di ampliamento del convento e della Chiesa di S. Bernardino all'Osservanza furono effettuati nel 1495, mentre il Cozzarelli lavorava alle fortificazioni del castello di Montepulciano per il commissario della Repubblica senese. Ad eccezione della parentesi urbinata, sembra che l'attività del Cozzarelli rimanga circoscritta al solo Senese.

In un documento conservato nella Biblioteca dell'Osservanza, composto da alcuni fogli staccati da un libro di memorie del convento redatto sulla fine del Seicento, compare la descrizione del gruppo: "Alla fine della sagrestia pred.(et)ta risiede in faccia un altare con le seguenti figure di creta cotta poste in una nicchia di stucco messa a oro cioè u[n] Christo spirato con la Madonna, l'altre Marie, S. Giovanni, Giuseppe ad Arimattia e Nicodemo fatto parim[enti] da Pandolfo".¹⁰⁶¹ Dal documento, citato dal De Nicola nella *Rassegna d'Arte senese* e ritrovato da padre Bulletti, si evince che il gruppo era stato commissionato da Pandolfo Petrucci, proprietario di un'ampia area antistante la cripta della chiesa e che esso, presente nella sacrestia della chiesa già dal XVII secolo, comprendeva anche una *Maddalena* della quale si è persa traccia.¹⁰⁶²

¹⁰⁵⁹ DE NICOLA 1910, 13.

¹⁰⁶⁰ AMATO 2020, 96 e 99.

¹⁰⁶¹ DE NICOLA 1910, 8.

¹⁰⁶² In un articolo comparso nella *Rassegna d'Arte senese* del 1908 Giulio Ferrari, direttore del Museo artistico industriale romano, gli attribuì la piccola *Lamentazione* di appena 85 cm x 38 cm conservata nel Museo romano. L'attribuzione fu confermata da Piero Misciatelli nel successivo numero del 1910 (MISCIATELLI 1910, 3). Il motivo della madre con il busto piegato rivolto completamente verso il figlio, osservabile nel gruppo all'Osservanza di Siena, si riscontra anche nel gruppo centrale del bozzetto del Museo romano. A differenza di questo, tuttavia, lo sguardo del *Cristo* non sembra rivolto verso terra, bensì, verso il *S. Giovanni*. Poiché, come osservato da Piero Misciatelli, anche la posizione del *S. Giovanni* nel gruppo dell'Osservanza doveva essere la medesima suggerita dal bozzetto romano, la piccola *Lamentazione* andrebbe considerata come un'opera preparatoria del *Sepolcro* senese. Vedi MISCIATELLI 1910, 3-5.

4.7.5 La Lombardia e il Piemonte

Veniamo ora alla seconda area di maggior diffusione del genere del *Sepolcro* scultoreo nel XV secolo dopo l'area emiliana: la Lombardia, ovvero il territorio sottoposto al Ducato di Milano, e il Piemonte, che vede nascere il primo *Sacro Monte* a Varallo (1486).

Purtroppo, allo stato attuale delle nostre conoscenze, se si eccettua il *Sepolcro* del Mazzoni a Busseto (1476 circa), città che si trovava formalmente sottoposta al Ducato di Milano, non sono noti in Lombardia, gruppi scultorei fittili raffiguranti il *Compianto sul Cristo morto* prima degli anni Ottanta del Quattrocento, e cioè prima dell'esecuzione del *Sepolcro* nella Chiesa di S. Satiro a Milano da parte del cremasco Agostino De Fondulis Crema (1420/1430-Padova *ante* 1497).

In territorio lombardo si constata durante tutto il corso del XV secolo una prevalenza della scultura lignea su quella fittile; questo ad eccezione dell'area cremasca, dove si afferma invece un'importante tradizione di scultura fittile particolarmente fiorente dal nono decennio del Quattrocento alla prima decade del Cinquecento, e, in minima parte, a Brescia.¹⁰⁶³ Bisogna tener presente che, come per l'Emilia-Romagna, anche per la Lombardia l'importazione della tecnica della terracotta si deve all'apporto di maestranze toscane. I maestri di cultura ghibertiana e donatelliana, varcati gli Appennini, ebbero un ruolo cruciale nell'esportazione di tale tecnica fuori regione. Un probabile soggiorno in terra lombarda per Michele da Firenze, allievo del Ghiberti, è stato ipotizzato già negli anni Cinquanta da Giovanni Mariacher.¹⁰⁶⁴ L'ipotesi è suffragata dalla presenza di alcuni rilievi conservati nel Museo del Castello Sforzesco di Milano che possono essere ricondotti a tale artista: un tondo raffigurante il *Cristo morto pianto dagli angeli* e due frammenti raffiguranti una coppia di busti angelici che dovevano far parte di un complesso monumentale, ai quali si aggiunge un *Cristo in pietà* che è stato rintracciato recentemente nella Chiesa dei Ss. Erasmo e Agostino Governolo, tra Ferrara e Mantova.¹⁰⁶⁵

Il passaggio di Michele da Firenze si rivela funzionale alla preparazione del terreno per i successivi sviluppi della plastica locale come quelli realizzati dal plastificatore mantovano Elia Della Marra (documentato dal 1457 al 1495).¹⁰⁶⁶ Per la stessa Comunità di Governolo, Elia realizzò un'ancona fittile nel 1464.¹⁰⁶⁷ È dunque possibile che abbia visto il *Cristo in pietà* di Michele da Firenze nella Chiesa dei Ss. Erasmo e Agostino di Governolo (fig. 344). L'unica opera nota che riporta la firma di Elia è una *Deposizione nel sepolcro* nella Chiesa di Santa Croce di

¹⁰⁶³ Vedi PESCARMONA 2009, 85-97.

¹⁰⁶⁴ MARIACHER 1950, 70.

¹⁰⁶⁵ GALLI 2013, 43. Attribuito a Michele da Firenze già in GALLI 1992 13-29, 18-19 e nota 28.

¹⁰⁶⁶ CAVAZZINI, GALLI 2007, 35 nota 76.

¹⁰⁶⁷ La commissione è dimostrata da una lettera che la Comunità di Governolo invia al marchese Ludovico II il 22 febbraio 1464, pubblicata in BERTOLOTTI 1977, 9-10.

Lagurano, presso Sèrmide, che è stato ipotizzato corrispondere proprio all'ancona in terracotta di Governolo (fig. 345).¹⁰⁶⁸ Elia risiedeva principalmente a Mantova: infatti, nell'integrazione del 1480 ai precedenti accordi presi nel 1479 con il Capitolo della Cattedrale di Mantova per un *Tabernacolo del Corpo di Cristo*, si legge che “magistro Elia filio quondam Ioannis Antonii dela Mara cive et habitatore Mantue”.¹⁰⁶⁹ Elia aveva rapporti con la corte mantovana di Ludovico II Gonzaga, come documenta una lettera del 1457 in cui il suo nome compare in due lettere inviate da Ludovico ad Albertino Pavesi.¹⁰⁷⁰ Un suo primo catalogo è stato stilato da Stefano l'Occaso (2009), il quale ipotizza un aggiornamento del suo stile rispetto alla prevalenza di stilemi tardogotici visibili nel *Sepolcro* del 1464, nelle pieghe e negli orli “ornamentali” delle vesti. Un aggiornamento stilistico sarebbe plausibile visto che, il 4 luglio 1495, Elia venne richiesto nella chiesa agostiniana di Sant'Agnese a Mantova, commissione che, secondo l'Occaso, a quella data troverebbe giustificazione soltanto ammettendo un suo aggiornamento stilistico meno “tardogotico”.¹⁰⁷¹ Modi più aggiornati sono infatti visibili nel *Cristo Passo* collocato sopra la cappella di San Girolamo della famiglia Striggi in Santa Maria della Carità, a Mantova.

Una parentesi riguardante la tecnica fittile, per quanto riguarda i *Sepolcri* scultorei è riscontrabile anche nel Bresciano ed è rappresentata dall'esemplare scultoreo nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia, di incerta datazione (sicuramente posteriore al 1462) che sembra mostrare l'influenza dei modi di Agostino de Fonduli.

Nel Bresciano si rileva l'attività di plasticatori la cui personalità artistica non è ancora stata individuata, come quella dell'anonimo autore di una *Madonna in adorazione del Bambino*, proveniente dalla collezione Salavin di Parigi e oggi al Museo di Berlino (fig. 333), oppure come quella dell'autore di un altro esemplare conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, acquistato nel XIX secolo a Brescia. Entrambe le opere sono accomunate da una medesima tecnica fittile integrata da applicazioni in pastiglia di gesso per i particolari più minuti.¹⁰⁷² Tra Brescia e il Cremasco, opera un altro plasticatore anonimo che è stato soprannominato “Maestro degli angeli cantori” da due rilievi che rappresentano tale soggetto, di cui uno conservato al Louvre e un altro, in stato frammentario, a Berlino. Il suo stile è caratterizzato da orli di vesti decorati con la stecca, capelli “spumeggianti”, e architetture particolarmente “fiorite” ancora tardogotiche, che anticipano di poco la produzione di Rinaldo de Stauris (attivo nel chiostro della

¹⁰⁶⁸ L'OCCASO 2009, 35-56. Vedi anche PALVARINI GOBIO CASALI 2000, 55-67 e 58-60.

¹⁰⁶⁹ Pubblicato da CANOVA 2001, 149-179 e 159-160; citazione in L'OCCASO 2009, 50.

¹⁰⁷⁰ Le lettere sono state rintracciate da Stefano l'Occaso nell'Archivio Gonzaga di Mantova (L'OCCASO 2009, 50-51).

¹⁰⁷¹ Mantova, ASMa, *Archivio Notarile*, notaio Rinaldo Conti Capralba, b. 174 bis, 4 luglio 1495, citato in L'OCCASO 2009, 52-53.

¹⁰⁷² Questi rilievi sembrerebbero riconducibili al cosiddetto “Maestro di Lonigo”, di cultura tardogotica prossima a Gentile da Fabriano (GALLI 2013, 48-49).

Certosa di Pavia intorno al 1472) e di Francesco Solari (1420-1469). All'anonimo artista sono attribuiti anche una lastra con i *Funerali di Santa Caterina d'Alessandria* nella pieve del Bigòlio presso Orzivecchi (Brescia), e alcuni rilievi nei Musei di Brescia, un'ancona nel Castello Sforzesco con la *Madonna col Bambino* e una *Resurrezione* proveniente dalla cuspide dell'ancona e, probabilmente, anche un frammento con i Santi *Francesco* e *Antonio abate* entro delle nicchie incorniciate da colonnette tortili.¹⁰⁷³

Dunque, volendo rintracciare le origini dei *Sepolcri* fittili lombardi, bisogna partire dalla constatazione che la lavorazione della terracotta trovò terreno fertile sin dalla prima metà del XV secolo soltanto a Cremona e nel Cremasco. Tra la prima e la seconda metà del Quattrocento in quest'area si registra l'attività di vari scultori specializzati nella scultura fittile come il parmense Giovanni da Roma, che nel 1444 realizzò delle figure per la facciata della Chiesa di S. Antonio per la nobile Giovanna Cavalcabò e rimase a Cremona fino al 1448, quando decise di tornare nella città natale,¹⁰⁷⁴ o il cremonese Rinaldo de Stauris o "de Stavolis", che lavorò nella Chiesa di S. Agostino nel 1450 per poi spostarsi, nel 1463, presso l'Ospedale Maggiore di Milano. Tra il 1464 e il 1465 Rinaldo lavorò nei chiostri della Certosa di Pavia, il più importante cantiere del tempo, accanto a Guiniforte e Francesco Solari, e vi ritornò una seconda volta nel 1490 per eseguire un pavimento.

A Rinaldo de Stavolis o "de Stauris" si devono, probabilmente, le cornici in terracotta con testine di putti e foglie d'acanto che ornano esternamente le quattro cappelle di sinistra della Chiesa di Santa Maria degli Angeli a Busseto (fig. 346), sede del *Sepolcro* mazzoniano (1475-1477).¹⁰⁷⁵ Nel 1484 Rinaldo fu attivo nell'Ospedale di San Matteo di Pavia. Nel 1488 risulta che avesse una fornace *pro faciando laborerio* più vicino al centro di Cremona, e cioè fuori da Porta Mosa in borgo San Creato. Un atto del 1484 dell'episcopato di Cremona cita una "appellata fornax di Jacobi de Stavolis" in *loci Polesini* e cioè a Polesine Parmense, a 6 km da Busseto ed è stato ipotizzato che Jacopo de Stavolis, fosse il figlio dell'artista, continuatore della bottega paterna.¹⁰⁷⁶

In questo contesto si forma Agostino de' Fonduli (Crema 1420/1430-Padova *ante* 1497), che nei primi anni del XVI secolo "impose a Cremona una nuova serie di motivi ornamentali tratti dal repertorio del mondo classico del Mantegna e dell'ambiente artistico padovano, provocando in tal modo un rinnovamento dei moduli stilistici, che precedentemente si erano rifatti

¹⁰⁷³ Al catalogo si aggiungono altri due rilievi di cui un frammento con *Tre angeli* del Musée des Beaux Arts di Lione, e una mezza figura nota attraverso una fotografia conservata a Firenze che la classifica come "ghibertiana", ma che è ancora di dubbia identificazione e localizzazione (GALLI 2013, 53).

¹⁰⁷⁴ GALLI 2013, 47.

¹⁰⁷⁵ MINGARDI 1975, 144.

¹⁰⁷⁶ MINGARDI 1975, 148.

ai modelli della scultura amdeesca”.¹⁰⁷⁷ Il cognome “de Fonduli” rimanda alla famiglia Fondulo, originaria di Soncino e divenuta importante con Cabrino Fondulo, tiranno di Cremona fino al 1425.¹⁰⁷⁸ A Crema si stabilì un altro ramo della famiglia, formato da intagliatori, scultori e architetti.¹⁰⁷⁹ Agostino si formò nella bottega del padre Giovanni De’ Fonduli a Padova e, successivamente, tornò ad operare nel cremasco.¹⁰⁸⁰ Anche se la maggior parte delle opere citate nei rogiti sono andate perdute, essi giovano comunque a documentare un’attività dell’artista altrimenti sconosciuta. Dopo l’evoluzione nei *Sepolcri* lombardi attraverso l’apporto formale di quelli emiliani e le interferenze iconografiche mantegnesche, introdotte soprattutto grazie all’intermediazione di Agostino, in area lombarda venne ad affermarsi un nuovo modello di *Sepolcro* scultoreo.

Nel 1483 Agostino realizzò il suo primo *Sepolcro* noto nella chiesa milanese di Santa Maria presso S. Satiro.¹⁰⁸¹ Nella stessa chiesa, l’artista eseguì fregi in terracotta e busti fittili per ornare la cupola, esempio di una continuità tipicamente “lombarda” tra l’architettura e la scultura a tutto tondo. Il *Sepolcro* di San Satiro si impose come modello per le opere della medesima categoria in area lombarda anche se si deve riconoscere un innegabile scarto stilistico e iconografico tra il *Sepolcro* del 1483 in San Satiro e l’altro gruppo di *Sepolcri* ricondotti al Fondulo, e cioè quello della Pieve di Palazzo Pignano e quello della Basilica milanese del Santo Sepolcro.¹⁰⁸² Il *Sepolcro* più antico è realizzato come un gruppo compatto in cui ogni figura è interdipendente dalle altre, a differenza degli altri *Sepolcri*, fruibili da un più ampio ventaglio di punti di vista. Il gruppo di S. Satiro, le cui figure sono leggermente inferiori al vero, sono concepite per essere vincolate ad una parete di fondo e mostrano una prevalente frontalità. Anche il ritmo è più concitato e le espressioni sono molto più realistiche, laddove invece nei *Sepolcri* della Basilica del Santo Sepolcro, in quello della pieve di Palazzo Pignano, e in gruppi seppur indirettamente connessi al Fondulo come quello nella Chiesa di San Giuseppe a Gandino (Bergamo), il dinamismo dell’intera scena è limitato alla sola figura della *Maddalena* che corre verso il Cristo con le braccia espanse. La figura muliebre con le braccia espanse, già sperimentata da Niccolò dell’Arca in

¹⁰⁷⁷ CARUBELLI 1996, 79.

¹⁰⁷⁸ CARUBELLI 1996, 79.

¹⁰⁷⁹ Vedi TERNI DE GREGORY 1948 (1949), 238.

¹⁰⁸⁰ VERGA BANDIRALI 1980, 75, nota 37.

¹⁰⁸¹ La commissione del gruppo è stata precedentemente attribuita a Vincenzo Foppa (Bagnolo Mella, 1427 circa – 1515 circa), a Cristoforo di Giovanni Matteo Foppa (Mondonico, 1452 circa – Roma, 1527 circa), detto il “Caradosso”, medaglista e scultore presso gli Sforza, e a Giovanni Antonio Amadeo (Pavia, 1447 – Milano, 28 agosto 1522). BISCARO 1911, 114. Il Biscaro cita la tradizione, riportata dal Latuada, secondo cui le statue sarebbero di Caradosso Foppa. Vedi LATUADA 1737, 247: “Le figure di basso riglievo che vi si vedono rappresentanti il deposito di Gesù Cristo Signor Nostro son credute opera di Caradolfo Foppa assai lodato in quest’Arte”.

¹⁰⁸² Per i gruppi citati vedi le schede n. 18 (Milano, S. Satiro), n. 19 (Palazzo Pignano) e n. 21 (Milano, Basilica del Santo Sepolcro).

Santa Maria della Vita, si affermò come una costante dei *Sepolcri* lombardi.¹⁰⁸³ Il motivo sarebbe stato accessibile all'artista cremasco molto più logicamente attraverso il rilievo della *Deposizione* scolpita da Donatello per la Basilica del Santo, in cui la *Maddalena* si caratterizza esattamente per questo esasperato dinamismo. Anche la figura della *Pia donna* che in questi *Sepolcri* fonduliani accoglie la *Vergine svenuta* tra le sue braccia, si presenta, rispetto al gruppo di S. Satiro, molto più pacata e idealizzata nei tratti del volto piuttosto che anziana e fortemente disperata.¹⁰⁸⁴

Per quanto riguarda il legame con il Mazzoni, è possibile che Agostino avesse già conosciuto il suo gruppo realizzato per Busseto, anche se il contatto più diretto tra il Paganino e il de' Fondulis è da individuare nel *Sepolcro* mazzoniano scomparso ricordato dalle fonti nella chiesa abbaziale di S. Lorenzo a Cremona, non a caso nella città d'origine del Fondulo. Marcantonio Michiel menzionava in questa chiesa una: "Pietà de terracotta, simile a quella de S. Antonio de Venezia" che "fu de man del Paganino, ovver Turriano".¹⁰⁸⁵

Agostino unì al genere canonizzato dal Mazzoni le nuove invenzioni iconografiche sperimentate da Andrea Mantegna, particolarmente evidenti nelle figure del *S. Giovanni*.¹⁰⁸⁶ Anche la disposizione delle figure su due piani distinti, e cioè per due file di personaggi, si ispira piuttosto alle composizioni mantegnesche che alle opere del Mazzoni e a quelle di Niccolò dell'Arca, i quali si limitano ad una divisione dello spazio con un *Cristo* disteso in primo piano, e il resto dei personaggi dietro ad esso. Come afferma Maria Verga Bandirali, nell'arte di Agostino si assommano influenze emiliane, correnti padovane e mantegnesche, il tutto "nel solco della diretta esperienza bramantesca".¹⁰⁸⁷ Le statue fonduliane e mantegnesche prevedono una "complessa catena di gesti e di figure contrapposte, a sostenere il corpo semiadagiato in braccio alla Madonna svenuta".¹⁰⁸⁸ Anche i volti scavati, i panneggi accartocciati e il naturalismo mimetico per gli abiti sono elementi tratti dal lessico mantegnesco, più che da quello mazzoniano. Come osserva Adalgisa Lugli, nell'opera fonduliana: "si riscontra una complessa mescolanza di elementi lombardi e padovani, su un'impostazione di base di origine emiliana, che è, nello svolgersi di momenti di qualità più o meno alta, la formula della diffusione dei Compianti in area lombarda".¹⁰⁸⁹

¹⁰⁸³ LUGLI 1990, 344. Vedi le schede n. 19 (Palazzo Pignano), n. 21 (Basilica del S. Sepolcro a Milano) e n. 22 (Brescia).

¹⁰⁸⁴ L'osservazione è in LONGSWORTH 2009, 98.

¹⁰⁸⁵ Marcantonio Michiel in MORELLI 1800.

¹⁰⁸⁶ BANDERA BISTOLETTI 1990, 50-52.

¹⁰⁸⁷ VERGA BANDIRALI, 1990, 66.

¹⁰⁸⁸ VERGA BANDIRALI, 1990, 66.

¹⁰⁸⁹ LUGLI 1990, 334.

Un'interessante commistione di linguaggio lombardo-cremasco, e mantegnesco, ma nel quale sono presenti anche alcuni elementi dei gruppi emiliani, è osservabile nel *Sepolcro* del Duomo di Asti. Noemi Gabrielli vi riconosceva un carattere emiliano vicino a quello di Guido Mazzoni.¹⁰⁹⁰ Giovanni Romano, invece, ritiene che l'opera astigiana sia stata eseguita dallo stesso autore del *Sepolcro* nella Chiesa di Santa Maria del Carmine di Brescia, attribuita dalla critica ad un artista vicino a Guido ma "già aperto alle influenze più classicheggianti tra il potente realismo del Mazzoni e l'idealismo non sempre tutto spontaneo di Begarelli e Lombardi".¹⁰⁹¹ Corrado Mingardi, invece, individuava nel gruppo astigiano riferimenti emiliani insieme ad influenze lombarde tratte da Agostino de' Fonduli o dai fratelli Cristoforo Mantegazza (Pavia, intorno al 1430 – 1482) e Antonio Mantegazza (Pavia, 1440 circa – 1495), scultori attivi nella Certosa di Pavia dal 1472, ipotesi con cui sembra concordare anche la Lugli.¹⁰⁹² La studiosa ritiene che il *Sepolcro* di Asti rivesta interesse innanzitutto per la sua collocazione "pienamente partecipe della stessa cultura per la gravitazione più o meno diretta di Asti nel territorio del Ducato di Milano fino al 1529".¹⁰⁹³

È doveroso comunque ricordare che il gruppo di Asti rappresenta un *unicum* nella produzione dei *Sepolcri* piemontesi, complessivamente molto più vicini alle *Mises-au-Tombeau* franco-borgognone. La perdita del *Sepolcro* che doveva ornare la cappella marchionale nella Chiesa di S. Giovanni a Saluzzo, ma ricordata dalle fonti, rende purtroppo difficile completare il quadro dei confronti tra i *Sepolcri* piemontesi. Sappiamo, tuttavia, che il gruppo proveniva da Parigi e che si trattava di sculture lignee.¹⁰⁹⁴ Nelle figure del *Sepolcro* Chivasso (seconda metà del XV secolo), confermano il legame piemontese con il genere delle *Mises-au-Tombeau* francesi la realizzazione delle figure in seconda fila, soltanto dal busto in su, e l'atteggiamento delle figure molto più contenuto rispetto al *pathos* mostrato dai coevi gruppi emiliani. Nel *Sepolcro* in Santa Maria della Scala a Moncalieri, il numero dei personaggi, accresciuto dagli otto canonici dei gruppi italiani a dodici, con l'aggiunta degli *Angeli* con gli strumenti della *Passione* e dei *Soldati*, confermano l'ispirazione ai gruppi francesi anche se è stato attribuito a due scultori locali identificati in Gaspare Boccardo e Michele Blanco.¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹⁰ GABRIELLI 1977, 116.

¹⁰⁹¹ BERTI TOESCA 1928, 193-205.

¹⁰⁹² MINGARDI 1972, 184-185; vedi anche LUGLI 1990, 346.

¹⁰⁹³ LUGLI 1990, 346. Asti entra a far parte del Ducato di Savoia definitivamente con Emanuele Filiberto solo nel 1575.

¹⁰⁹⁴ "[Tommaso III] Portò costui quando el viene da Paris molte belle cosse e gentileze [...] Portò ancora li imagini de legno di Xpo steso sopra il monumento cum quelli qui el guardaveno e San Pier e San Paulo e le Marie tuti imagini de la grandezza de una persona humana. Vedi Gioffredo Della Chiesa in VACCHETTA 1931, 392-393.

¹⁰⁹⁵ La commistione franco-piemontese che si rileva nei *Sepolcri* di questo territorio "di confine" è ben espressa da Martin Michel: "[...] les exportations d'objets d'art religieux systématiquement pratiquées par les ateliers brabançons et anversois atteignent l'Italie du Nord où de nombreux noms flamans apparaissent parmi les sculpteur actifs au sud des Alpes au XVe siècle. Ceci explique pour une partie un trait caractéristique des Mises au Tombeau

I gruppi piemontesi più tardi, come anche quelli lombardi, risentono fortemente dell'influenza dei *Sacri Monti*, come si può notare nel *Sepolcro* nella basilica della Maddalena di Novi Ligure (figg. 281a-b), in quello in Santa Maria di Castello ad Alessandria, e in quello della Chiesa dei Ss. Pietro e Paolo a Melegnano, in provincia di Milano (fig. 335). Il *Sepolcro* commissionato dalla confraternita dei Disciplini di Novi Ligure si può considerare come l'espansione "ambientale" di un *Sepolcro* plastico, data la presenza di numerosi personaggi (circa una ventina), sconfinando, pertanto, nella categoria del *Sacro Monte*. Il gruppo realizzato, tra gli anni Venti e gli anni Trenta del Cinquecento, nella Chiesa di Santa Maria di Castello, ad Alessandria, e quello nella Chiesa dei Ss. Pietro e Biagio, a Melegnano (Milano), dai fratelli Jan e Nicolas Wespín, soprannominati "Tabacchetti", mostrano molteplici elementi già sviluppati nei *Sacri Monti* piemontesi, primo fra tutti quello di Varese, seguito poi dai numerosi esemplari prodotti nella seconda metà del Cinquecento.¹⁰⁹⁶ Fu Luigi Mallé ad inserire per primo il *Sepolcro* alessandrino di Santa Maria di Castello in un contesto piemontese che affonda le proprie radici nella cultura dei *Sacri Monti*. Il Mallé ipotizza, pertanto, che il *Sepolcro* alessandrino sia opera di un artista formatosi in Valsesia.¹⁰⁹⁷ In ogni caso è chiaro come il *Sepolcro* di Alessandria sia una "preziosa testimonianza di 'confine', con l'intersezione degli influssi di diverse aree e con la fissazione di alcuni moduli iconografici e stilistici".¹⁰⁹⁸ Come sintesi di elementi ancora legati alla tipologia del *Sepolcro* scultoreo del tardo XV secolo e di elementi nuovi tratti dal *Sacro Monte*, il *Sepolcro* di Alessandria, sebbene non si estenda in uno spazio ampio come quello previsto per il *Sacro Monte*, come avviene in quello di Novi Ligure (figg. 281a-b), mantiene ancora un'impostazione "ad altorilievo" e una dipendenza dal muro perimetrale della cappella in cui è installato, recuperando la soluzione spaziale delle figure disposte a ritmo serrato che Agostino de' Fonduli aveva già sperimentato nel suo primo *Sepolcro* per la Chiesa di Santa Maria presso San Satiro a Milano.¹⁰⁹⁹ Con il *Sepolcro* di Alessandria si afferma, pertanto, un nuovo modello di *Sepolcro* scultoreo che viene replicato in quello della Chiesa dei Santi Pietro e Biagio a Melegnano, e in maniera non troppo dissimile, in quello e quello della Chiesa di Sant'Agnese a Portogruaro (fig. 336).¹¹⁰⁰

piémontaises, à savoir une facture parfois rustique mais une riche coloration polychrome héritée d'une technique soignée d'inspiration flamande" (MARTIN 1997, 343).

¹⁰⁹⁶ Per notizie sugli scultori fiamminghi vedi Graziella Riviera, *La strada del Fiammingo: dal Brabante al Monferrato: i Tabacchetti di Fiandra*, Torino, Centro Studi Piemontese, 2017. L'autore Jan Wespín (1568-1615), originario di Dinant, in Belgio, venne chiamato a lavorare al *Sacro Monte* di Crea dal 1594 insieme ai fratelli pittori Giovanni (1559-1644) e Melchiorre d'Enrico (1573-1642).

¹⁰⁹⁷ MALLÉ 1965, 150-230. La questione attributiva è stata ulteriormente approfondita da Giovanni Gentile (GENTILE 1989, 318 e sgg.).

¹⁰⁹⁸ LUGLI 1990, 347.

¹⁰⁹⁹ LUGLI 1990, 348. Per il gruppo di S. Satiro vedi la scheda n. 18.

¹¹⁰⁰ LUGLI 1990, 347. Per il gruppo di Alessandria vedi la scheda n. 27, per la *Deposizione* di Portogruaro vedi la scheda n. 33.

CAPITOLO V

5.1 I contesti scomparsi dei *Sepolcri* scultorei

La ricostruzione dei contesti originari dei gruppi scultorei che rappresentano il sepolcro di Cristo si scontra, in prima istanza, con il problema della loro conservazione e trasmissione. Eventi traumatici di origine antropica e naturale, infatti, hanno determinato la perdita di un vasto numero di chiese, cappelle e oratori in cui tali *Sepolcri* erano originariamente collocati. Nel voler compilare un catalogo dei *Sepolcri* italiani sopravvissuti alle più svariate catastrofi, ci si trova inevitabilmente a constatare uno sbilanciamento tra la grande quantità dei contesti perduti e l'esigua quantità dei contesti originari che si sono invece conservati. Un caso emblematico per comprendere la portata delle peregrinazioni subite da tali gruppi e la sorte toccata a molti contesti originari è dato dalla chiesa abbaziale veneziana di Sant'Antonio di Castello nella quale, alla fine degli anni Ottanta del XV secolo, si poteva ammirare il celebre *Sepolcro* del Mazzoni oggi esposto nei Musei Civici di Padova (figg. 357-360).¹¹⁰¹ La chiesa venne demolita nel 1809 al fine di ospitare i nuovi giardini napoleonici, il cui allestimento trascinò nell'oblio l'edificio religioso e l'opera custodita al suo interno. Del manufatto sopravvivono soltanto pochi frammenti pesantemente rimaneggiati (fig. 35).

Analogamente, appare difficile ricostruire l'ambiente di provenienza del *Sepolcro* scultoreo conservato nella pieve di S. Martino a Codigoro (Ravenna), dal momento che la sua struttura originaria venne demolita nel 1913 (fig. 347).¹¹⁰²

Scomparve nel 1847 la chiesa milanese di Santa Maria dei Servi (al Corso), nella quale, nel 1503, il conte bolognese Alberto Bruscolo, funzionario di Ludovico il Moro, prescrisse di custodire il *Sepolcro* commissionato a Vincenzo Onofri.¹¹⁰³ Probabilmente, l'opera doveva esser destinata ad adornare il monumento sepolcrale dello stesso conte, anche se non è possibile avanzare supposizioni a riguardo dal momento che essa fu spostata dopo qualche anno nella tribuna della Chiesa di Santa Maria delle Grazie e successivamente reimpiegata come cappella sepolcrale di Ludovico il Moro e della sua famiglia.¹¹⁰⁴

Una sorte analoga toccò anche all'oratorio modenese di S. Giovanni della Buona Morte, smantellato nel 1888 per consentire la costruzione del futuro mercato di via Albinelli. Il *Sepolcro*

¹¹⁰¹ Per il gruppo mazzoniano nei Musei Civici di Padova vedi la scheda n. 31.

¹¹⁰² MENEGATTI 2000, 32. Per il gruppo di Codigoro vedi la scheda n. 3.

¹¹⁰³ GIORDANO 1995, 185.

¹¹⁰⁴ GIORDANO 1995, 183-195; 579-670; Si veda anche PURVIS BENETT 2011, 269-270.

che vi era ospitato, opera del coroplasta modenese Guido Mazzoni, ha subito molteplici spostamenti, fino a trovare una definitiva sistemazione nella Chiesa di S. Giovanni Evangelista, dove è possibile ammirarlo oggi.

Risulta impossibile definire il contesto originario del *Sepolcro* oggi custodito nella Chiesa di S. Giovannino in Reggio Emilia (fig. 110). L'oratorio della Chiesa di S. Francesco, dal quale provenivano alcune delle statue che compongono il gruppo, fu adibito a magazzino nel 1859 prima di essere demolito dal Comune di Reggio nel 1879 per permettere la costruzione di una nuova sagrestia della chiesa.¹¹⁰⁵

Inoltre, non si rintracciano informazioni documentarie attendibili in merito alle vicende traslative che interessarono il *Sepolcro* ligneo della Chiesa di S. Francesco da Paola a Lugo di Romagna, già Santa Maria in Trivio (fig. 348). Il manufatto si conserva oggi nella navata destra, all'interno della seconda cappella a partire dall'entrata ma, in origine, trovava posto nel settore sinistro del presbiterio, distrutto nel 1890 per essere ricostruito *ex novo*.¹¹⁰⁶

Nel caso della chiesa imolese di S. Bernardo, luogo di provenienza del *Sepolcro* oggi custodito nella Chiesa di S. Michele all'Osservanza sito nella stessa città, la ricostruzione del vano che doveva ospitare il gruppo risulta complessa dal momento che la struttura è stata completamente rivoluzionata nel proprio assetto e attualmente ospita un esercizio commerciale. Il gruppo vi soggiornò dal 1573 al 1808, anno in cui l'edificio religioso venne chiuso, prima di riaprire nel 1877 come pescheria e, un secolo dopo, come emporio commerciale.

Fra le perdite di monumenti dovute alle distruzioni che seguirono la Seconda Guerra Mondiale si ricorda anche la chiesa ferrarese di Santa Maria della Rosa, importante edificio templare ricostruito con notevole magnificenza dal duca Ercole d'Este e dalla moglie Eleonora d'Aragona intorno agli anni Ottanta del XV secolo. La chiesa ospitava il *Sepolcro* commissionato a Guido Mazzoni dalla coppia ducale prima del 1485, anno in cui è documentato il pagamento all'artista.¹¹⁰⁷ Il gruppo rimase nella chiesa fino al 1884, quando ebbe luogo la conversione dell'edificio religioso in caserma militare. Il mutamento di destinazione d'uso dell'ambiente impediva un'adeguata conservazione del gruppo, ragion per cui, probabilmente, si decise per la traslazione dello stesso nella Chiesa del Gesù, dove le statue sono esposte ancora oggi. Nel caso della Chiesa di Santa Maria della Rosa ci si scontra con l'oggettiva impossibilità di ricostruire il suo assetto originario dal momento che, nel 1944, essa subì un bombardamento tale da rendere necessaria la sua demolizione nel 1950.

¹¹⁰⁵ MONDUCCI – NIRONI 1976, 22-31.

¹¹⁰⁶ Il dato si apprende da un registro inventariale del 1875, su cui si veda GADDONI 1927, 33.

¹¹⁰⁷ VERDON 1978, 247.

Le demolizioni sopracitate non devono limitare, in ogni caso, un sistematico tentativo di ricomposizione delle sedi di provenienza dei *Sepolcri* e lo studio delle tracce di tali contesti, informazioni quanto mai indispensabili per seguire lo sviluppo e le vicende di questo particolare tipo di manufatti.

5.2 I riallestimenti postumi dei *Sepolcri* scultorei

Per analizzare la trasmissione dei *Sepolcri* dalla loro genesi fino all'epoca corrente risulta utile individuare le cesure che hanno maggiormente influito sulla loro diffusione, fruizione e valorizzazione.

Premettiamo che, nella quasi totalità dei casi, tali gruppi scultorei hanno conosciuto una certa continuità nella propria funzione sacra, continuità che ha perlomeno garantito una loro conservazione più longeva attraverso i secoli. Talvolta, l'uso devozionale dei *Sepolcri* scultorei è rimasto pressoché invariato anche nei casi in cui essi hanno subito un totale stravolgimento semantico e compositivo. Ne è un esempio il *Sepolcro* realizzato da Baccio da Montelupo per la chiesa bolognese di S. Domenico (1495), riadattato a *Presepe* durante il XX secolo.¹¹⁰⁸ Se da un lato il valore devozionale di questi gruppi non è stato particolarmente intaccato, dall'altro, l'inserimento di nuovi culti ha inevitabilmente fatto in modo che essi venissero accantonati, riallestiti o smembrati, causando la circolazione autonoma di molte statue come accaduto, ad esempio, per il *Cristo deposto* di Vincenzo Onofri (notizie tra il 1493 e il 1524), attualmente nella Chiesa di S. Vittore al Corpo a Milano (fig. 363), o per numerosi altri *Deposti*, come quello realizzato da Michele da Firenze (1385-1457), che venne acquistato nel XX secolo per integrare il *Sepolcro* in S. Giovannino a Reggio Emilia, risultato di un raggruppamento incoerente di altri due gruppi scultorei distinti (fig. 110).

¹¹⁰⁸ L'informazione mi è stata gentilmente trasmessa dal signor Tarcisio Zanette, custode del Museo della chiesa. Per il gruppo di Baccio in S. Domenico a Bologna vedi la scheda n. 14.

La figura del *Cristo* è quella che ha subito più frequentemente dispersioni, riadattamenti, peregrinazioni. Molti Depositi, avulsi dal proprio contesto, sono stati riallestiti come apparato d'altare, trovando posto sotto la mensa come nel *Cristo deposto* di Andrea Riccio nella Chiesa di S. Canziano a Padova (1530), che in origine costituiva la parte centrale di un *Sepolcro* fittile.¹¹⁰⁹ In casi altrettanto numerosi, la figura del *Deposto* facente parte dei *Sepolcri* è stata sostituita da *Deposti* seriori visibilmente incongruenti, come avvenuto per il caso del gruppo nella Basilica del Santo Sepolcro a Milano (prima metà del XVI secolo), che mostra oggi un *Cristo* settecentesco accanto a figure del primo Cinquecento e a figure seicentesche, oppure per il *Deposto* riportato alla luce nel 2009, attribuito a Francesco di Giorgio Martini e proveniente dalla chiesa senese di Santa Maria dei Servi. La scultura venne allestita a formare un *Sepolcro* assieme ad una *Maddalena* fittile coeva, creduta inizialmente di Giacomo Cozzarelli ma recentemente restituita a Lorenzo di Mariano detto il "Marrina", e ad una *Vergine dolente* in cartapesta policroma del XVIII secolo.¹¹¹⁰ La facilità con cui i *Deposti* subirono dispersioni e allontanamenti dalle altre statue che originariamente componevano i gruppi del *Sepolcro* è dovuta in parte al perpetuarsi nel tempo del loro uso liturgico, specialmente durante la Settimana Santa. Un uso devozionale per le processioni del Venerdì Santo è documentato, ad esempio, per il *Deposto* facente parte del *Sepolcro* bolognese in Santa Maria della Cavalleria, per quello della Pieve di Santo Stefano Papa a Modigliana (figg. 319, 89).¹¹¹¹ Specialmente tra Otto e Novecento i *Deposti*, alcuni dei quali provenivano certamente da *Sepolcri* smembrati, erano utilizzati per la celebrazione che da essi prende il nome e che provvedeva una veglia del *Cristo* durante il Giovedì Santo. Da un inventario dei mobili di chiesa, sagrestia e guardaroba della Chiesa di Santa Maria dei Servi a Siena, redatto nel 1873, l'allestimento per la Settimana Santa era perfezionato da un'"urna di legno per il *Sepolcro* ricoperta di lamina dorata" e dalle raffigurazioni di due Giudei, della Fede e della Speranza, "parte in legno e parte in cartone".¹¹¹²

In alcuni rari casi, neppure la sola figura del *Cristo* è sopravvissuta *in toto*, venendo talvolta integrata con teste non coerenti, come nel *Deposto* di Saint-Denis, risultato dell'attaccamento, avvenuto nel XIX secolo, della testa che ritrae il defunto re Enrico II, scolpita in pietra da Geman

¹¹⁰⁹ AMATO 2020, 99.

¹¹¹⁰ AMATO 2020, 93; ACSMSi, *Basilica I, Inventari non ufficiali*, posizione I, 1810; ivi, posizione II, 1858; ACSMSi, *Basilica I, Inventari non ufficiali*, posizione III, 1866, n. 109.

¹¹¹¹ Vedi rispettivamente le schede n. 1 e n. 2.

¹¹¹² AMATO 2020, 96 e AMATO 2020, 123, nota 27; L'inventario si trova presso l'ACSMsi, *Basilica I, Inventari non ufficiali*, posizione IV, 1873, nn. 168-169.

Pilon nel 1559, e di un Cristo acefalo.¹¹¹³ La statua del re pervenne a Sanit-Denis dal Musée des Peits-Augustins e fu utilizzata da Jean Baptiste Debret per la decorazione della Basilica.¹¹¹⁴

Tralasciando il caso sopracitato di integrazione ottocentesca, si può constatare che la maggior parte dei *Sepolcri* scultorei fu interessata, già dalla metà del XVI secolo, dallo spostamento in zone più “in vista” all’interno dell’edificio sacro. Spesso tali traslazioni hanno previsto l’installazione di una grata protettiva a schermare il *Sepolcro* dai fedeli.¹¹¹⁵ Nel caso del gruppo nella Chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna, è stata ipotizzata l’aggiunta di un’inferriata o “grata” dinanzi al gruppo di statue, probabilmente nel 1586, quando il gruppo fu trasportato al lato dell’altare maggiore, mentre, la sistemazione precedente, più defilata, presso la Porta delle Pescarie, non includeva tale elemento (fig. 10).¹¹¹⁶

Nel *De Fabrica Ecclesiae*, il Cardinale Borromeo prescriveva che “nella parte anteriore di ogni cappella, anche maggiore, per dove si entra, si pongano infisse su l’ultimo gradino inferriate alte tre cubiti ed anche di più [...]”.¹¹¹⁷ La medesima prescrizione potrebbe spiegare la presenza di grate in corrispondenza del *Sepolcro* nel Duomo di Asti (1500-1502) che, come si legge nella visita pastorale di Monsignor Angelo Peruzzi del 1585, era stato “in quadam capella, crate ferrea circumclusa”, o la soluzione scelta per il gruppo nella Chiesa di San Vittore a Meda (Monza) conservato in una “cellula vitrea” protettiva, posta davanti alla nicchia che conteneva le statue (fig. 409).¹¹¹⁸

Altre evidenze dimostrano invece che, talvolta, una grata protettiva era prevista sin dal principio per proteggere l’opera o, perlomeno, per assicurare la sua visione anche da parte di un visitatore esterno non autorizzato ad entrare nelle cappelle. Nel caso del *Sepolcro* del Mazzoni a Modena si registrano, infatti, insieme ai pagamenti per la cortina (1478), anche quelli per la grata pagata nel 1479,¹¹¹⁹ oltre che i pagamenti per le “alli” del Sepolcro (1487), ovvero i suoi sportelli

¹¹¹³ COURAJOD 1882, 11. Nel cantiere della chiesa di Saint-Denis, Louis Courajod aveva trovato una testa in terracotta raffigurante il ritratto del defunto re Enrico II. Lo studioso l’aveva posta in relazione con un bozzetto originale in terracotta trovato nel 1851 nei depositi del Louvre e raffigurante la statua nuda di Enrico II a Saint-Denis prodotto da Germain Pilon.

¹¹¹⁴ Vedi COURAJOD 1882, 14, nota 1. Il Courajod trae l’informazione da Ferdinand De Guilhermy che nella *Monographie de l’église royale de Saint-Denis* (1848) riferisce la presenza, nella parte nord della navata, nella prima cappella, di una statua di Enrico II scolpita in pietra da Germain Pilon trasformata dopo qualche anno in un *Cristo deposto*.

¹¹¹⁵ Modena, ADMo, Ms. SPB 211, *Maneggio dei Beni della Compagnia della Morte dall’anno 1543 sino al 1569*, c. 51r (1559): “Seguita la spesa a di 29 dito lire una et soldi tre [...] Adi 4 agosto lire due et soldi otto per lire sette di *** et sei quindice et soldi 16 a Anto(nio) Grasso per cominciar la *grada del Sepolcro*.....l. 2, [s.] 8, [d.] ***.

¹¹¹⁶ FANTI 1987, 66. Vedi la scheda n. 5.

¹¹¹⁷ Carlo Borromeo [1577], ed. CASTIGLIONI 1952, 46 (cap. XV).

¹¹¹⁸ La visita apostolica di monsignor Angelo Peruzzi, vescovo di Sarsina (Romagna) del 10 gennaio 1585, è citata in FERRO 2003, 28. Per il gruppo di Asti vedi la scheda n. 26, per quello di Meda la n. 23.

¹¹¹⁹ Modena, ADMo, Archivio Capitolare di Modena, *Confraternite (secci XV-XX)*, ms. SGM 7, “Maneggi dell’Ospitale della Morte dal 1436 al 1495”, c. 124v (1479): “Spexe de Orio da Corte massaro delo spedale, 1478. Soldi duy contanti dexe a Gui(do) Paganini per dare al Bernardo da Fiume per una cantinela ala cortina del

richiudibili (fig. 352).¹¹²⁰ Come si evince dalla lettura dei pagamenti successivi, la grata del *Sepulcro*, definita come “ramada”, venne rifatta nel 1545 e, nuovamente, nel 1559.¹¹²¹ Anche il *Sepulcro* realizzato da Baccio da Montelupo per la cappella Bolognini in S. Domenico (1495) prevedeva una grata coeva alle statue, come dimostra un pagamento del 20 maggio 1493 per le “ramade de le finestre”.¹¹²²

Nondimeno, le sistemazioni odierne di tali gruppi, laddove essi siano rimasti nelle chiese di origine, sono ampiamente distanti dagli allestimenti per i quali furono concepiti. Se volessimo individuare delle fasi per orientarci nella svariata casistica dei riallestimenti postumi dei *Sepolcri*, se ne potrebbero elencare cinque tipi, corrispondenti ad altrettante cesure storiche:

- 1) riallestimenti tridentini riferibili soprattutto alle chiese e agli oratori dipendenti dalla diocesi milanese;
- 2) riallestimenti prenapoleonici dovuti a cause diverse, come restauri interni o rimescolamenti degli arredi tra le cappelle a causa di avvicendamenti gerarchici nell'amministrazione dell'edificio di culto, ascesa e caduta delle famiglie che detenevano un iuspatronato sulle cappelle interessate, lavori di rinnovamento architettonico della struttura religiosa ospitante;
- 3) riallestimenti di età napoleonica relativi al mutamento di destinazione d'uso di ambienti sacri utilizzati come caserma militare o come deposito, con conseguente spostamento, distruzione o occultazione di alcune opere o arredi sacri;
- 4) riallestimenti ottocenteschi e novecenteschi dovuti a restauri interni delle chiese che versavano in condizioni fatiscenti; riorganizzazione degli arredi accolti da chiese e oratori soppressi in età napoleonica; distruzione e ricostruzione di chiese per il rinnovamento del tessuto urbano.
- 5) riallestimenti successivi alle distruzioni dovute alla Seconda Guerra Mondiale.

5.2.1 I riallestimenti tridentini

Sepulcro zoé l. 0, [s.] II, [d.] 0. Vedi anche a c. 124v (1479): “Spexe per la grada del Sepulcro delo spedale contanti lire 18 Z***”.

¹¹²⁰ Modena, ADMo, Archivio Capitolare di Modena, *Confraternite (secci XV-XX)*, ms. SGM 7, “Maneggi dell’Ospitale della Morte dal 1436 al 1495”, 152r (1487): “Item spexe li quali deve a Guido Paganino e per luy a Cristofano Briani livre dexedoto per sua manefatura del alli del Sepulcro.....18. [s.] 0.”.

¹¹²¹ Modena, ADMo, Archivio Capitolare di Modena, *Confraternite (secci XV-XX)*, ms. SPB 211, “Maneggio dei Beni della Compagnia della Morte dall’anno 1543 sino al 1569”, c. 6r (1545): “Seguita la spesa a di 8 zennaro soldi cinqui dati auno nostro fratello povero infermo [...] E a’ di de novembre per fillo di ferro et manefatura de la ramada del Sepulcro si fece fare soldi quarantadui, denari sei.....l. 2, [s.] 2, [d.] 6.”

¹¹²² SUPINO 1939, 253. Vedi la scheda n. 14.

Dopo il Concilio di Trento, e, in particolare, dopo l'emanazione della bolla di papa Pio IV che approvava le riforme tridentine, pubblicata il 30 giugno 1564, si provvide a formare una commissione che interpretasse i decreti conciliari e li rendesse esecutivi tramite lo strumento di controllo delle visite apostoliche.¹¹²³ Con la bolla del 31 agosto 1561, papa Pio IV conferì al cardinale Borromeo il potere di riformare i monasteri in materia di soppressioni, trasferimenti, unioni, annessioni o incorporazioni degli stessi in altri monasteri dello stesso ordine o di altri ordini religiosi.¹¹²⁴

I poteri conferiti al Borromeo si evincono chiaramente dal breve emanato da papa Gregorio XIII il 22 aprile 1575, in linea con il suo predecessore. Al Cardinale e ai suoi messi veniva attribuita la prerogativa di “visitare et in capite et in membris deformare, errata corrigere et deformata in melius reponere”.¹¹²⁵ Ad ogni visita, infatti, seguivano i decreti esecutivi, molti dei quali, ancora accessibili, furono raccolti nel XVIII secolo in maniera disordinata.¹¹²⁶

Tra il 1575 e il 1584 Carlo Borromeo e i vescovi da lui predisposti visitarono quasi tutte le diocesi del Nord Italia: nel 1575 il Cardinale milanese visitò le diocesi di Cremona, Novara, Lodi, Brescia, Bergamo; nel 1580 ispezionò quella di Brescia e nel 1584 quella di Vercelli. Nel 1575 furono visitate Venezia e Lucca e, nello stesso anno, il Cardinale Angelo Peruzzi visitò la Diocesi di Pavia. Nel 1576 il Cardinale Girolamo Ragazzoni si recò presso le diocesi di Milano, Cortona, Alessandria, Alba, Casale e Acqui. Nel 1583 venne visitata la diocesi di Savona e infine, l'anno successivo, quella di Lodi.

Dal punto di vista teorico, i riallestimenti tridentini facevano riferimento alle *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae* del 1577. Nel trattato il Cardinale prescriveva un profondo rinnovamento degli arredi e della struttura interna degli edifici ecclesiastici per cui, le ancone giudicate non adeguate al culto, andavano rimosse. Ad esempio, nelle Visite pastorali condotte presso le valli del Ticino si leggono le esortazioni del Borromeo a costruire tabernacoli “a torre” o “a tempietto” sormontati dall'effigie di *Cristo* risorto o sulla croce, da porsi sull'altare maggiore. Tali direttive costrinsero i valligiani a sostituire progressivamente i vecchi altari lignei con un arredo più moderno, conforme alle nuove esigenze liturgiche imposte dalla Chiesa cattolica.¹¹²⁷

I *Sepolcri* fittili sono tra i principali arredi liturgici che hanno sofferto delle leggi dettate in materia controriformistica. Bisogna tener presente, però, che il loro riallestimento non portò sistematicamente alla distruzione o alla scomparsa; anzi, alcuni di essi hanno potuto godere,

¹¹²³ TURCHINI - ARCHETTI 2003, XX, nota 1.

¹¹²⁴ TURCHINI - ARCHETTI 2003, XXIX.

¹¹²⁵ TURCHINI - ARCHETTI 2003, XXXI.

¹¹²⁶ PALESTRA 1979 (1980), 139.

¹¹²⁷ GAGGETTA 2017, 99.

proprio grazie alle normative controriformistiche in materia di risistemazione degli arredi liturgici, di un'accresciuta importanza, come nel caso del *Sepolcro* plasmato da Alfonso Lombardi che venne trasferito nel 1584 dal monastero di Santa Margherita, dove era custodito, alla Cattedrale di S. Pietro a Bologna (figg. 368-370b), o ancora, come il gruppo nella Basilica del Santo Sepolcro a Milano, spostato dalla cripta all'altare maggiore della chiesa superiore (figg. 95-96).¹¹²⁸

Il Borromeo fornì indicazioni molto precise su come dovevano distribuirsi gli spazi all'interno del luogo di culto: le cappelle secondarie dovevano distare almeno due cubiti (circa 1,17 m) dall'altare maggiore.¹¹²⁹ L'indicazione lascia immaginare un contesto di grande disordine in cui era frequente trovare altari secondari particolarmente ingombranti e quasi addossati all'altare maggiore, che era così privato dell'importanza che gli spettava. Laddove era necessario costruire più altari, essi dovevano essere predisposti lungo i fianchi dell'edificio sacro in modo tale che tra ogni cappella si assicurasse lo spazio necessario per consentire l'apertura delle finestre. Si prescissero delle misure standard riguardo alla larghezza, all'altezza e alla profondità di ogni cappella, ad eccezione delle cappelle alla testa dei bracci del transetto che potevano essere più ampie delle cappelle secondarie. La larghezza consentita per le cappelle minori andava da un minimo di nove cubiti (circa 4 m), fino a undici o più (ma mai di sette cubiti). La lunghezza, invece, sarebbe dovuta non inferiore ai sette cubiti (circa 3 m).¹¹³⁰ Se lo spazio non permetteva di edificare cappelle nelle misure prescritte (lunghezza di 4 m e larghezza di 3 m), allora l'altare doveva essere inevitabilmente ridotto alla larghezza di un cubito e sedici onces (44,45 cm).¹¹³¹ Quest'indicazione, insieme alla prescrizione di non costruire altari ai lati delle cappelle ma solo al loro interno, getta luce sulla prassi preesistente di dislocamento degli altari, alla quale si ovviò con queste direttive causando la scomparsa di un gran numero di *Sepolcri* fittili e di altari statuari che vennero spesso spostati in zone di servizio o nella sagrestia.¹¹³²

Il Borromeo vietò la costruzione di cappelle o altari minori precisamente in tre luoghi: 1) sotto al luogo elevato del Vangelo e sotto all'Epistola; 2) nello spazio compreso fra il primo pilastro, o colonna, o arco, e la facciata interna della chiesa, ad eccezione del battistero; 3) lungo la parete

¹¹²⁸ CAPRARA 2002, 146-167. Il gruppo di Bologna fu ceduto dalle monache di Santa Margherita al cardinale Gabriele Paleotti per celebrare l'elevazione della diocesi bolognese a sede arcivescovile da parte di papa Gregorio XIII. Vedi le schede n. 15 (Bologna, S. Pietro) e n. 21 (Milano, Basilica del Santo Sepolcro).

¹¹²⁹ Carlo Borromeo [1577], ed. CASTIGLIONI 1952, 40 (cap. XIV).

¹¹³⁰ Carlo Borromeo [1577], ed. CASTIGLIONI 1952, 40-41, (cap. XIV).

¹¹³¹ Carlo Borromeo [1577], ed. CASTIGLIONI 1952, 43 (cap. XIV).

¹¹³² Carlo Borromeo [1577], ed. CASTIGLIONI 1952, 43 (cap. XIV).

interna della facciata che corrisponde all'altare maggiore o in altri luoghi in cui il sacerdote, durante la celebrazione, si trovi di spalle alla cappella maggiore.¹¹³³

Tutti gli altari costruiti in questi tre luoghi andavano normalizzati o rimossi. Tali divieti dimostrano una crescita oramai incontrollata degli altari privati concentrati soprattutto nelle tre aree dell'Epistola e del Vangelo, in prossimità dell'ingresso principale e nel retrocoro.

Lo smantellamento dei *Sepolcri* fittili non avvenne sistematicamente ma, in linea generale, venne disposto laddove i visitatori apostolici trovarono gruppi di statue ingombranti a tal punto da precludere un adeguato culto eucaristico, al quale le nuove disposizioni tridentine davano primaria importanza. Ne è esempio lo smantellamento dell'altare che si trovava presso il *Sepolcro* nella chiesa di S. Vittore a Meda (Milano) e lo stravolgimento avvenuto negli anni Settanta del Cinquecento, del gruppo nella Basilica del Santo Sepolcro a Milano, il quale fu destinato a far parte di un più ampio progetto d'allestimento liturgico in cui il *Sepolcro* doveva essere inserito in un itinerario composto da una ventina di stazioni scultoree formate da gruppi di statue. Le fonti lo ricordano anticamente custodito nella cripta mentre oggi, lo si osserva nella navata della chiesa superiore.¹¹³⁴ Per questa chiesa, il Cardinale Borromeo aveva progettato ventiquattro *Misteri* rappresentati da altrettanti gruppi fittili in una scenografica sistemazione che avrebbe definitivamente coinvolto, ma anche inevitabilmente compromesso, anche il preesistente *Sepolcro* fonduliano.

L'inglobamento dei *Sepolcri* scultorei all'interno dei *Calvari* posizionati dietro l'altare maggiore divenne una prassi consolidata in età controriformistica, come avvenne per il gruppo nella Basilica milanese del Santo Sepolcro o per quello nella Basilica della Maddalena a Novi Ligure (Alessandria), innestati in una scenografica macchina d'altare che comprendeva ben ventuno personaggi (figg. 281a-b).¹¹³⁵ Anche il *Sepolcro* liteo che faceva parte di un altare del *Corpus Domini* nella Chiesa di S. Giusto a Trieste, fu smantellato e smembrato tra le altre cappelle nel

¹¹³³ Carlo Borromeo [1577], ed. CASTIGLIONI 1952, 41 (cap. XIV): "Ma dove è necessario costruire più altari, vi è un terzo luogo opportuno alla loro erezione, i fianchi cioè della chiesa, sia quello di mezzogiorno che quello di settentrione. Lungo l'uno e l'altro fianco si possono edificare cappelle con altari. [...] Le cappelle siano fra loro equidistanti; tra l'una e l'altra ci sia tanto spazio che da ciascun dei lati di ogni cappella si possano aprire finestre che immettano nelle medesime luce sufficiente [...]. Le cappelle minori siano tutte della stessa larghezza, altezza e profondità; e si corrispondano fra loro quanto più è possibile. Quelle però che si trovano in testa ai bracci di una chiesa a croce, dovranno essere alquanto più grandi delle altre ed anche più splendide, purché fra loro due corrispondano il meglio che è possibile. Sotto al luogo elevato donde si suona l'organo o si legge il Vangelo o l'Epistola, o si predica o si canta, non ci siano affatto cappelle o altari minori. E neppure si costruisca cappella alcuna fra il primo pilastro o colonna o arco o la prima trave, che sostiene il tetto, e la parete interna della facciata della chiesa, a meno che sia quella, nelle chiese con cura d'anime, in cui si pone il battisterio, senza però erigervi altari. Non si costruiscano affatto cappelle e altari lungo la parete interna della facciata che corrisponde all'altare maggiore, e neppure in nessun altro luogo in cui il sacerdote, celebrando, rivolga le spalle alla cappella maggiore".

¹¹³⁴ SCHIAVI 2005; per il gruppo di Meda vedi la scheda n. 23; per quello nella Basilica del Santo Sepolcro a Milano vedi la scheda n. 21.

¹¹³⁵ Vedi SPANTIGATI 1989.

1616, dal momento che esso occupava la parte centrale della navata e nascondeva l'altare maggiore.¹¹³⁶

Lo smantellamento dei gruppi fu disposto anche laddove la mancata manutenzione delle statue influiva negativamente sul decoro del luogo di culto. Così avvenne, ad esempio, per il gruppo nel Duomo di Asti (1501-1503), spostato dalla cappella in *cornu Epistolae* perché le statue dovevano essere restaurate dai legittimi proprietari. Qualora le sculture fossero apparse in cattive condizioni, poco integre o esposte al rischio di essere rovinate, se ne prescriveva il restauro o l'eliminazione, come si legge nel resoconto della Visita pastorale di Monsignor Domenico Della Rovere relativa alla città di Asti dell'anno 1582, in cui il gruppo di statue "in pluribus partibus devastatis",¹¹³⁷ pur se debitamente chiuso entro una grata di ferro, non era stato adeguatamente custodito; la cappella viene detta infatti "sine clavi".¹¹³⁸ Fu pertanto ordinato di togliere le statue e lasciare vuoto lo spazio della cappella, come si legge nella visita apostolica di monsignor Angelo Peruzzi del 10 gennaio 1585:

"[...] Et cum in eadem capella vidisset a latere dextero in ingressu in quadam capella, crate ferrea circumclusa, quamplures statuas et Christum Crucifixum ac alios Christi discipulos praesentantes, quae omnes sunt confractae et deturpate et capella ipsa, sepulchrum nuncupatum, spectare dicitura ab erede quondam domini Alovissii Malabaila et erede domini Thomae similiter de Malabaila, decreti intimari eisdem dominis, quatenus in termino duorum mensium, debeant statua ipsas instaurare et reddere condecetes, quo termino elapso et [24 v] ipsis predicta facere negligentibus, aut alias differentibus, decreti et mandavit *statuas ipsas omnes inde removeri et crates ipsas ferreas inde similiter removeri et locum ipsum vacuum sic dimitti*, aut in alium usum converti arbitrio reverendissimi episcopi".¹¹³⁹

Una mutilazione dell'originario contesto toccò anche, come già anticipato, al *Sepolcro* nella chiesa del monastero di S. Vittore a Meda, per il quale Carlo Borromeo chiese che ne fosse eliminato l'arredo originario che comprendeva anche l'altare: "[...] li altri quattro altari poi si distruvino, dovendo bastare delli sudetti doi per il bisogno della chiesa; si lasci nondimeno il Sepolcro del Signore, ma senza l'altare".¹¹⁴⁰ Il gruppo fu giudicato decoroso, forse per la mancanza di espliciti ritratti riconducibili ai committenti e, pertanto, fu scelto di lasciarlo dov'era. Appare chiaro che i *Sepolcri* fittili, sovrabbondanti di personaggi secondari, erano tra gli arredi liturgici che venivano più facilmente scomposti e riadattati in nuovi allestimenti e che prediligevano l'altare maggiore insieme all'effigie del *Crocifisso*. Allo smembramento dei gruppi

¹¹³⁶ INCONTRERA 1928, 45.

¹¹³⁷ Asti, ADA, Ms. 83, *Iure Capituli V, Visitationes Episcoporum*, Visita Pastorale di Monsignor Domenico Della Rovere, 26 ottobre 1582, fol. 14 v.

¹¹³⁸ Asti, ADA, *Fondo Visite pastorali*, n. 24, f. 14 v.

¹¹³⁹ Asti, ADA, *Fondo Visite pastorali*, Visita apostolica di monsignor Angelo Peruzzi, 10 gennaio 1585, a c. 24r.

¹¹⁴⁰ Meda, AAT, *Fondo Monastero di San Vittore*, Visite e decreti degli Ordinarii e delegati della Parrocchia e Monastero di Meda, cartella n. 15, anno 1583, (insieme delle ordinazioni seguite alla Visita del 1581).

e alla distruzione di alcune statue che li componevano sopravvissero più facilmente le figure del *Cristo*, che prese a circolare autonomamente, e quelle della *Vergine* e di *S. Giovanni*, spesso riadattati al lato dei *Crocifissi* costruiti in un secondo momento. A questi personaggi si aggiunge quello della *Maddalena*, frequentemente oggetto di un culto a sé stante.

5.3 La decorazione ad affresco dei vani del *Sepolcro* scultoreo a partire dal secondo Cinquecento

Sin dai più antichi riallestimenti tridentini i *Sepolcri* fittili vennero corredati di decorazioni ad affresco sulle pareti dei vani destinati ad ospitare il gruppo, come si legge nel *De Fabrica Ecclesiae* del Borromeo: “Se proprio sono necessari, si potranno erigere altari aderenti alle pareti, innalzando due colonne o altri sostegni decenti, alquanto discosti sulla parete, sulla destra e alla sinistra. Le due colonne nella parte superiore si congiungeranno con volta o con altro lavoro o con nicchia decorosamente dipinte”.¹¹⁴¹

È ciò che accadde al *Sepolcro* realizzato da Alfonso Lombardi (1497 circa -1537) intorno al 1523 per il monastero di Santa Margherita. Nel 1584, due anni dopo esser giunto nella nuova sede della Cattedrale di S. Pietro a Bologna, fu collocato nella sua cripta, davanti ad uno sfondo dipinto dal quadraturista ed ornatista centese Giovan Battista Zamboni, detto il “Cremonini” (1550-1610).¹¹⁴²

In alcuni eccezionali casi, la decorazione ad affresco delle pareti interne e liminali dei vani destinati ad ospitare *Sepolcri* scultorei precede di pochi anni l’esecuzione delle statue, come si osserva nel *Compianto* affrescato sull’arco sovrastante la nicchia del *Sepolcro* nel Santuario di Santa Maria della Stella a Bagnolo Mella (1519). È stato ipotizzato che il *Sepolcro* sia stato commissionato dopo l’affresco.¹¹⁴³ Esso raffigura, partendo da sinistra, *S. Giovanni*, *Nicodemo*, *Maria di Salomè* e *Maria di Cleofa* che sostengono la *Vergine* svenuta, una *Pia donna*, la *Maddalena*, *Nicodemo* e un’altra *Pia donna*, ma non la figura del *Cristo*. La duplice raffigurazione dei personaggi del *Compianto*, nelle statue e nell’affresco, permetteva di individuare il *Sepolcro* anche durante il periodo dell’anno liturgico al di fuori della Settimana Santa, quando le statue sarebbero rimaste coperte, e fungeva da rafforzamento del messaggio

¹¹⁴¹ Carlo Borromeo [1577], ed. CASTIGLIONI 1952, 43, (cap. XIV).

¹¹⁴² Il gruppo cambiò nuovamente collocazione nel 1839, quando venne spostato nell’abside di sinistra della cripta dal Cardinale Opizzoni.

¹¹⁴³ GUERRINI 2010, 6.

crisologico. Una statua raffigurante il *Cristo* doveva essere presente prima che le figure dipinte fossero “duplicate” dal gruppo plastico.¹¹⁴⁴

È lecito chiedersi se anche nella Basilica dell’Osservanza a Siena ci si trovi davanti ad una situazione analoga, e cioè se il *Sepolcro* scultoreo realizzato da Giacomo Cozzarelli (1498) trovasse posto nel piccolo vano affrescato nella cripta, la quale era destinata interamente a sepolcreto della facoltosa famiglia dei Petrucci. Il piccolo ambiente quadrangolare, largo appena 2 m e profondo altrettanto, ospita un affresco con i personaggi del *Compianto* in cordoglio databile tra il XVI e gli inizi del XVII secolo (fig. 103).¹¹⁴⁵

Anche il *Sepolcro* nella chiesa di S. Valentino a Bussolengo (Verona), collocato in una cella dalla volta ribassata nella navata destra, dietro ad una grata di ferro, è circondato da un affresco (fig. 382). La decorazione finge una struttura a baldacchino nella quale si inseriscono gli evangelisti *Luca* e *Marco* e vi si intravede l’iscrizione “Santo Sepolcro”. L’affresco, certamente successivo all’esecuzione del gruppo, è stato datato variamente tra il XVII e il XVIII secolo.¹¹⁴⁶ Il baldacchino dipinto presenta molteplici somiglianze quello dipinto nella Chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia nel XVIII secolo e, più precisamente, sul muro dell’arco sovrastante la cappella del *Sepolcro* (fig. 383).¹¹⁴⁷ Il gruppo bresciano era attestato in questa cappella *in cornu evangelii* sin dal XVII secolo.¹¹⁴⁸

Un altro esempio di decorazione cinquecentesca ad affresco, forse di poco successiva alla realizzazione del gruppo fittile, riguarda il vano del *Sepolcro* nell’eremo di S. Venanzio a Raiano in Abruzzo. Il soffitto affrescato, voltato a botte, finge dei cassettoni con rosette, mentre i bordi sono decorati da eleganti fregi a palmette secondo un gusto tipicamente rinascimentale (figg. 344-346).¹¹⁴⁹ La decorazione dell’ambiente che ospita il *Sepolcro* non dev’essere di molto successivo all’esecuzione del gruppo. Sembrerebbe che l’affresco si possa datare al primo Cinquecento dal momento che un soffitto a botte cassettonato con rosette e dei fregi a palmette sono elementi presenti nella decorazione dell’*Altare di Sant’Eustachio* realizzato nel 1503 da Vincenzo Onofri e custodito nella Basilica di S. Petronio a Bologna. Un possibile indizio sulla datazione del gruppo è fornito da un’epigrafe che è stata riferita al *Sepolcro* e che oggi si trova murata all’esterno della chiesa. L’epigrafe riporta la data “1510” (94a-b). È stato ipotizzato che nel corso di lavori di

¹¹⁴⁴ GUERRINI 2010, 111.

¹¹⁴⁵ Per il gruppo del Cozzarelli a Siena vedi la scheda n. 25.

¹¹⁴⁶ Il Benini la ritiene secentesca (BENINI 1995, 105) mentre Alessia Maculan propende per una datazione settecentesca (MACULAN 2018, 205). Vedi BENINI 1995 e MACULAN 2018, 203-207.

¹¹⁴⁷ Per maggiori informazioni vedi ANELLI 2009, 67-78.

¹¹⁴⁸ ROSSI 2009, 19- 26, nota 1.

¹¹⁴⁹ Per il gruppo di Raiano vedi la scheda n. 36.

rifacimento del complesso, avvenuti alla fine del XVII secolo, l'epigrafe sia stata traslata e murata sotto la finestra esterna sulla facciata della chiesa.¹¹⁵⁰

L'osmosi tra pittura e scultura che nel XVII secolo coinvolse anche i *Sepolcri* fittili, ebbe origine dapprima nei *Sacri Monti*. Ispirandosi ai *Calvari* e ai *Sacri Monti* che conobbero un'ampia diffusione nella seconda metà del XVI secolo, i gruppi che vennero riallestiti nel XVII e nel XVIII, prevedevano una scenografia dipinta corredata da croci sul Monte Golgota e da un cielo stellato, talvolta accompagnato dalla luna e dal sole. In una siffatta scenografia è ambientato, ad esempio, il *Sepolcro* del monastero di San Vittore a Meda, eseguito all'incirca nel 1525, ma sistemato e restaurato nel 1732 (fig. 409).

L'invenzione del *Sacro Monte* si deve al padre francescano Bernardino Caimi che fu commissario per Sisto IV in Terra Santa dal 1478 e che, pertanto, poté riportare in Italia un'accurata immagine mentale dei luoghi visitati.¹¹⁵¹ Giunto a Varallo, in Val Slesia, nel 1486, promosse una riproduzione fedele dei luoghi di Terra Santa al fine di favorire nei fedeli valesiani un'immedesimazione con le vicende narrate nelle Sacre Scritture (fig. 278). Per il *Sacro Monte* di Varallo venne commissionato un *Compianto* ligneo, oggi custodito presso la Pinacoteca Civica di Varallo (fig. 279). Il gruppo anticipa quasi di un secolo le statue prodotte da Gaudenzio Ferrari per la decorazione delle altre stazioni della *Via Crucis*.

I *Sacri Monti* esemplificano la modalità di rappresentazione più congrua con l'ideologia tridentina. L'allestimento della cappella della *Strage degli innocenti*, tra il 1587 e il 1590, segnò il primo cantiere di artisti "specializzati" in *Sacri Monti*. Altri *Sacri Monti* sorsero in luoghi non montuosi come San Vivaldo in Toscana (fig. 19), Crea nel Monferrato, Belmonte presso Torino e Oropa presso Biella.¹¹⁵² Una delle principali caratteristiche dei *Sacri Monti* consiste nell'osmosi scenografica tra scultura e pittura. Nel *Sacro Monte* di Varallo la connessione tra pittura e scultura venne creata dapprima nella Cappella dell'*Incoronazione di spine* che, a partire dal 1617, risulta ornata di statue e pitture. Nelle cappelle più antiche manca la correlazione tra pittura e scultura, ed esse si presentano "dissociate nella narrazione sacra e nella funzione rappresentativa; il ruolo di drammatizzazione del fatto evangelico grava solo sulle sculture".¹¹⁵³

Parallelamente all'invenzione del *Sacro Monte*, riproposizione tridimensionale dei *Loca Sancta*, il *Calvario* compare sullo sfondo di numerose *Deposizioni* dipinte, come si vede nella *Pala*

¹¹⁵⁰ FUCINESE 2008, 22. L'iscrizione, incisa in lettere maiuscole, è ora murata nell'architrave della finestra della facciata della chiesa e reca il seguente testo: "frate Luca scavo a fate fare queste / fegure como benifatore. Stante questo i per sua devozione 15010". Evidente è l'errore nella datazione resa con cinque cifre.

¹¹⁵¹ Vedi il capitolo III, in particolare 3.4.

¹¹⁵² Per Oropa vedi TROMPETTO 1979 (ed. 1974).

¹¹⁵³ BONA CASTELLOTTI 2000, 200.

Borghese di Raffaello del 1506, o nelle *Pietà*, come quella dipinta da Cosmè Tura in cui, le croci altissime incombono sulla testa della *Madonna* (fig. 124).

La presenza di affreschi con il *Calvario* che fanno da sfondo alle scene di *Pietà* o alle *Deposizioni* non si ritrova soltanto negli allestimenti postumi ed è ampiamente probabile che i *Sepolcri* scultorei avessero sempre previsto questo tipo di decorazione, come dimostrano gli esempi coevi tratti dalla pittura e dalla scultura in bassorilievo o in altorilievo. Tra questi, si può citare, ad esempio, il paesaggio raffigurante il *Calvario* in cui è ambientata *la Pietà tra S. Giovanni e la Maddalena* nell'altare prodotto da Giovanni della Robbia e conservato al Museo del Bargello (1514) (fig. 354). Scenografie raffiguranti il *Calvario* venivano utilizzate frequentemente nelle rappresentazioni teatrali del dramma della Passione. Anche se non viene esplicitamente citato un gruppo scultoreo, un pagamento nel registro della *Munitione e Fabbriche* della corte estense, in data 8 novembre 1484, ci informa che venne dipinta una montagna con il sepolcro per la rappresentazione teatrale della *Passione di Cristo* del Venerdì Santo avvenuta a Ferrara nel 1484. Come si può osservare in una fotografia d'epoca del 1910, la nicchia della sagrestia della Basilica senese dell'Osservanza, ospitante il *Sepolcro* prodotto da Giacomo Cozzarelli per Pandolfo Petrucci, era affrescata con un paesaggio al centro del quale campeggiava una grande croce e, sulla sinistra, una veduta di città.¹¹⁵⁴ La maggior parte di allestimenti documentati con l'immagine del *Calvario* a far da sfondo ai *Sepolcri* fittili sono secentesche e settecentesche come si vede nel *Calvario* affrescato dietro al *Sepolcro* di S. Dionigi a Vigevano, in provincia di Piacenza e dietro al gruppo nella Chiesa in Santa Croce a Brisighella (Faenza).¹¹⁵⁵ Un'incisione degli inizi del XIX secolo con il *Sepolcro* di Modigliana mostra le figure all'interno di una nicchia con un *Calvario* sullo sfondo (fig. 387).¹¹⁵⁶ Un'altra stampa coeva mostra il *Sepolcro* imolese di S. Michele all'Osservanza in una nicchia davanti ad un *Calvario* affrescato (fig. 386).

Tra gli allestimenti del XVIII secolo in cui compare il *Calvario* affrescato, si ricorda la cappella nel Duomo di Asti dove è conservato ancora oggi il *Sepolcro* (fig. 87), e quello nella Chiesa della *Pietà* di Teggiano (fig. 222). Il gruppo di Asti è collocato in una nicchia rettangolare ricavata nel muro della navata sinistra, tra la prima e la seconda campata.¹¹⁵⁷ La nicchia è organizzata come un palcoscenico dove, ad un primo piano corredato di statue sistemate nello spazio ricavato in una specie di vestibolo, si aggiunge una seconda scenografia, di poco più arretrata, nella quale sono affrescate delle quinte architettoniche. L'allestimento simula l'apertura rettangolare

¹¹⁵⁴ Fotografia dei Fratelli Alinari, n. 9140 con didascalia: "Siena, Dintorni. Chiesa del Convento dell'Osservanza. Altare in terra cotta (att. a Cozzarelli)".

¹¹⁵⁵ La Chiesa di S. Dionigi a Vigevano venne integralmente restaurata alla metà del XVIII secolo. Per il gruppo di Brisighella vedi la scheda n. 17.

¹¹⁵⁶ La stampa è edita in FERRETTI 2011, 33; per il gruppo di Modigliana vedi la scheda n. 2.

¹¹⁵⁷ GABRIELLI 1977, 116.

dell'ambiente del *Santo Sepolcro* (fig. 337). Il trasporto del gruppo, dalla più facoltosa cappella *in cornu Epistolae* a questa seconda sede, avvenne nel 1767 e pertanto risale a quest'epoca anche la decorazione della cappella.

Il *Sepolcro* di Teggiano si trova, al contrario, nel luogo più in vista della Chiesa della Pietà, su un soppalco ligneo costruito al livello del catino absidale nella cappella maggiore (fig. 384). Il palchetto fu eretto nel XVIII secolo; alla stessa epoca risale la prospettiva architettonica con il *Calvario* dipinta sulla parete di fondo della tribuna, come si evince dalla data "1768" posta all'interno del cartiglio in basso a sinistra.¹¹⁵⁸ Nel lato destro, un altro cartiglio informa che il riallestimento sul soppalco fu eseguito per volere di padre Luigi da Avella. Notizie più antiche dimostrano che il *Sepolcro* era stato posizionato nell'abside già nel 1587 quando, nella *Religione francescana* scritta da padre Francesco Gonzaga, si legge che: "[...] opus super altare maius continens depositionem Nostri Salvatoris de cruce in plures statuas ligneas divisum ho modo [...]".¹¹⁵⁹ Nella *Descrizione della Provincia dei Minori osservanti* scritta da padre Biagio da San Gregorio e Tauleri d'Atina nel 1665, l'opera nella Chiesa della Pietà viene descritta nella stessa sede:

"[...] è questo un luogo sito dentro le mura della terra assai devoto, e frequentato dal popolo, con molta venerazione, e pietà, per esservi su l'altare maggiore un bello, grande, e vistoso nicchio ben lavorato, e dorato, che contiene, e racchiude, molte belle, devote, e sagre statue, ed immagini di rilievo, rapresentantino, ma al naturale con stupore, e pietà di spettatori, il pietoso, e compassionevol mistero del nostro Salvatore, quando fu schiodato, e levato dalla Croce, e messo nel seno fra le braccia della sua pietosissima, e Santissima Madre, Vergine Maria; opra veramente degna da vedersi, devota, e pietosa da contemplarsi d'ogn'uno. Nel giorno, che si celebra la sua festa, ch'è l'8 di settembre per concorrer cqui'si scasano, e lasciano tutti quei luoghi, e paesi del vallo ad affetto non solo di guadagnare l'Indulgenza, e plenario perdono di peccati in perpetuum qui concesso da Leone X di gloriosa memoria, à chi visita questo luogo in tal giorno; ma à fine pure di vedere, e guardare opra sì artificiosa, ed artificio sì degno, singulare, misterioso, e pietoso. [...]"¹¹⁶⁰

Quello della chiesa della *Pietà* di Teggiano può essere considerato un caso di riallestimento che rientra nella seconda categoria tra quelle precedentemente menzionate e, in particolare, un caso di riallestimento dovuto alla caduta di una famiglia, quella dei Sanseverino, che deteneva il diritto di iuspatronato sulla chiesa, con il conseguente riutilizzo del gruppo da monumento sepolcrale ad ancona d'altare. La caduta in disgrazia dei Sanseverino presso il re di Napoli avvenne nel 1553.

¹¹⁵⁸ L'iscrizione nel cartiglio dipinto sul soppalco recita: "Joannes Maggiore // P.A.D. M.D.CC.LXVII". Sulla sinistra invece si legge: "Tempore Regiminis R. // P.f Aloysy Ab Abellis // 1768".

¹¹⁵⁹ AMBROGI 2018, 6-8. Per il gruppo di Teggiano vedi la scheda n. 35.

¹¹⁶⁰ Si tratta della festa della Natività della Vergine. L'informazione conferma una connessione tra la nascita della Vergine e la morte di Cristo.

In quell'anno, Carlo V di Spagna pose fine al Principato di Salerno e, nel 1556, Filippo II concesse il feudo dei Sanseverino ai Gonzaga. Lo spostamento del gruppo nella tribuna potrebbe ragionevolmente risalire al periodo in cui il principe di Salerno, Ferdinando Sanseverino (Napoli 1507-Francia 1572), andò in esilio in Francia, dove rimase fino alla sua morte. È dunque possibile che i frati osservanti colsero l'occasione per reimpiegare il gruppo come arredo liturgico a tutti gli effetti, posizionandolo in una zona più privilegiata come l'altare maggiore ed esponendolo, in tal modo, alla vista di tutti i fedeli.¹¹⁶¹ In un inventario del 1811 si legge che sull'altare era presente un quadro di 6 x 9 palmi raffigurante la *Pietà* e definito "opera antica, forse greca", e un quadro della *Deposizione dalla croce* di 3 x 4,5 palmi su tavola, anch'esso "antico" e mal ridotto.¹¹⁶² Oggi, purtroppo, si ignora la collocazione di tali opere, ma l'indicazione è utile in quanto fornisce il contesto del *Sepolcro*, seppur tre secoli dopo la sua esecuzione.

Al XVIII secolo può essere ascritta con gran probabilità anche la scenografia che si ammira dietro alla composizione del *Sepolcro* sardo di Gergei, presso Nuoro (fig. 389). Nella scenografia un ruolo dominante è attribuito al *Crocifisso* dal quale pendono i lembi del sudario, che si stagliano su un fondo occupato da un cielo stellato accompagnato dal sole e dalla luna che contribuiscono a fornire le coordinate temporali dell'episodio sacro.

Un allestimento corredato di affresco rappresentante il *Calvario* è ricordato nella pieve benedettina di Querciagrossa (Siena): nel 1881 un *Sepolcro* fittile era posto sull'altar maggiore, dentro "una specie di urna in muratura" chiusa sul davanti da uno sportello a vetri. L'autore della descrizione ricorda che la nicchia era stata dipinta da un imbianchino con un paesaggio del Golgota, sicuramente dopo il 1810, quando le sculture vennero acquistate dal parroco della pieve.¹¹⁶³

Diverso era lo sfondo della grotta nella precedente collocazione del *Sepolcro* imolese in cui il pittore locale Giacomo Zampa (1731-1808), per enfatizzare la tristezza dell'avvenimento biblico, aveva raffigurato un paesaggio con alberi e cielo nuvoloso (fig. 385). Certamente novecentesche, invece, sono le scenografie con *Calvario* dipinte dietro i *Sepolcri* di S. Petronio a Bologna, dove il gruppo fu collocato sicuramente nel 1916, dal momento che questa data compare sulla cornice del vano, e quello di S. Francesco da Paola a Lugo, la cui chiesa fu costruita *ex novo* tra l'ultimo decennio del XIX e l'inizio del XX secolo.¹¹⁶⁴

¹¹⁶¹ Nel 1553 Carlo V di Spagna pose fine al Principato di Salerno mentre nel 1556, Filippo II concesse il feudo di Sanseverino ai Gonzaga.

¹¹⁶² AMBROGI 2010, 241.

¹¹⁶³ Per il *Sepolcro* di Querciagrossa vedi Giuseppe Merlotti, *Relazione storica di tutte le moderne ed antiche Parrocchie della Campagna comprese nella presente Diocesi di Siena*, 1881, consultato su URL: <https://www.ilpalio.org/arte.html> il 12/07/2019.

¹¹⁶⁴ Per i gruppi citati vedi le schede n. 13 (S. Petronio) e n. 6 (Lugo).

Negli anni Sessanta del Novecento venne smantellato un allestimento del XIX secolo che ornava la cappella del gruppo nella Chiesa di Santa Maria del Carmine, a Brescia e che proponeva un'alternativa a quello del *Calvario* dipinto su sfondo naturalistico. Sul fondo della cappella era dipinto un sepolcro all'“antica” con iscrizioni in greco come si osserva in una fotografia d'epoca che testimonia l'assetto anteriore ai restauri del 1969 (fig. 388).¹¹⁶⁵ Un'idea di riallestimento novecentesco, invece, è fornita da quanto scritto da Ezio Buscaroli per il *Sepolcro* di Imola: “il rimedio sta nel far sparire i sassoni dietro una tinta neutra piuttosto scura con sfumature invisibili (da una certa distanza) di fiamma, tinta distesa su un intonaco leggermente arricciato e spugnoso, perché risulti morbida e pastosa”.¹¹⁶⁶

5.4 I riallestimenti di età napoleonica

In età napoleonica si verificò un massiccio mutamento nella destinazione d'uso delle chiese, degli oratori, dei monasteri e delle abbazie contenenti, tra i vari arredi liturgici e paramenti, anche i *Sepolcri* fittili. Chiese, conventi e monasteri vennero utilizzate come caserme militari o come depositi, determinando il conseguente spostamento e la vendita dei beni in essi contenuti.¹¹⁶⁷

Alcune opere e arredi sacri vennero distrutti in virtù dei principi anticlericali della Rivoluzione francese, altri vennero frettolosamente occultati dai parroci locali, altri subirono pesanti mutilazioni, soprattutto se raffiguranti ritratti di personaggi che avevano esercitato il potere durante l'*Ancien Régime*, altri ancora andarono persi *in toto*.

Per quanto riguarda la Repubblica Cispadana, corrispondente all'attuale Emilia-Romagna, le vicende degli anni 1797-1799 vengono dettagliatamente riportate dal ferrarese Antonio Frizzi in un diario edito nel 1857.¹¹⁶⁸ Il 18 febbraio 1798 degli agenti napoleonici furono incaricati di occuparsi vendita dei Beni Nazionali, in gran parte requisiti dai monasteri e dai conventi soppressi.¹¹⁶⁹ Di questi facevano parte anche i beni contenuti nella chiesa ferrarese di S. Giovanni Battista, dalla quale proverrebbe il busto di *Vergine dolente* attribuito al Mazzoni e conservato nei Musei Civici di Arte Antica di Palazzo Schifanoia (fig. 363). Il busto non tornò più nella

¹¹⁶⁵ BUGANZA 2009, 20.

¹¹⁶⁶ BUSCAROLI 1944, 32.

¹¹⁶⁷ FRIZZI, ed. 1969, 131. Tra gli ospedali ferraresi che furono aboliti, vi era quello dei pellegrini detto “della Morte”.

¹¹⁶⁸ FRIZZI 1857.

¹¹⁶⁹ FRIZZI, ed. 1969, 95.

chiesa in quanto essa continuò ad essere utilizzata come caserma e non venne riconvertita in edificio sacro.¹¹⁷⁰

L'armistizio del 23 giugno 1796 tra Francia e Stato pontificio stabilì che Bologna e Ferrara sarebbero rimaste nelle mani dei primi e che cento pezzi tra sculture e pitture fossero consegnate ai soldati francesi.¹¹⁷¹

Durante l'occupazione francese del 1796 vennero depredate la maggior parte delle città che sono ricordate come sede di *Sepolcri* fittili. Il 7 luglio venne saccheggiata e distrutta Lugo, nonostante una strenua resistenza condotta dai cittadini e dal parroco. Il 6 luglio i soldati in stanza a Ferrara vennero incaricati di impadronirsi di tutte le opere d'arte contenute nelle chiese.¹¹⁷² La Cattedrale di Lugo rimase comunque sempre aperta al culto grazie alla devozione dimostrata dai lughesi nei confronti di S. Ilaro, devozione che permise alla chiesa di beneficiare della proprietà ecclesiastica e di evitare la dispersione dei propri arredi sacri. Più fortunata fu la sorte della città di Reggio che il 9 settembre riuscì a mettere in fuga Napoleone e i soldati francesi.¹¹⁷³ Imola, invece, si arrese senza opporre resistenza il primo febbraio 1798.¹¹⁷⁴ In seguito alla riduzione delle parrocchie della città sancita da Napoleone, le statue del *Sepolcro* imolese, oggi nel giardino della chiesa di San Michele all'Osservanza, furono tolte dalla Chiesa di S. Bernardo, dove erano state custodite fino a quel momento.¹¹⁷⁵ Il trasporto nella nuova sede sarebbe costato, secondo quanto riferito da Ezio Buscaroli, la frantumazione del *Cristo* originario.¹¹⁷⁶

Il *Sepolcro* mazzoniano nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli a Busseto (Parma) subì un tentativo fallito di asportazione da parte dei soldati francesi.¹¹⁷⁷ A causa della soppressione dell'Ordine francescano e della presa di possesso della chiesa da parte dei soldati, le statue del *Sepolcro* vennero gettate nel vicino Canale dei Frati, da dove vennero recuperate,¹¹⁷⁸ per poi essere ricoverate per circa un ventennio nella vicina Chiesa di San Rocco.¹¹⁷⁹

¹¹⁷⁰ FRIZZI, ed. 1969, 206.

¹¹⁷¹ FRIZZI, ed. 1969, 8.

¹¹⁷² FRIZZI ed. 1969, 18.

¹¹⁷³ FRIZZI, ed. 1969, 37.

¹¹⁷⁴ FRIZZI, ed. 1969, 60.

¹¹⁷⁵ Anche il convento dell'Osservanza subì, a causa della presenza napoleonica, l'abbandono da parte dei frati che lo riacquistarono soltanto nel 1832 e l'utilizzo del chiostro a caserma per le truppe di cavalleria.

¹¹⁷⁶ BUSCAROLI 1944, 31. Il Buscaroli riferisce che "nel trasporto andò in frantumi il Cristo, rifatto da mano grossolana".

¹¹⁷⁷ I soldati francesi "forse dissuasi dal peso, le scaricarono nel Canale dei Frati poco oltre il convento" (MINGARDI 1975, 105).

¹¹⁷⁸ MINGARDI 1975, 105.

¹¹⁷⁹ "Quando furono ultimamente espulsi i detti frati ed il loro convento soppresso, queste figure tutte sono state concesse alla parrocchiale Chiesa di S. Rocco, villa del territorio nostro, dove si trovano esse tuttora, non avendo queste potuto trovar ricovero nella Collegiata nostra dove si sarebbero potute riporre acconciamente" (VITALI 1819, 61). Tolto alla divina officatura dei frati, l'edificio venne loro rimesso soltanto quando il marchese Giuseppe Pallavicino rivendicò dal Demanio il patronato delle terre e dei fabbricati.

L'8 maggio 1798 il nuovo Direttorio venne autorizzato a compiere ulteriori soppressioni e a concentrare i beni tratti dai monasteri, dai conventi, dalle corporazioni ecclesiastiche, regolari e secolari, e dalle confraternite ad eccezione delle parrocchie e dei relativi benefici di iuspatronato laicale.¹¹⁸⁰ Ulteriori soppressioni colpirono il primo giugno 1798 i Capitoli, le Badie e i conventi della Repubblica Cisalpina, i cui beni furono devoluti alla Nazione.¹¹⁸¹

La situazione fu ristabilita gradualmente soltanto dopo l'intervento degli austriaci che entrarono a Ferrara il 23 maggio 1799. Il primo giugno dello stesso anno, il presidente della Cesarea Regia Provvisoria Reggenza di Ferrara, Camillo Bevilacqua, poté finalmente avviare la restituzione dei beni ecclesiastici requisiti dai francesi e raccolti nella categoria di "Beni Nazionali". Si procedette, pertanto, al censimento degli ex beni ecclesiastici, sia stabili che mobili, alla loro restituzione, ad una valutazione della qualità di quelli non restituiti, e ad una loro vendita attraverso l'istituzione della Congregazione sopra i Beni Nazionali. La Congregazione provvide anche alla restituzione di alcuni archivi ecclesiastici alla Congregazione amministrativa dei Beni ecclesiastici.¹¹⁸² All'incirca un mese dopo, il 29 luglio 1799, l'Arcivescovo Cardinale di Ferrara Alessandro Mattei poté riaprire i conventi soppressi, procedere alla risistemazione delle monache e delle confraternite e alla riapertura di alcune delle chiese che erano state chiuse durante l'occupazione francese.¹¹⁸³ Soltanto i beni rimasti invenduti vennero restituiti ai legittimi proprietari. Per quanto riguarda i beni venduti, solo alcuni vennero restituiti ai conventi nuovamente operativi, altri, invece, vennero trattenuti per pagare le pensioni di chi non aveva ricevuto indietro i propri beni.¹¹⁸⁴

5.5 L'allestimento "a guisa di grotta"

Oltre agli allestimenti che prevedono una scenografia affrescata, i più frequenti sono quelli che vedono il *Sepolcro* collocato all'interno di una grotta. La maggior parte di allestimenti "a grotta" sembrerebbe datata al XVIII secolo anche se non è da escludere l'ipotesi che strutture simili siano state previste per questi gruppi già dal Quattrocento e dal Cinquecento. Infatti, alcuni monumenti tardogotici che rappresentano il sepolcro di Cristo o la scena della resurrezione sembrano evocare l'idea della grotta o della roccia che solitamente contiene la tomba. L'esistenza

¹¹⁸⁰ FRIZZI, ed. 1969, 102-103.

¹¹⁸¹ FRIZZI, ed. 1969, 107.

¹¹⁸² FRIZZI, ed. 1969, 170-171.

¹¹⁸³ FRIZZI, ed. 1969, 205.

¹¹⁸⁴ FRIZZI, ed. 1969, 206.

di un'associazione antica tra il sepolcro di Cristo e la rappresentazione della grotta si desume specialmente nelle fonti pittoriche.

La forma del sepolcro di Cristo come una grotta affonda le sue radici negli stessi Vangeli sinottici (Matteo XXVII, 60; Marco XV, 46; Luca XXIII, 53; Giovanni XIX, 41 e XX,1), i quali concordano su una tomba ricavata in una solida roccia chiusa tramite una grande pietra. Dal punto di vista archeologico, la sepoltura descritta nei Vangeli trova corrispondenza nelle tipologie tombali diffuse nel mondo giudaico. La struttura del sito archeologico riconosciuto come il sepolcro di Cristo, posizionato al centro della Basilica gerosolimitana dell'*Anastasis*, corrisponde alla tipologia di tomba "a forno", in lingua ebraica *kokh*, che è tipica delle catacombe giudaiche del I secolo a.C.¹¹⁸⁵ Il sepolcro consiste in una cavità scavata all'interno di una forma parallelepipedica nella quale si accedeva dal lato corto. Il corpo veniva riposto all'interno con i piedi rivolti verso l'unica entrata.

Si può constatare che anche l'immagine del sepolcro di Cristo diffusa in Occidentale tra il XIV e il XV secolo doveva essere concepita come una piccola grotta scavata nella roccia alla quale si accedeva tramite una porta bassa da attraversare inginocchiati o ricurvi.¹¹⁸⁶ In realtà, la percezione di una grotta associata al luogo in cui venne sepolto Cristo poteva essere facilmente veicolata dallo spazio antistante il sepolcro vero e proprio, ovvero l'accesso simile ad una nicchia o "cella piccola" chiamata "Cappella dell'Angelo", il luogo dove la mattina della Domenica di Pasqua le Marie ebbero il primo segnale della Resurrezione del Maestro (fig. 18).¹¹⁸⁷

Tutte le fonti antiche concordano nel ritenere che il sepolcro fosse stato ricavato nella roccia "per forza di scalpelli". E tuttavia, nel XV secolo, nell'immaginario occidentale cristiano, l'idea della grotta coesisteva con una concezione più ornata e più signorile del sepolcro. Alla metà del XIV secolo l'edicola risultava già rivestita esteriormente di marmo,¹¹⁸⁸ come si legge nel resoconto del pellegrinaggio in Terrasanta scritto da Niccolò da Poggibonsi (1345): "Ora, quando entri dentro a questa santa capella, e vedi il Sepolcro santo di Iesù Cristo, che così è fatto, egli è tutto tavolato, d'intorno e di sopra, di marmo bianco [...]".¹¹⁸⁹ Questa caratteristica è presente anche nelle sue più antiche riproduzioni, come dimostra l'edicola del *Santo Sepolcro* nella basilica di Aquileia (XI secolo), quella in S. Stefano a Bologna, databile al XIII secolo (fig. 364) e quella

¹¹⁸⁵ DE MARTINO 1958, 306.

¹¹⁸⁶ Vedi Santo Brasca (1480) ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 90: "lo usso de dicto sepulchro è verso oriente, basso in terra come seria una bocha di forno, alto cerca dui piedi e mezo, e largo meno de duy".

¹¹⁸⁷ Santo Brasca (1480), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 98. (167): "Denante al dicto Sepulchro è una cella piccola, per la quale bisogna intrare vogliano andare al dicto sepulcro, in la quale cella è una pietra quadra, ficta in terra per mezo lo uschio del sepulchro dove sedeva l'angelo quando introrno le Marie el giorno de la resurrectione, dicendo: *Quis revolvat nobis lapidem ab hostio monumenti?*".

¹¹⁸⁸ Vedi il capitolo III.

¹¹⁸⁹ Niccolò da Poggibonsi (1345) ed. DELLA LEGA 1845, 18.

del Sacello Rucellai nell'ex chiesa di S. Pancrazio a Firenze (1463). In tutti questi casi si tratta di riproduzioni architettonicamente molto vicine dell'edicola gerosolimitana, soprattutto per quanto riguarda le dimensioni. La misura media dell'edicola gerosolimitana ottenuta dagli itinerari è di 2,20-2,60 m di altezza, e cioè esattamente come le dimensioni del Sacello Rucellai. Queste si evincono da una pianta riportata tra le illustrazioni che accompagnano il testo di Ludwig H. Heydenreich in cui l'edicola risulta ampia 2,26 m x 3,28 m.¹¹⁹⁰

Nonostante l'edicola gerosolimitana si presentasse agli occhi dei fedeli avvolta nei marmi, la memoria di un'umile camera sepolcrale scavata nella roccia, legata al riferimento evangelico e certamente non smentita dagli *Itineraria* di pellegrinaggio, dev'essere rimasta immutata nelle menti dei pellegrini occidentali. La memoria del sepolcro-grotta venne alimentata probabilmente dal culto verso la *Pietra del Sepolcro*, culto comune all'Oriente e all'Occidente, e già attestato a partire dall'XI secolo.¹¹⁹¹ Nel XIII secolo un frammento della *Pietra del Sepolcro* si venerava nella Chiesa della Vergine del Faro, a Costantinopoli, insieme ad altre reliquie della Passione.¹¹⁹² È verosimile che tra il XVIII e il XIX secolo molti *Sepolcri* scultorei fossero allestiti in ambienti a grotta rocciosa particolarmente evocativi. L'idea della grotta come luogo dei misteri di Cristo è esplicitata dalle parole dell'architetto Ercole Silva (1801): “Ve n'hanno molte [di grotte] nella Palestina, e la più parte de' luoghi ne' quali hanno avuto luogo i misterj della vita di G[esù] C[risto] sono grotte. I primitivi cristiani ne' tempi di persecuzione celebravano i santi misterj nelle grotte, e vi deponavano il corpo de' santi martiri”.¹¹⁹³

Sebbene sia lecito pensare che l'allusione visiva alla grotta del *Santo Sepolcro* si concretizzasse nella costruzione di quinte rocciose a far da sfondo ai gruppi fittili, come dimostra il pagamento degli Este per una montagna dipinta per il sepolcro della Passione del Venerdì Santo, allo stato attuale delle ricerche, per quanto riguarda i *Sepolcri* scultorei, tali allestimenti “a grotta” sono documentabili solo a partire dal XVII secolo.

Ne è esempio l'oratorio della Grotta presso il Duomo di Urbino. La scenografia, costituita da una versione in scala ridotta del Monte Golgota in “sponga lavorata” con tre croci poste sulla sommità, fu realizzata dall'architetto urbinato Matteo Oddi nel XVII secolo (fig. 500). All'interno era collocato il *Compianto* di Pompilio Lanci da Urbino che si trova attualmente in un'altra cappella.¹¹⁹⁴

¹¹⁹⁰ HEYDENREICH 1961, (figg. 75-77). La segnalazione è in RAVAGLIA 2019, 171, nota 10.

¹¹⁹¹ Vedi il capitolo IV.

¹¹⁹² EBERSOLT 1921, 28.

¹¹⁹³ SILVA [1801], ed. 2006, 158.

¹¹⁹⁴ LAZZARI 1801, 40-41: “Contigua a questa [alla cappella in *cornu Epistolae*] èvvi la quarta cappella, la quale non è meno maestosa delle descritte, per essere circondata da un altr'ordine di architettura tutto di marmo. Rappresentasi nella facciata superiore di essa il Santo Sepolcro con figure di terra cotta, ed il Calvario di sponga lavorata, opera mediocre, che viene da Pompilio Lanci da Urbino. Il Sig. cav. Camillo Morigi, Autore della facciata

Una quinta rocciosa si scorge dietro al *Sepolcro* scultoreo nella Chiesa di San Vittore a Meda, in Brianza (fig. 338). Anche se l'ultimo allestimento del vano risale al 1957, quando la cappella venne recuperata da un cedimento con la sostituzione di una trave di legno, l'antica sistemazione non doveva essere molto dissimile da quella settecentesca. Il restauro più significativo si ebbe nel 1728, come si legge in un pagamento contenuto nel libro dei conti proveniente dal monastero.¹¹⁹⁵ Una nicchia chiusa da un'inferriata apribile venne realizzata nella chiesa di S. Bernardo ad Imola nel 1620, per ospitare il *Sepolcro* che oggi è nel cortile di S. Michele all'Osservanza (fig. 408). Il gruppo venne nuovamente spostato nel 1808. Per l'occasione fu costruita "una specie di grotta", probabilmente corrispondente alla stessa edicola in cui il gruppo è custodito.¹¹⁹⁶ Una fotografia d'epoca (fig. 385) e la descrizione del pittore Rezio Buscaroli (1895-1971) permettono di ricostruire che il *Sepolcro Sepolcro* era in una celletta "a sassoni" dipinti sulla volta e sulle pareti della grotta, mentre lo sfondo dipinto dal pittore forlivese Giacomo Zampa (1731-1808) rappresentava un paesaggio con alberi e un cielo plumbeo. La sistemazione che si osserva oggi, con le statue in una finta grotta, con uno sfondo d'intonaco "leggermente arricciato e spugnoso" e "con tinta sfumata", è quella suggerita nel 1944 dal Buscaroli (fig. 408). Sono invece reali i sassi intorno all'apertura posteriore della grotta da cui si vede la parete di fondo su cui è stato dipinto il monte *Calvario con le croci*. Negli anni Quaranta del Novecento, la grotta ottocentesca dipinta dallo Zampa appariva all'occhio critico del Buscaroli come "vistosi sassoni, imminenti e penduli" che "non hanno alcuna logica e che stanno su solo perché sono dipinti".¹¹⁹⁷ Lo sfondo, caratterizzato da uno "sgarbato verismo" e inadatto alla bellezza delle statue, sarebbe dovuto stato sostituito da uno più neutro.¹¹⁹⁸

La complessità nell'interpretazione delle fonti consiste soprattutto nel comprendere, di volta in volta, che cosa si intenda con l'espressione "grotta". Il vano della Cappella della Croce annesso alla Cappella Avanzi che ospita il *Sepolcro* scultoreo nella Chiesa di S. Bernardino a Verona, ad esempio, è descritto da Saverio dalla Rosa all'inizio del XIX secolo come "una specie di grotta".¹¹⁹⁹ Si tratta di una piccola cappella di 3 x 4 m circa, coperta da un soffitto a vela. Sui muri conserva ancora qualche traccia di affresco, ma è assente qualsiasi tipo di roccia scabra

del nuovo Duomo, lo credette architettura del nostro Girolamo Genga, come egualmente [p. 41] stimò architettata dallo stesso la porta dell'ingresso, parimenti con pietre di sponga lavorata. Crediamo noi troppo vantaggioso il giudizio di questo cavaliere, credendola senza esitanza opera del nominato Lanci".

¹¹⁹⁵ PONTIGGIA 2017, 20 e 25 (nota 32).

¹¹⁹⁶ GADDONI 1927, 233 (vol. V). Vedi anche: LIONS CLUB IMOLA 1968, 58-60 e l'articolo della restauratrice Loredana di Marzio, "Compianto su Cristo morto all'Osservanza a Imola", 20 marzo 2013, consultato all'URL: <https://lafeniceimola.it/compianto-su-cristo-morto-osservanza-imola/>

¹¹⁹⁷ BUSCAROLI 1944, 31.

¹¹⁹⁸ Loredana di Marzio, "Compianto su Cristo morto all'Osservanza a Imola", 20 marzo 2013, consultato all'URL: <https://lafeniceimola.it/compianto-su-cristo-morto-osservanza-imola/>

¹¹⁹⁹ Vedi DALLA ROSA [1803-1804], ed. 1996, c. 17.

diversamente da quanto si osserva nel caso urbinato, imolese, da quello nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Busseto, in provincia di Parma (fig. 406).¹²⁰⁰ In questo caso, l'erudito locale Pietro Vitali fu il primo a testimoniare la sistemazione del *Sepolcro* in una nicchia, che egli stesso definisce “a guisa di grotta”.¹²⁰¹ La grotta che si osserva oggi è formata da un materiale spugnoso che riproduce mimeticamente la fattura delle rocce. Lo scenario fu costruito quasi sicuramente nel XVIII secolo a giudicare dallo stemma in stucco e dal cartiglio con volute visibilmente barocche, elementi apposti al materiale roccioso sopra la nicchia. Su una pedana sagomata circondata da finta roccia sbalzata, in un momento imprecisato precedente al 1894, venne sistemato il gruppo di Caspano di Civo (Sondrio). Un simile allestimento con scenografia “rocciosa” fu previsto anche per il *Sepolcro* composito in S. Giovannino a Reggio come dimostrato da una fotografia del 1953, antecedente al restauro. La scenografia dev'essere stata prodotta tra questa data e il 1896, anno in cui il *Sepolcro* raggiunse l'attuale sede di S. Giovannino (fig. 110).¹²⁰² Pur essendo estremamente tardo questo l'allestimento a grotta contribuisce a stimolare ulteriormente la ricerca di attestazioni più antiche.

Una sistemazione simile si ebbe anche per il *Sepolcro* nella Chiesa di Santa Maria Bianca della Misericordia a Casoretto (fig. 501). Una foto del 1925 conservata nel Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco, dove oggi sono custodite tre statue superstiti, mostra la grotta appositamente preparata sull'altare e circondata da una cornice con i profeti e gli apostoli in bassorilievo. Sul fondo della cappella era raffigurato un paesaggio con *Calvario* e degli elementi tipici del paesaggio locale come la Torre del Filarete e altre due torri del Castello Sforzesco.¹²⁰³

Per approfondire l'esistenza di ambienti “a grotta” previsti per i *Sepolcri* scultorei è utile condurre un'analisi comparativa con i casi di allestimento delle *Mises-au-Tombeau* in Francia. I soli casi francesi in cui il *Sepolcro* gruppo scultoreo compare associato alla roccia sono quello nella chiesa di Saint-Nabor presso Saint-Avoid, datato intorno al 1510, e quello nella chiesa di Verteuil-sur-Charente (1533). Nella chiesa di Saint-Nabor presso Saint-Avoid (nella regione del Grand Est) si osserva una roccia spugnosa a sostegno del *Sepolcro* (fig. 502). Si tratta però di una scenografia rocciosa allestita recentemente, in quanto il gruppo venne portato in questa sede

¹²⁰⁰ Questa grotta potrebbe essere stata commissionata dagli Sforza-Fogliani nella seconda metà del XVIII secolo, in concomitanza con i lavori svolti nel giardino della residenza di Castelnuovo, comprendenti simili grotte; vedi CAZZATO - FAGIOLO, 2002, 337-338.

¹²⁰¹ VITALI 1819, 59-63.

¹²⁰² Proveniente da una cappella scomparsa dedicata al *Santo Sepolcro* ed esistente dal 1480 nell'antica Chiesa di S. Francesco, il gruppo (o parte di esso dal momento che ciò che vediamo oggi è evidentemente il risultato dell'unione di più gruppi), venne spostato nel 1807 nella chiesa di S. Giorgio e da qui nell'attuale Chiesa di S. Giovannino.

¹²⁰³ Castello Sforzesco di Milano, Civico Archivio Fotografico, *Fondo Osvaldo Lissoni*, foto pubblicata in SALSI 2016, 145.

soltanto nell'Ottocento.¹²⁰⁴ Anche la *Mise-au-Tombeau* nella chiesa di Verteuil-sur-Charente è posizionato su una base rocciosa postuma, costruita dopo il 1845, quando il gruppo viene ceduto alla chiesa (fig. 373).¹²⁰⁵ Infine, anche il *Sepolcro* nella Cappella della Madeleine ad Aix-en-Provence, che in una foto pubblicata nella monografia di William Forsyth presenta un evidente allestimento roccioso, proviene da un'altra chiesa (fig. 503).¹²⁰⁶

Dall'analisi comparativa con i casi francesi sembra chiaro che, analogamente ad essi, anche i casi italiani in cui compaiono allestimenti "a grotta" siano da considerare sistemazioni tarde. Davanti all'ampia casistica pocanzi elencata, allo stato attuale della ricerca si può concludere che non è possibile stabilire la presenza di un allestimento originario "a grotta" per i gruppi prodotti nel XV secolo. Se nelle opere a carattere profano o meramente decorativo non è difficile imbattersi in allestimenti a grotta sin dalla seconda metà del Cinquecento, come si vede, ad esempio, nella fontana-grotta di Palazzo Farnese a Caprarola, per le opere a carattere religioso diventa più complesso dimostrare la loro esistenza. Come per i *Sepolcri*, infatti, anche per i *Presepi* collocati all'interno di grotte è difficile comprendere se si tratti di sistemazioni antiche o perlomeno cinquecentesche oppure più recenti. La grotta concepita da Antonio Begarelli nel 1527 per il *Presepe* prodotto nel Duomo di Modena (fig. 507), ad esempio, la scenografia realizzata da Altobello Persio e da Sannazaro da Alessano nel Duomo di Matera (1535), anche se sostanzialmente integra, è frutto di una manomissione settecentesca (fig. 508).¹²⁰⁷

Per quanto riguarda le *Mises-au-Tombeau* francesi, l'elemento che simula la grotta sepolcrale è dato dalla forma stessa delle nicchie destinate ad ospitare le sculture. Come osserva Michel Martin, autore di uno studio esauriente sui gruppi francesi, essi si situano *dans le bas-côté au fond d'une petite anfractuosit  du mur simulant la grotte s pulcrale*.¹²⁰⁸

Sebbene l'idea di una scenografia rocciosa non sia documentabile prima del XVIII secolo per i *Sepolcri* scultorei, sono comunque rintracciabili alcuni precedenti al motivo della tomba incassata nella roccia in alcuni esemplari di scultura sepolcrale tardogotica realizzata ai primordi del Rinascimento, come si vede nell'*Arca di Giancesello da Folgaria* nella Basilica di S. Anastasia a Verona (1425), dove un sottile piano simile a una cornice che finge la pietra serve a separare la nicchia superiore, in cui è posto il sarcofago, dal registro inferiore, contenente i riquadri in cui si affacciano gli apostoli scolpiti a mezzo busto. Il medesimo tentativo di evocazione della roccia si coglie nel monumento sepolcrale per Niccol  Brenzoni (1426) nella Chiesa di S. Fermo Maggiore (Verona) realizzato dal fiorentino Nanni di Bartolo, dove si nota un accento sull'ambientazione

¹²⁰⁴ FORSYTH 1979, 186.

¹²⁰⁵ FORSYTH 1970, fig. n. 222.

¹²⁰⁶ FORSYTH 1970, fig. 273.

¹²⁰⁷ CALIA 2019, 13.

¹²⁰⁸ MARTIN 1997, 47.

naturalistica rocciosa che ingloba il sarcofago marmoreo da cui emerge il *Cristo Redentore* (fig. 269). Nel monumento risalta subito agli occhi l'estremo virtuosismo del contrasto creato tra la pietra che finge il marmo del sepolcro e la pietra che imita la roccia entro la quale si incastra la tomba. Un caso simile è costituito dal *Monumento sepolcrale di Cortesia Serego* (1429) posizionato sul muro alla destra dell'altare maggiore di S. Anastasia a Verona, realizzato da Nanni di Bartolo con la collaborazione del pittore Michele Giambono (figg. 506a-b). Nel monumento, il sepolcro all'antica è incassato nuovamente in massi frastagliati evocanti una roccia. Una simile tipologia di tomba marmorea incassata nella parete rocciosa viene riprodotta da Nanni di Banco nel *Monumento sepolcrale di Spinetta Malaspina* (1430-1435) edificato per la Chiesa di S. Giovanni in Sacco a Verona e oggi al Victoria and Albert Museum di Londra. Anche in questo caso si riscontra la volontà di ricreare un monumento incassato in una sorta di parete rocciosa creata ad arte (fig. 506).

Il fatto che la *Deposizione* fittile in bassorilievo realizzata da Michele da Firenze per la Cappella Pellegrini in S. Anastasia sia ambientata in un paesaggio naturalistico roccioso suggerisce che questo sfondo sia previsto anche per i *Sepolcri* composti da sculture a tutto tondo.¹²⁰⁹ Nella medesima Chiesa di S. Anastasia un accenno a un ambiente roccioso è presente nel *Monumento funebre di Cortesia Serego*, pocanzi citato, e nell'*Arca di Ganesello da Folgaria*, dove compare sottoforma di sottile cornice in finta roccia alla base delle figure (figg. 504a-b, 505a-b).

Un altro riferimento ad una "gructa" riguarda l'Oratorio del Santo Sepolcro a Cartore (Rieti) nella Visita pastorale di Monsignor Pietro Camaiani del 11 marzo 1574: "[...] implex oratorum Sancti Sepulcri prope dictam ecclesiam, ac situm in gructa",¹²¹⁰ anche se non vi viene citato esplicitamente alcun *Sepolcro* scultoreo al suo interno, lascia ipotizzare la presenza di grotte anche in epoche precedenti.

¹²⁰⁹ Michele di Nicolò Dini detto "Michele da Firenze", attestato come aiutante del Ghiberti, sarebbe giunto in Italia settentrionale con Nanni di Bartolo. A Verona riprende esplicitamente, nelle cornici delle lunette con i tronchi nodosi e i tralci a fioroni, gli analoghi motivi del monumento Serego. Vedi ALIBERTI GAUDIOSO 1996, 82-84. Il ritratto del committente, Andrea Pellegrini, si trova fuori dal ciclo, ai piedi della *Deposizione*. I personaggi sembrano esattamente ricalcati su quelli del monumento di Ganesello con delle variazioni: 1) *S. Giovanni* è sostituito da una *Maria*; 2) la *Maddalena* si trova in corrispondenza del viso di Cristo e non in corrispondenza dei piedi; 3) la scena è chiusa in un'ambientazione naturalistica rocciosa-boscosa.

¹²¹⁰ Visita pastorale di Monsignor Pietro Camaiani del 11 marzo 1574, Visita della Diocesi di Rieti, consultabile online all'indirizzo URL: <https://santanatolia.it/appendici/appendice-iii/1574-visita-di-monsignor-pietro-camaiani/1574-visita-camaiani-versione-in-latino>: "Eodem die XI Martij 1574. Simplex Beneficium Sancti Constantis in territorio Sancte Natolie que est sub ditione eiusdem Illustrissimum Dominus Jo. Vincentij Valignani cuius templi fabrica incomposita, ac inornata. Ideo tecta implanelletur seu in tabulet. Parietes calce componantur, ac dealbent. Pavimentum lateribus sternatur. Valve ostis foribus exterioribus fulciantur ac clave clause impostem retineatur. Altare augeatur ac provideatur de [378] cunctus debitis requisitis pro misse sacrificio etiam [eruis] habeat annexu duam missarum quolibet mense. Rector est Don Bernardinus Marius de Sancta Natolia provisus auctoritate ordinaria die 28 9bris 154v percipet annuatim salmas quatuor frumenti. Ipsi Rector preceptum fuit ut predicta curet executioni demandanda per tutum mensem octobre sub pena X scutorum seminario Reatino applicandorum. Simplex oratorum Sancti Sepulcri prope dictam ecclesiam, ac situm in gructa, indignum prorsus missarum celebratione, Ideo erigenda erit [crux] lapidea".

Come suggerito da un passo del *Zardino de oration* pubblicato a Venezia nel 1454 in cui si legge che: “la historia [della Passione dev’essere tale che] aciò che tu meglio la possi imprimere nella mente, e più facilmente ogni acto de essa ti si reducha alla memoria ti serà utile e bisogno che ti fermi ne’ la mente lochi e persone”,¹²¹¹ è lecito pensare che l’allusione visiva ai *Sancta Loca* e alle loro caratteristiche fisiche e materiali si concretizzasse anche nella costruzione di quinte rocciose all’interno delle chiese e degli oratori.

Nel caso dei *Sepolcri* scultorei ci limitiamo ad ipotizzare l’esistenza di uno sfondo “a grotta” non più ricostruibile, ma coerente con il racconto evangelico, come suggerisce il confronto con la maggior parte di dipinti e bassorilievi rappresentanti la scena della *Deposizione* del corpo di Cristo.

I dipinti e i bassorilievi, infatti, per la loro costitutiva fissità, documentano più dei gruppi scultorei la scenografia pensata per ogni scena biblica, e offrono la possibilità di utili confronti. I dipinti e i bassorilievi rappresentanti scene di *Deposizione* o *Compianti*, al contrario delle sculture, poiché non sono sottomessi ai capricci dei gusti del tempo, ovvero a spostamenti e manomissioni, forniscono interessanti indicazioni su come potesse essere concepito, almeno da un punto di vista teorico e immaginativo, lo scenario dei nostri *Sepolcri* scultorei.

Uno sfondo naturalistico roccioso come si vede nella sopracitata pala con la *Pietà tra Giovanni e la Maddalena* di Giovanni della Robbia conservata al Bargello (1514), si osserva anche nel riquadro in terracotta rappresentante la *Deposizione* realizzato da Michele da Firenze nella Cappella Pellegrini in Sant’Anastasia a Verona (1433-1438). Negli esempi pittorici del XV secolo, l’immagine della grotta come sepolcro di Cristo rimane, pertanto, una costante nella fantasia degli artisti e in quella dei fedeli, dei committenti o dei semplici devoti fruitori. Nel *Compianto sul Cristo morto* facente parte dell’*Armadio degli Argenti* realizzato dal Beato Angelico (1451), il sepolcro è rappresentato come una camera all’interno di una grotta a cui si accede tramite una porta squadrata (fig. 401). In quest’opera la vera e propria scena del compianto avviene fuori, in un giardino. Questo particolare trova spiegazione in un passo della *Summa Theologiae* in cui S. Tommaso afferma che Cristo fu sepolto in un giardino per indicare una sorta di parallelismo tra la sepoltura di Cristo e il Paradiso terrestre; con questo si intendeva alludere al fatto che, grazie alla sua morte e sepoltura, siamo liberati dalla morte dovuta al peccato di Adamo, commesso, appunto, nel giardino del Paradiso terrestre.¹²¹² Risulta esplicita, pertanto, la

¹²¹¹ Il passo è citato in BAXANDALL 1978, 67.

¹²¹² SAN TOMMASO, *Summa Theologiae*, argomento 51, “La sepoltura di Cristo”, articolo 2; In Matth., c. 27; in Ioan., c. 10, *lect.* 6, ed. 2009, consultato il 20/11/2019 su URL: [chrome-extension://oemmnadbldboiebfnladdacbfmadadm/http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae_\(p_Centi_Curante\) IT.pdf](chrome-extension://oemmnadbldboiebfnladdacbfmadadm/http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae_(p_Centi_Curante) IT.pdf): “4. Come dice S. Paolo [Rm 15, 4], ‘ciò che è stato scritto, è stato scritto per nostro insegnamento’, soprattutto ciò che riguarda Cristo. Ma nei Vangeli

connessione del sepolcro situato nel giardino con la promessa di redenzione dell'uomo. L'elemento del giardino pone ulteriori interrogativi sulle caratteristiche del luogo in cui veniva immaginata la scena del compianto, concepita non soltanto all'interno dell'angusto sepolcro roccioso, ma anche al di fuori di esso, davanti all'ingresso, magari in un ambiente aperto dove gli otto personaggi avrebbero potuto comodamente piangere il defunto.

Nella *Deposizione* di Rogier Van derWeyden agli Uffizi (1453) il riferimento alla grotta-sepolcro, che è allo stesso tempo anche *Calvario* (fig. 402), prevale sull'idea del sarcofago marmoreo all'antica dipinta nel *Compianto sul Cristo morto con S. Tommaso* dall'Angelico e aiuti nel convento fiorentino di San Marco (1440-1441) in cui la grotta è già presente, come nella *Pietà* dello stesso autore conservata all'Alte Pinakothek di Monaco, ma l'accento è posto sul sarcofago bianco in essa contenuto (fig. 127). In ogni caso, entrambe le immagini si distanziano filologicamente dalla morfologia del prototipo gerosolimitano.¹²¹³

L'associazione sepolcro-roccia-Calvario con le croci su cui aveva già riflettuto Rogier Van der Weyden viene ripresa dal Mantegna nell'incisione della *Deposizione* nel sepolcro in formato orizzontale (1465-1467) (fig. 113); nella versione in formato verticale, attribuita ad un seguace del Mantegna, il sarcofago è invece posizionato con il lato lungo in parallelo rispetto alla grotta (fig. 115). Questa soluzione suggerisce la possibilità di un allestimento dei *Sepolcri* scultorei all'interno di una nicchia o di un arcosolio, come dimostrato dagli esempi scultorei francesi sopravvissuti. Il binomio sarcofago-grotta resta comunque una costante dell'iconografia occidentale del *Santo Sepolcro* in epoca rinascimentale, come si osserva nella *Resurrezione* mantegnesca nel Musée des Beaux-Arts di Tours (1457-1459) (fig. 403), nella rappresentazione centrale della *Storia di Sant'Agostino e il bambino sulla spiaggia* dipinta dal fiorentino Jacopo del Sellaio e ora nella Staatliche Museen Gemäldegalerie di Berlino, nella *Pietà e Santi* del figlio Arcangelo di Jacopo del Sellaio per la Chiesa di S. Jacopo Soprarno (1491-1498 circa) (fig. 404), nel *Compianto sul Cristo morto* (1502) di Luca Signorelli nel Museo diocesano di Cortona dove, in alto a sinistra, si osserva il monumento marmoreo contornato dalla grotta, e anche nella stampa tratta dalla *Piccola Passione* di Albrecht Dürer del 1511. Il *Cristo* è riposto nel sarcofago posizionato davanti alla grotta anche negli affreschi della *Cappella Parva* in S. Maria del Carmine a Brescia ad opera di Floriano Ferramola (1513-1515). Il sepolcro si colloca esattamente sotto la grotta e davanti ad un vasto paesaggio anche nella bizzarra *Deposizione* creata da Albrecht

vengono notate delle cose a proposito del sepolcro che in nessun modo ci possono essere di insegnamento: per esempio che fu sepolto 'in un giardino', 'in un sepolcro nuovo', 'appartenente ad altri' e 'scavato nella pietra'. [...] 4. Cristo fu sepolto 'in un giardino' per indicare che dalla sua morte e sepoltura siamo liberati dalla morte incorsa per il peccato di Adamo, commesso nel giardino del Paradiso terrestre."

¹²¹³ L'apertura è troppo ampia rispetto alle reali tombe giudaiche del II secolo d.C., le quali misuravano appena 70-80 cm di larghezza.

Altdorfer al Kunsthistorisches di Vienna, dipinta nel 1516 (fig. 405). Non sempre il sarcofago si trova incassato all'interno della grotta. Accade sovente, infatti, che esso la preceda rilegandola ad una posizione secondaria sullo sfondo, impostazione che si osserva nella *Deposizione nel sepolcro* attribuita a Giacomo Vismara e conservata nei Musei Civici di Pavia in cui in secondo piano, ad esempio, si scorge la grotta con l'apertura quadrangolare derivata dall'iconografia dell'Angelico e la tomba in primo piano.

Per concludere il discorso sulla grotta come luogo della deposizione di Cristo, vediamo ora quali sono le ragioni alla base di tale associazione. Abbiamo già detto della primitiva struttura del Santo Sepolcro gerosolimitano "excisus in petra",¹²¹⁴ come si legge nell'antichissimo *Itinerario* di Antonino Piacentino in Terrasanta. L'inumazione di Cristo nella tomba scavata nella nuda pietra trova una diretta giustificazione nella *Summa* tomistica. Nella *Quaestio* 51, che affronta il problema "Se Cristo sia stato sepolto in modo conveniente", vengono spiegate le ragioni alla base della scelta della tomba isolata e sigillata. La pietra, come materia inerte e sigillata, è infatti la *condicio sine qua non* del dogma della Resurrezione:

"E fu sepolto in una tomba «scavata nella pietra», osserva S. Girolamo, «perché se la tomba fosse stata costruita con molte pietre, forse si sarebbe attribuita a un furto la sparizione del corpo, con la rimozione delle fondamenta». Per cui anche «la grande pietra» che lo chiudeva «dimostra che il sepolcro non poteva essere aperto senza l'aiuto di molti» - «Se poi egli fosse stato sepolto nella terra», nota S. Agostino, «avrebbero potuto dire: Hanno scavato sotto terra e l'hanno rubato». - Secondo S. Ilario ciò starebbe poi a indicare, in senso mistico, che «con l'insegnamento degli Apostoli Cristo fu introdotto nel duro petto dei gentili, scavato dal lavoro di tali maestri: un petto grezzo e nuovo, nel quale prima non era penetrato alcun timore di Dio. E poiché oltre a lui bisognava che non entrassero altre cose nei nostri cuori, sull'ingresso fu rotolata una pietra». Inoltre, come dice Origene, «non a caso è stato scritto che —Giuseppe avvolse il corpo di Cristo in un lenzuolo candido, e lo pose in un sepolcro nuovo, e che —rotolò una pietra grande: poiché tutto ciò che ha attinenza con il corpo di Cristo è mondo, è nuovo ed è oltremodo grande.»

La roccia che si presenta metaforicamente come lo zoccolo duro della religione cristiana, è anche l'immagine stessa di Cristo inteso come sorgente purificatrice in atto di emergere dalla roccia. L'immagine del redentore-sorgente che emerge dal sepolcro-roccia esprime e conferma il legame inscindibile, nel passato più che nel presente, tra i riti pasquali e riti battesimali. La grotta, e più in generale il paesaggio roccioso, è, non a caso, il luogo della rivelazione divina, dell'amplificazione della spiritualità, e resta tale il suo più profondo significato dalle *Tebaidi* tardomedievali alle numerose ambientazioni che accompagnano i santi penitenti come S.

¹²¹⁴ Antonio Piacentino in MILANI 1977, 142: "[...] quia monumento de petra est naturalem excisus, ubi corpus Domini Iesu Christi positum fuit".

Girolamo, la Maddalena e S. Francesco nelle raffigurazioni che lo ritraggono nell'atto di ricevere le stimmate.

CATALOGO

ELENCO DELLE OPERE PER REGIONE¹²¹⁵

a) EMILIA ROMAGNA:

1. Bologna, Chiesa di Santa Maria delle Grazie (alla Cavalleria), seconda metà del XIV secolo.
2. Modigliana (Forlì-Cesena), Duomo di Santo Stefano papa, bottega faentina, 1415-prima metà del XV secolo.¹²¹⁶
3. Codigoro (Ravenna), Pieve di San Martino di Tours, anonimo, gruppo frammentario, metà del XV secolo.
4. Modena, Galleria Estense, proveniente dall'Ospedale di San Geminiano, Michele da Firenze, 1443-1448.
5. Bologna, Chiesa di Santa Maria della Vita, Niccolò dell'Arca, 1464.
6. Lugo (Ravenna), San Francesco da Paola già di Santa Maria in Trivio, scuola ferrarese, seconda metà del XV secolo (*post* 1464).
7. Busseto (Parma), Chiesa di Santa Maria degli Angeli, attribuito a Guido Mazzoni, 1476-1477.
8. Ferrara, chiesa del monastero di Sant'Antonio in Polesine, anonimo, (seconda metà del XV secolo).
9. Modena, Chiesa di San Giovanni Battista, già nell'oratorio della Confraternita della Buona Morte (scomparso), Guido Mazzoni, 1477-1479.
10. Imola, San Michele all'Osservanza, già nella chiesa di San Bernardo, ignoto artista di scuola bolognese vicino a Niccolò dell'Arca, 1470-1480 circa.
11. Reggio Emilia, Chiesa di San Giovannino, gruppo composito, già nella chiesa di S. Francesco, proveniente dall'Oratorio del Santo Sepolcro, 1480 circa.
12. Ferrara, Chiesa del Gesù, da Santa Maria della Rosa, Guido Mazzoni, *ante* 1485.
13. Bologna, Basilica di S. Petronio, Vincenzo Onofri, 1490-1495.
14. Bologna, Basilica di San Domenico, Baccio da Montelupo, frammentario, 1495.

¹²¹⁵ Un elenco delle opere in ordine cronologico, seppur approssimativo per quanto riguarda i casi di incerta datazione, è presente al termine della tesi, dopo la bibliografia.

¹²¹⁶ Benché il *Sepolcro* di Modigliana e quello di Meda siano realizzati in legno piuttosto che in terracotta, si è ritenuto opportuno inserirli ugualmente nel presente catalogo perché costituiscono casi di studio utili al confronto con gli altri esemplari presenti in catalogo.

15. Bologna, Cattedrale di S. Pietro, proveniente dal monastero di S. Margherita, 1523 circa.
16. Brisighella (Forlì-Cesena), Oratorio di Santa Croce, ignoto artista di cultura ferrarese inizio XVI secolo (*post* 1528).

b) LOMBARDIA:

17. Medole (Mantova), chiesa parrocchiale dell'Assunzione, scultore vicino a Mantegna, 1480-1490.
18. Milano, Chiesa di Santa Maria presso San Satiro, Agostino De Fondulis, 1483.
19. Palazzo Pignano (Cremona), Pieve di San Martino, dalla distrutta chiesa di S. Maddalena e S. Spirito a Crema, Agostino De Fondulis, 1510.
20. Soncino (Cremona), Chiesa di S. Giacomo Maggiore, già nel convento dell'Annunciata, seguace di Agostino De Fondulis, 1483-1510 circa.
21. Milano, Basilica del Santo Sepolcro, attribuito ad Agostino De Fondulis, gruppo composito, *post* 1510-prima metà del XVI secolo.
22. Brescia, Chiesa di Santa Maria del Carmine, anonimo plastificatore vicino al Mazzoni, fine del XV secolo - inizio del XVI secolo.
23. Meda (Monza), chiesa del Monastero di S. Vittore, attribuito ad Andrea da Milano, 1525 circa.

c) TOSCANA:

24. Firenze, Museo diocesano di Santo Stefano al Ponte, *Sepolcro* frammentario attribuito all'Orcagna, proveniente dalla chiesa di S. Michele a Firenzuola, metà del XIV secolo.
25. Siena, Basilica dell'Osservanza, Jacopo Cozzarelli, 1498.

d) PIEMONTE:

26. Asti, Duomo di Santa Maria Assunta, artista di ambito lombardo-cremasco vicino ad Agostino De Fondulis, 1503-1513.

27. Alessandria, Duomo di Santa Maria di Castello, attribuito a Jan e Nicolas Wespín, 1528-1530 circa.

e) VENETO:

28. Caprino Veronese (Verona), Museo di Villa Carlotti, proveniente dalla Chiesa del *Santo Sepolcro*, attribuito al Maestro di Sant'Anastasia, 1330-1340 circa.

29. Verona, Chiesa di San Fermo Maggiore, attribuito a Giovanni di Rigino, seconda metà del XIV secolo.

30. Verona, Basilica di Sant'Anastasia, *Arca di Ganesello da Folgaria*, Filippo Solari e Andrea da Carona, 1425.

31. Padova, Musei Civici, frammenti di *Sepolcro* provenienti dall'Abbazia di S. Antonio di Castello a Venezia (distrutta), Guido Mazzoni, 1487-1489.

32. Verona, Chiesa di San Bernardino, Cappella Avanzi, attribuito ad un seguace di Andrea Mantegna, 1497.

33. Portogruaro (Venezia), Chiesa di S. Agnese, anonimo, inizi del XVI secolo.

f) CAMPANIA:

34. Napoli, Chiesa di Santa Maria di Monteoliveto, Cappella Lannoy, già nella Cappella Origlia, Guido Mazzoni, 1492.

35. Teggiano (Salerno), Chiesa della Pietà, attribuito a Giovanni da Nola, 1506-1508.

g) ABRUZZO:

36. Raiano (L'Aquila), Eremo di San Venanzio, Cappella delle Sette Marie, attribuito a Gian Francesco Gagliardelli, *ante* 1510.

37. Pratola Peligna (Sulmona), Oratorio di Santa Maria delle Grazie, 1479 – inizi del XVI secolo.

a) EMILIA-ROMAGNA

1. BOLOGNA, CHIESA DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE (ALLA
CAVALLERIA), SECONDA METÀ DEL XIV SECOLO



DESCRIZIONE. Il gruppo ligneo è formato da sette statue tra cui il *Giuseppe d'Arimatea* (h. 91 cm), la *Maria di Cleofa* (h. 105 cm), la *Vergine* (h. 113 cm), la *Maria Salomè* (h. 98 cm), il *S. Giovanni* (h. 91 cm), la *Maddalena* (h. 113 cm), raffigurata con le mani verso l'alto, e il *Cristo* (lunghezza 185 cm). Sembra sia stata applicata una proporzione gerarchica considerando che la *Vergine* è di dimensioni maggiori rispetto agli altri personaggi. Le figure mostrano un'intensa espressività ad eccezione della *Maddalena* il cui viso resta impassibile mentre il *pathos* viene trasmesso dal solo movimento delle braccia. Le fisionomie della *Vergine* e delle due *Pie donne* ricordano lontanamente quelle del Maestro di Sant'Anastasia per la pronunciata arcata sopraccigliare, gli zigomi sporgenti e le rughe ai lati della bocca. Il *Cristo* è rappresentato con il corpo consunto e la cassa toracica ben in evidenza, similmente al *Cristo* del gruppo di Caprino Veronese. Le braccia seguono il corpo lungo i fianchi. È documentato l'utilizzo del *Cristo* nella processione del Venerdì Santo.¹²¹⁷

ARTISTA. Secondo Paolo Biavati e Gaetano Marchetti (BIAVATI MARCHETTI 1974), nel gruppo si scorge la mano di più di un artista. Essi attribuirono la *Madonna*, le due *Pie donne* ad un artista del XIV secolo caratterizzato da un "accento nordico", mentre il *S. Giovanni* e il

¹²¹⁷ BIAVATI - MARCHETTI 1974, 148.

Giuseppe d'Arimatea ad un altro artista, verosimilmente attivo nella prima metà del XV secolo mentre, il *Cristo* giacente venne considerato opera di un terzo anonimo autore del XV secolo.¹²¹⁸ Per questa scultura è stata messa in evidenza “una palese insufficienza espressiva oltre che una rozza tecnica”,¹²¹⁹ mentre, la *Madonna* e le due *Pie donne* sono state giudicate di qualità superiore. La distanza emotiva del *S. Giovanni* e del *Giuseppe d'Arimatea* hanno fatto supporre la loro provenienza da un *Presepe*.

DATAZIONE. Il gruppo risale alla seconda metà del XIV secolo ed è considerato il più antico *Sepolcro* eseguito in area padana.

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Attualmente il *Sepolcro* è custodito nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Bologna. La sistemazione del gruppo nella chiesa risale al 1921,¹²²⁰ ovvero nel momento in cui la parrocchia di S. Maria delle Grazie si estese da Porta San Felice fino al Reno. Il parroco don Angiolini fece restaurare il gruppo da Mario Dagnini e lo fece collocare in una nicchia della chiesa delle Grazie. L'ambiente prevedeva un arco abbassato con l'intento di riprodurre quello dell'antica cappelletta sul Pontelungo dove il gruppo era precedentemente collocato.

PROVENIENZA. L'incompletezza che si nota nella parte posteriore delle sculture suggerisce una collocazione originaria addossata ad un muro. Il Marchetti e il Biavati ricordano che il gruppo fu ospitato a lungo in una piccola cappella in prossimità del ponte sul Reno.¹²²¹ In particolare, il gruppo sarebbe stato collocato in alto, sopra il portone dal quale si accedeva al Pontelungo sul fiume Reno ed aveva, pertanto, una funzione di viatico per coloro che lasciavano la città.¹²²² Tra gli ipotetici luoghi di collocazione originaria vi è l'oratorio di Santa Barbara, oggi scomparso.¹²²³ Il gruppo sarebbe stato collocato in questa sede durante l'allargamento del Ponte. L'unica testimonianza rimanente su questo oratorio è data dall'attuale toponomastica di Via Santa Barbara. La via si estende da Via dei Sabbioni a Via Siepelunga, nella zona collinare fuori Porta

¹²¹⁸ BIAVATI - MARCHETTI 1974, 146.

¹²¹⁹ BIAVATI - MARCHETTI 1974, 146.

¹²²⁰ FINI 2007, 139. La chiesa era nota come “chiesa della cavalleria” perché in zona, lungo la vicina Via dello Scalo, si trovava uno stallone per i cavalli. La sua costruzione risale alla metà dell'Ottocento, quando risulta essere sussidiaria di Santa Maria Assunta di Borgo Panigale.

¹²²¹ BIAVATI - MARCHETTI 1974, 148.

¹²²² CAMPOREALE 2001, 103; RAVAGLIA 2019, 170.

¹²²³ BENTINI 2002, 17.

Santo Stefano.¹²²⁴ In una memoria dell'oratorio la chiesa è detta "angusta ma in ottimo stato".¹²²⁵ Secondo un'altra ipotesi, il gruppo si trovava nell'ospedale annesso a S. Maria della Viola, chiesa sul lato sinistro della Via Emilia, subito prima del Ponte di Reno e non lontano dalla Chiesa di S. Barnaba, fuori Porta S. Felice.¹²²⁶ Purtroppo, la Chiesa di S. Maria in Viola fu distrutta nel 1641 da un'inondazione del Reno.

COMMITTENTI. I committenti non sono ancora stati individuati. Un possibile committente potrebbe essere intravisto in Dinadano Sala, rettore dell'ospedale di S. Maria del Ponte del Reno "di Viola" nel 1375.¹²²⁷ La chiesetta di S. Maria della Viola sorgeva all'interno del Casino della Viola, di proprietà dei Bentivoglio, poi dei Felicini e, in seguito, del Cardinale Bonifacio Ferreri che nel 1541 fondò nella villa di S. Viola un collegio.¹²²⁸ È dunque possibile che i Bentivoglio abbiano avuto un ruolo nella commissione del gruppo. Poiché la chiesa di S. Barnaba veniva usata per svolgervi le messe che si sarebbero dovute svolgere in S. Viola, è possibile che una volta distrutta questa chiesa, ovvero nel 1641, il gruppo scultoreo, insieme ad altri arredi, sia stato trasferito nella chiesetta di S. Barnaba, già esistente dal 1257.

Un'ulteriore ipotesi di collocazione coinvolge un'altra chiesa nei pressi della Via Cavaliere, sita non lontano dalla Chiesa di Santa Maria delle Grazie e intitolata ai santi Simone e Taddeo. La chiesa apparteneva alla Confraternita del Santo Sepolcro che era stata fondata nel 1565, come si legge nella *Descrizione delle più rare cose di Bologna* stesa da Giacomo Gatti nel 1803. La Chiesa dei Ss. Simeone e Taddeo viene descritta in corrispondenza della descrizione di Palazzo Bocchi, oggi Pielli: "La sala dell'appartamento terreno è dipinta da Prospero Fontana. Di qui, voltando a mano manca, e poi per Via Cavaliere, alquanto distante, rinviansi alla sinistra e può

¹²²⁴ FINI 2007, 28.

¹²²⁵ MARCIANO 1699, 6.

¹²²⁶ MASINI 1666, 343: "La chiesa di S. Barnaba. Fuori porta S. Felice, vicino al nobilissimo Ponte di Reno, fabricato del 1257, opera veramente degna della magnificenza de' romani, longo piedi 870 e largo piedi 13. Con 21 archivolti, due de' quali verso ponente per l'impeto dell'acqua del 1613 rovinarono, e furono rifatti con spesa di lire 13.500 dell'anno 1615. Prima, che s'arrivi al sudetto ponte, a sinistra della strada maestra, era la chiesa parrocchiale di S. Maria in Viola, che del 1641 il Reno gettò a terra, come dopo è successo ancora dell'Ospitale di S. Petronio, che nel medesimo sito si trovava, poco distante dal sudetto ponte. In scrittura di Locatione del Nostaro Azzone Buaelli, si trova, che adì 28 settembre 1375 il nobil uomo Dinadano Sala era rettore di dett'Ospitale".

¹²²⁷ Su Dinadano Sala vedi MASINI 1666, 343; GHIRARDACCI 1669, 454: "In scrittura di Locatione del Nostaro Azzone Buaelli, si trova, che adì 28 settembre 1375 il nobil uomo Dinadano Sala era rettore dell'Ospedale di S. Maria del Ponte del Reno o 'di Viola'".

¹²²⁸ GOZZADINI 1839, 147: "Il casino della Viola, cacciati i Bentivogli, fu de' Felicini che lo venderono a Bonifacio Ferreri cardinale. Egli che nel 1541 era legato in Bologna, vi fondò, accrescendone gli edificii, un collegio cui diede rendite, e il nome del proprio casato, e da Prospero Fontana pinger vi fece in una sala storie dell'imperator Costantino, e del pontefice Silvestro, con sopravi un fregio di putti, tigri, e leoni, ove il di lui coioso inventare, e il delicato colore insieme s'ammiravano: o tanta bravura del Pontana una brev'ora del marzo dell'anno 1812 cancellò". Nel 1797 il casino fu mutilato, ebbe nuova forma il giardino sotto ai principi di Masserano succeduti al Ferreri. Don Carlo di quella famiglia lo cedette nel 1798 all'avv. Antonio Aldini. Questi nel 1800 a Gertrude Viscardi, dalla quale nel 1805 comperollo il governo, e il destinò alla scuola d'agricoltura".

osservarsi la chiesa ex Confraternita del Santo Sepolcro, detta de' St. Simone e Taddeo, che era parrocchiale nel 1269 e dicevasi de' Papazzoni, che venne alla soppressa Confraternita suddetta nel 1566".¹²²⁹ I Papazzoni non solo possedevano una chiesa gentilizia accanto alla propria casa-torre nella piazzetta di S. Simone ma anche una torre nella zona della parrocchia di S. Gervasio, in Strada S. Felice "o colà presso". Questa casa torre fu venduta ai fratelli Pavanesi. Nel testamento di Samolino Pavanesi del 1338 si legge che egli fece un legato alla Compagnia della Morte. Due anni prima i devoti di Santa Maria della Morte avevano edificato un ospedale per gli ammalati presso la piazza. Il legittimo committente resta ancora un punto interrogativo e necessita di ulteriori indagini.¹²³⁰

RESTAURI. Le sculture sono state tagliate all'altezza dei fianchi. Nel 1921 fu fatto restaurare dal parroco don Angiolini, al restauratore Mario Dagnini.

¹²²⁹ GATTI 1803, 43-44. Sulla Chiesa dei Ss. Simeone e Taddeo vedi anche MALVASIA 1792, 74: "dicevasi de' Pappazzoni, poi nel 1566 fu ceduta alla detta confraternita". L'antica appartenenza della chiesa ai Papazzoni è confermata da Antonio di Paolo Masini (MASINI 1666, 501 n. 28): [...] Ss. Simone, e Tadeo apostoli, festa alla lor chiesa della confraternita del Santo Sepolcro, sotto la parochia di S. Martino maggiore, e vi sono sue reliquie. Del 1269. Chiamansi S. Simone de' Papazzoni, et era parochiale. Del 1322 il Senato grandemente la ristaurò, e spese lire 300. Del 1518, per rogito del nostro Sebastiano moneta, rettore di questa chiesa Don Virgilio Saffuno. Del 1565 in S. Fridiano fuori di porta S. Mamolo fu instituita questa confraternita, e del 1566 venne quivi, et adì 10 agosto 1591 fu levata la parochia. Questa confraternita veste di bianco con un tronco groppito sopra tre monti di color rosso profilato di giallo, et in cima è una crocetta del medesimo colore quadrata, a guisa di quelle che sono nelli cimiterii".

¹²²⁹ GUIDICINI 1868, 301-302: "Il 26 novembre 1350 la compagnia volle ampliare l'Ospedale della Morte. Pertanto, acquistò da Domenico detto Mengo e da Giacomo del fu Venturino fornaro una casa sotto S. Michele dei Lambertazzi, che confinava da due lati coll'Ospedale, e dagli altri con gli eredi di Giovanni Ospiatore di Desio Bualelli, con una casa dei frati degli Apostoli e colla via pubblica. Il 26 luglio 1364 la Compagnia acquistava da Graziano e Francesco del fu Artinisio di Franceschino Artenisi una casa piana sotto S. Cristoforo dei Geremei che confina coll'Ospitale da due lati, e la via pubblica dagli altri lati, pagata lire 100 rogito Francesco del fu Lorenzo Costa. Nel 1377, 1 marzo, l'Ospitale comprò da Lucchino del fu Bartolino Della Cura una casa piana sotto S. Vito dei Lambertazzi, presso l'Ospitale, e in via pubblica da tre lati, per lire 200. Nel biennio dopo il 1336 i devoti di S. M. della Morte edificarono un ospedale per ammalati presso la piazza. Nel libro dei memoriali sotto l'anno 1338 si trova registrato il testamento di Samolino Pavanesi il quale fa un legato alla Compagnia della Morte. Li 13 ottobre 1394. Gli Anziani decretarono a favore dell'Ospitale che si chiudesse con muro certa piazzola turpissima e disonesta tra l'Ospitale, e S. Michele dei Lambertazzi, e quella tener chiusa, e incorporata a detto ospitale. Rogito Giacomo Toschi, Giacomo da Castel de' Britti e Pietro Urselli".

¹²³⁰ GUIDICINI 1868, 301-302.



A sinistra: Maestro di Sant'Anastasia, particolare dello *Svenimento della Vergine*, prima metà del XIV secolo; a destra: particolare della *Pia donna* a destra della *Vergine* nel gruppo bolognese.



Particolare della *Maddalena*

2. MODIGLIANA (FORLÌ-CESENA), PIEVE DI SANTO STEFANO PAPA (1415 CIRCA)



DESCRIZIONE. Il *Sepolcro* è composto da sette statue: il *Cristo* (170 cm), disteso su un banco-sepolcro, la *Vergine* (110 cm), il *san Giovanni* (140 cm), il *Nicodemo* (110 cm), realizzati in legno di tiglio, ai quali si aggiungono la *Maria di Salomè* (140 cm), la *Maria di Cleofa* (145 cm) e la *Maddalena* (120 cm), realizzate in legno di pioppo. Manca *Giuseppe d'Arimatea*. Le figure, a tutto tondo e a grandezza naturale, sono ricavate da un unico tronco, al quale sono state aggiunte le braccia separatamente. Le basi delle statue sono state aggiunte probabilmente nel XVIII secolo. Alcuni elementi iconografici ricordano il gruppo di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della Vita a Bologna (1464), e quello imolese nella chiesa di San Michele all'Osservanza (ultimi decenni del XV secolo). La posizione con le mani appoggiate sulle ginocchia assunta dalla *Vergine* di Modigliana, infatti si osserva anche nella *Maria di Cleofa* di Imola e nella *Maria di Salomè* di Niccolò a Bologna. Anche il *Nicodemo* di Modigliana sembra esemplato sul modello bolognese di Niccolò: entrambi indossano lo *chaperon* ed entrambi appoggiano la mano sinistra alla cintura mentre, con la mano destra, reggono il martello.

ARTISTA. L'anonimo "Maestro di Modigliana" appartiene ad una bottega di probabile origine faentina. Caratteristico del suo linguaggio è un intaglio che realizza scanalature asimmetriche e irregolari, come si osserva nel pannello della veste del *S. Giovanni*, in quello di *Maria di Salomè*

e in quello della *Maddalena*.¹²³¹ Le scanalature, però, si alternano, nelle zone più piccole, a grafismi geometrici, come si vede, ad esempio, nelle maniche dell'abito della *Maria di Cleofa*. Il gruppo può essere confrontato con le statue dello smembrato *Sepolcro* proveniente da Casanuova, vicino Firenzuola, nell'area dell'Appennino fiorentino (datato tra il secondo quarto del Trecento e la metà del secolo).¹²³² Del gruppo smembrato di Firenzuola, oggi conservato presso il Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte a Firenze, restano soltanto quattro statue: *S. Giovanni*, *Giuseppe d'Arimatea*, *Maria Maddalena* e una *Pia donna* (figg. 332-335). Le statue di Modigliana e quelle di Firenzuola appartengono senz'altro ad una cultura comune anche se non possono essere attribuite al medesimo artista, come dimostra *in primis* la diversità nelle posizioni dei personaggi, visibile soprattutto nella *Maddalena* di Firenzuola che, con la gamba piegata in avanti, assume una posizione particolarmente dinamica molto diversa dalla *Maddalena* di Modigliana (fig. 335). Bisogna comunque tener presente che Modigliana appartenne, sin dall'ottavo decennio del Trecento, ai territori sottoposti all'influenza politica di Firenze. È stato infatti ipotizzato che l'anonimo artista appartenesse ad una bottega locale aggiornata, però, sul linguaggio rinascimentale che, già dall'ultimo decennio del Trecento, dominava Firenze, e che si affermò nel primo decennio del Quattrocento con Donatello per la caratterizzazione psicologica dei personaggi.¹²³³

DATAZIONE. Massimo Ferretti colloca cronologicamente il gruppo agli inizi del XV secolo. Questa datazione sarebbe coerente con le vicende della Confraternita dei Battuti bianchi nata nel 1399 e assorbita, nel 1415, dalla Compagnia del *Corpus Domini*.¹²³⁴ Alfredo Bellandi propende invece per una datazione alla tarda metà del Quattrocento.¹²³⁵ Angelo Turchini, considera l'opera cinquecentesca.¹²³⁶ I risultati delle operazioni di restauro hanno consentito di collocare la realizzazione dell'opera nei primi decenni del XV secolo, in un periodo, come specifica Serena

¹²³¹ FERRETTI 2011, 34. Patrizia Capitanio assegna al "Maestro di Modigliana" un *Crocifisso* ligneo nella chiesa di San Pietro a Tossino e datato tra il 1460 e il 1470 (h. 180 cm; larghezza 150 cm) e lo collega alla descrizione stilistica di Massimo Ferretti sul *Sepolcro* di Modigliana (FERRETTI 2011, 35). La Capitanio ipotizza che il *Crocifisso* di Tossino facesse originariamente parte dell'arredo della cripta di Modigliana. L'inventario del 1779 dei beni della Compagnia del SS. Sacramento cita la presenza di un "Gesù crocifisso con croce di legno verniciata e filettata d'oro" (Vedi CAPITANIO 2014, 95, nota 13).

¹²³² FERRETTI 2011, 38.

¹²³³ VERNIA 2014, 66.

¹²³⁴ Può essere considerato coevo al gruppo un *Crocifisso* nel Museo parrocchiale di Bagnara in cui si scorgono la stessa espressione di dolore nel viso del *Cristo* deposto e, nel perizoma, la stessa resa delle pieghe delle vesti (FERRETTI 2011, 40).

¹²³⁵ La proposta di Alfredo Bellandi è in un pieghevole pubblicato dall'Accademia degli Incamminati di Modigliana, datato 12 ottobre 1997 fornitomi dal Signor Vincenzo Staffa.

¹²³⁶ TURCHINI 2003, 341, 348.

Vernia: “con ampi riferimenti ad una cultura artistica del secolo precedente che si innesta nella nuova cultura rinascimentale non ancora assimilata”.¹²³⁷

COLLOCAZIONE. Attualmente, il gruppo si trova all’interno della cripta della Pieve di Santo Stefano papa, in un’area lunga 3 m e larga 2 che si trova sul lato est, alla destra dell’entrata (fig. 88). La chiesa fu eretta, probabilmente, dalla Confraternita del Santissimo Sacramento, detta anche dei “Battuti bianchi”, nel 1399, nei pressi di un’antica chiesa paleocristiana dedicata al Battista.¹²³⁸ All’inizio del XVI secolo la confraternita aveva ancora una propria sede nella cripta della chiesa, come testimonia il testamento di Hieronimo del fu Vincenzo Ravagli di Ser Jacopo da Modigliana, datato al 1503 (8 dicembre), che cita la Confraternita dei Battuti bianchi nella cripta della pieve. La pieve fu consacrata il 9 giugno 1506 da Giulio II che passò per Modigliana nel suo viaggio verso Bologna.¹²³⁹ Il primo documento della presenza delle statue nella cripta risale, tuttavia, al 1549. Questa data, infatti, è riportata su una stampa ottocentesca raffigurante il *Sepolcro* e conservata presso la sagrestia della Concattedrale. La stampa ricorda la collocazione del gruppo scultoreo, da parte della Compagnia dei Battuti bianchi, nella loro nuova sede.¹²⁴⁰ Nel 1752 abbiamo notizia della concessione della cripta della pieve alla Compagnia del SS. Sacramento, nella quale era confluita quella dei Battuti bianchi, da parte del priore Francesco Saverio Violani.¹²⁴¹ In realtà, piuttosto che un’assegnazione *ex-novo* della cripta alla Compagnia, si trattò di una sua riconsegna a seguito di un periodo di interruzione del culto dovuto ai lavori di ristrutturazione dell’ambiente. All’inizio del XX secolo le statue erano posizionate nella parte posta in corrispondenza dell’ingresso alla cripta, ovvero la parte più antica dell’edificio. Il *Cristo* fu posto con i piedi rivolti ai fedeli, ovvero in senso trasversale, a spartire le sculture in due gruppi. Tre statue erano poste a sinistra del banco sepolcrale, e tre a destra. L’intero gruppo occupava

¹²³⁷ VERNIA 2014, 59.

¹²³⁸ Di questa antica chiesa rimangono poche tracce: un pilastro in mattoni con capitello in pietra lavorata in un piccolo ambiente alle spalle della Cappella del Santissimo, in testa alla navata di destra, e una parte della cripta, sebbene molto rimaneggiata.

¹²³⁹ LUCCHESI 1977, 17-79.

¹²⁴⁰ MANCORTI 1991, 85-88. La stampa riporta il disegno realizzato da Giuseppe Baccherini ed inciso da Luigi Savorelli faentino tra il 1800 e il 1810 (FERRETTI 2011, 33); in basso a destra si legge: “Savorelli incise”. Si tratta, probabilmente di Luigi Savorelli (1763-post 1841), figlio di Sebastiano Savorelli, allievo del Cignani. In basso a sinistra, invece, si legge “Bacherini del”, che fa riferimento al pittore Giuseppe Baccherini di Modigliana. Al centro, in basso, si legge “Antico Simulacro di Gesù morto, che si venera nella chiesa della venerabile Compagnia del SS.mo Sacramento di Modigliana”. In alto compare la scritta: “QVI. MARE. QVI. TERRAS. QVI. CO[N]TINET. O(M)NIA. // SOLVS. IPSE. IVBET. MORTIS. TE. MEMINISSE. // SUAE-LVIO MDXL VIII”. Sul lato destro, in verticale si legge: “MO[R]TO / QVI / IACE / QVEL / GRA(N) / NAZAREN[O] / SOL / PER / TIRA[R]CI / A / QVEL / CELESTE / SENO”.

¹²⁴¹ La notizia è tratta dalle *Memorie varie manoscritte nei tomi dei Livelli e Censi della Pieve di S. Stefano* (citazione in SAVELLI 1991,109-111): “Il 27 giugno 1764 [...] Giacomo Filippo Traversari, priore, incaricato con lettera del Vescovo Cantoni, benedice l’Oratorio e l’altare della Comp. del SS.mo Sacramento detta dei Battuti bianchi. Fatto nella stanza che prima era della Pieve ma ceduta alla prefata Comp.ia dal mio Antecessore di f.m. Sig. Priore Francesco Saverio Violani”.

così una piccola cella posizionata (lunga 3,30 m e larga 1,70 nei punti più stretti, e 2,30 m nei punti più larghi). La stampa sopracitata, disegnata dal pittore modiglianese Giuseppe Baccherini e incisa da Luigi Savorelli nello stesso periodo, dimostra le sostanziali differenze che intercorrevano tra la sistemazione settecentesca-ottocentesca e quella novecentesca. L'incisione dimostra che all'inizio dell'Ottocento, o al limite nel 1549 data riportata in alto a destra sulla stampa, la parte più visibile del *Sepolcro* era il lato destro di *Cristo*. La visione in primo piano della ferita del costato, infatti, ben si concilia con la probabile committenza dell'opera da parte della Confraternita del *Corpus Domini*, discendente da quella dei Battuti, dedita alla contemplazione delle ferite di Cristo.¹²⁴² Diversamente dalla sistemazione novecentesca, in quella settecentesca-ottocentesca, i personaggi sono tutti posizionati dietro la figura di *Cristo*, in corrispondenza del suo lato sinistro.

PROVENIENZA. È stato ipotizzato che le figure fossero poste sotto una nicchia stretta o dentro una cassa e che, si dovrebbe interpretare in questo senso la posizione “ingobbita” della *Maria di Cleofa*.¹²⁴³ Nell'impossibilità di dimostrare che il gruppo fosse stato commissionato *ab origine* per la cripta della Pieve di Santo Stefano papa in Modigliana, dove è attestato solo a partire dal 1549, una delle probabili altre sedi di provenienza del gruppo può essere intravista nella Chiesa di S. Antonio Abate, già intitolata a S. Bernardo, demolita nei primi anni del XIX secolo.¹²⁴⁴ Questa chiesa fu una delle sedi della Confraternita dei Battuti.¹²⁴⁵ La chiesa e l'annesso ospedale furono eretti dai conti Guidi, signori di Modigliana fino al 1376, come racconta Gabriele Sacchini, nella sua *Istoria della Terra di Modigliana*: “Su nel borgo [...] vi è la chiesa di Sant'Antonio Abate che una volta era un ospedale fatto fare della Casa dei Guidi e di poi era divenuto dei Padri del Buon Gesù, soppressi ed ora è un'abbazia”.¹²⁴⁶ In origine, l'ambiente era dotato di una precettoria ad uso dei canonici regolari di S. Antonio Abate di Vienne, i quali erano dediti alla cura degli infermi. La Compagnia del *Corpus Domini* anche detta “dei Bianchi” subentrò alla guida dell'ospedale dei forestieri verosimilmente prima del 1415, quando le viene attribuita la fondazione dell'ospedale per gli infermi.¹²⁴⁷ La dominazione napoleonica comportò la sconsacrazione della chiesa di S. Antonio, avvenuta nel 1785, a seguito della quale furono

¹²⁴² BECATTINI 1986, 162.

¹²⁴³ FERRETTI 2011, 34.

¹²⁴⁴ La chiesa sorgeva non lontano dalla Chiesa della Santissima Trinità, vicino al Palazzo Manzoni.

¹²⁴⁵ CAPITANIO 2013, 101.

¹²⁴⁶ SACCHINI 1755, 27. Dal 1376 in poi Modigliana appartenne civilmente a Firenze mentre la pieve dipendeva dalla diocesi di Faenza.

¹²⁴⁷ BECATTINI 1986, 162: “Nell'anno 1415 ad un'antica compagnia dei Battuti bianchi, [...] fu surrogata qui a Modigliana la Compagnia del *Corpus Domini* o semplicemente ‘dei Bianchi’ alla quale si deve l'inizio di una delle più gloriose opere della città cioè di un ospedale per gl'infermi.”

devoluti all'ospedale i beni in essa custoditi. Nell'Ottocento, lo stabile, già appartenente alla famiglia Morattini,¹²⁴⁸ passò al conte Domenico Manzoni, che colse l'occasione per ingrandire le pertinenze del palazzo di famiglia e nei primi decenni del XIX secolo, pertanto, la chiesa venne demolita.

COMMITTENTI. Sembra che il *Sepolcro* sia collegabile alla Compagnia del SS. Sacramento, come dimostra la stampa riportante l'incisione del *Sepolcro*, sebbene sia tarda. La confraternita laicale dei Battuti bianchi, dalla quale discende la Compagnia del Santissimo Sacramento, era presente a Forlì sin dal 1252. Dedita ad attività caritative e sociali, era dotata di un proprio statuto.¹²⁴⁹ Rispetto alle altre confraternite dei Battuti, i bianchi si distinguevano per l'assistenza agli fanciulli abbandonati inoltre, in occasione della festa d'Ognissanti, era loro concesso il diritto di ottenere la liberazione di un prigioniero.¹²⁵⁰ La funzione principale delle statue era essenzialmente quella devozionale.¹²⁵¹ Nel XIX secolo le statue della *Vergine* e del *Cristo*, alcuni giorni prima del Venerdì Santo, venivano trasportate nel Duomo (evidentemente dalla stessa cripta), dove il *Cristo* veniva deposto sopra la bara. Alla metà del secolo scorso Paolo Toschi descriveva così la processione delle statue del *Sepolcro* durante il Venerdì Santo:

“Dal Duomo parte la lunga processione: precede la Compagnia dei Bianchi, in tonaca bianca, con sopra una piccola cappa scarlatta, segue una schiera di fanciulli vestiti da angeli, ognuno dei quali tiene in mano i vari segni della crocifissione [...]. La processione giunge fino a un luogo già precedentemente accomodato in modo che raffiguri il *calvario* (un rialzo di terreno con tre croci) e con un largo giro torna in chiesa.”¹²⁵²

In quanto opera commissionata da una confraternita dedita ad opere caritative, tuttavia, il gruppo serviva anche da conforto nella preghiera e nella meditazione per i condannati a morte e per gli infermi dei quali la confraternita si faceva carico.

RESTAURI. Il gruppo ha subito ridipinture, in media ogni cento anni, in quanto colpito dall'umidità e dai tarli. Tra le scapole del *Nicodemo* si legge l'iscrizione dipinta “A 1535” mentre,

¹²⁴⁸ Ser Lodovico Morattini, capitano del popolo in armi il 14 maggio 1423 e possessore del palazzo a cui era annessa la Chiesa di S. Antonio Abate.

¹²⁴⁹ Per la confraternita vedi TARTARI 1997-1998, 243-254.

¹²⁵⁰ BECATTINI 1986, 162: [...] Dapprima questa compagnia era eretta nella Pieve, poscia fatta compra dell'Ospizio, che i PP. Osservanti di Brisighella tenevano nella Contrada della Pieve, vi alzò a proprio uso una Chiesa dedicata a S. Antonio Abate con ospedale pe' pellegrini”. Evidentemente, per ovviare alle esigenze della comunità, i bianchi acquistarono l'ospizio dei pellegrini posseduto degli osservanti di Brisighella nella contrada della pieve, ed eressero la vicina Chiesa di S. Antonio abate di Vienne.

¹²⁵¹ VERNIA 2014, 59.

¹²⁵² TOSCHI 1966, 166.

sulla schiena della *Vergine* si legge l'iscrizione "AD 1856".¹²⁵³ Tali date sono riferibili ai restauri o alle ridipinture da esso subite. Il restauro avvenuto nel 2005 ha eliminato gli strati sovrapposti di colore, riportando alla luce i colori originali e la drammaticità che era stata offuscata nel tempo, soprattutto dalle ridipinture fino al XIX secolo.

¹²⁵³ CAPITANIO 2014, 97.

3. CODIGORO (RAVENNA), PIEVE DI S. MARTINO, 1440 circa



DESCRIZIONE. Il gruppo fittile è composto da quattro personaggi: il *Giuseppe d'Arimatea*, acefalo (h. 90 cm circa), il *S. Giovanni* (h. 115 cm), la *Maddalena* (h. 87,27 cm) e la *Vergine* o una *Pia donna?* (h. 110 cm). Gli altri personaggi sarebbero stati distrutti poiché è verosimile che il gruppo ne contasse almeno cinque compreso il *Cristo deposto*, purtroppo andato in frantumi durante il rinvenimento delle statue negli anni Ottanta del Novecento. Dai frammenti rimasti sembrerebbe che il *Cristo* fosse proporzionato al resto della composizione. I personaggi mostrano una “manifesta drammaticità, distaccandosi anche dagli esempi teatrali rappresentati da alcune congregazioni religiose in tempo di Passione”.¹²⁵⁴ Per quanto riguarda la *Vergine*, la mancanza del colore sul retro della statua e la presenza di due fori di sfiato, suggerisce una sua collocazione frontale all'interno del gruppo. Il *S. Giovanni* ricorda, per le mani incrociate sul petto, il *Nicodemo* della *Deposizione Blumenstihl* (1490) ma anche come alcune figure maschili nella predella della pala per la Cappella Grifoni con i *miracoli di S. Vincenzo Ferrer* (1473) dipinti da Ercole de' Roberti. Il *S. Giovanni* e il *Giuseppe D'Arimatea* dovevano occupare, probabilmente, uno spazio angolare, dal momento che ad entrambi sono state aggiunte integrazioni d'argilla simulare i piedi, in modo da giustificare la posizione inginocchiata. Il *Giuseppe d'Arimatea* doveva collocarsi all'estremità opposta della composizione, guardando da vicino il volto di Gesù. La scultura acefala di *Giuseppe d'Arimatea*, caratterizzata da un manto arancione su un abito verde, doveva tenere in mano, un tempo, i chiodi o il martello. La *Maddalena*, invece, doveva guardare da lontano il viso del *Cristo*, posizionandosi ai suoi piedi, e cioè al lato destro rispetto allo spettatore.

¹²⁵⁴ MENEGATTI 2000, 13.

ARTISTA. L'autore del gruppo resta ancora sconosciuto. Barbara Menegatti (2000) ha sottolineato la totale estraneità dell'autore nei confronti del Mazzoni osservando che “la staticità delle quattro figure, la resa dei volti e dell'espressività molto si allontanano dal realismo del maestro modenese”.¹²⁵⁵ Concorderei nella “profonda differenza stilistica” che allontana le statue dalla forte drammaticità di quelle nella Chiesa del Gesù a Ferrara.¹²⁵⁶

DATAZIONE. Le statue si possono datare intorno al 1440. È possibile che l'autore del gruppo abbia avuto modo di vedere o conoscere le opere realizzate da Michele da Firenze che intorno al 1440, è documentato tra Ferrara e Rovigo, prima di tornare a Modena, nel 1441, per eseguire l'*Altare delle statuine* (fig. 343). È dunque molto probabile che l'artista si sia fermato anche a Codigoro, ad una quarantina di km da Ferrara e ad una cinquantina di km da Rovigo. Inoltre, il *Sepolcro* può esser stato commissionato dall'abate di Pomposa, Meliaduse d'Este, al suo ritorno dal viaggio in Terrasanta, avvenuto appunto nel 1440. Confrontando il viso della *Vergine* di Codigoro con quello della prima monaca a sinistra posta accanto alla testa del *Cristo* nella *Pietà* di Michele da Firenze conservata nella Galleria Estense, l'affinità risalta subito agli occhi. Qualche dubbio persiste, invece, per la figura della *Maddalena*: l'esemplare di Modena mostra un'espressione disperata che modifica l'intero assetto del viso e delle ciocche di capelli, mosse e disordinate, molto lontane dalla pacatezza silenziosa e dalla capigliatura liscia e ordinata della *Maddalena* di Codigoro.

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo è attualmente conservato nel Duomo di San Martino vescovo a Codigoro. La chiesa cominciò ad essere riedificata ex novo nel 1535, consacrata il 6 gennaio 1668 e restaurata nel 1746,¹²⁵⁷ e infine fu chiusa nel 1902 per ragioni di statica. Nel 1917 il Comune abbatté e ricostruì la chiesa per allargare la piazza antistante. Come riporta il Viganò, “Ogni quadro, statua, etc. furono portati via e la gente fu costretta, per soddisfare al precetto divino di santificare le feste, ad andare nella lontana e scomoda chiesa del Rosario.”¹²⁵⁸ Dal suo ritrovamento, avvenuto nel 1988, fino al 1998, quando l'amministrazione comunale ne ordinò il restauro è stato custodito nei depositi della Pinacoteca del Palazzo dei Diamanti, a Ferrara. Le statue furono nascoste forse per preservarle dalle distruzioni delle opere d'arte compiute dai soldati tedeschi e dai bombardamenti o dalla vendita che aveva interessato le altre opere presenti

¹²⁵⁵ MENEGATTI 2000, 7.

¹²⁵⁶ MENEGATTI 2000, 11.

¹²⁵⁷ VIGANÒ 1959, 249.

¹²⁵⁸ VIGANÒ 1959, 252.

nella chiesa come i quadri del Garofalo e di Dosso Dossi, venduti dal Comune nel 1920 alla Galleria degli Uffizi per 14.000 lire.¹²⁵⁹ Le statue vennero ritrovate nel 1981 durante i lavori di trasformazione dell'ex-asilo del Rosario in un centro sociale per anziani.¹²⁶⁰ Mentre le quattro sculture superstiti erano state riposte sotto al pavimento dell'ex-asilo, il *Cristo* era stato collocato all'esterno, nell'area che per alcuni anni venne adibita a cimitero del Rosario, costruita dopo l'abbattimento del convento, nel 1816. Il terreno fu acquistato dal Comune che lo destinò a tale funzione.

PROVENIENZA. Dalla visita pastorale di Don Paolo Guerrini del 1885 sappiamo che in quell'anno il *Compianto* era collocato nella Chiesa del Rosario.¹²⁶¹ Dal 1917, dato l'abbattimento della vecchia parrocchiale di S. Martino, la Chiesa del Rosario divenne parrocchia fino al 1952. Venne infine abbattuta il 23 febbraio 1970.¹²⁶² La chiesa e il convento annesso vennero donati ai Padri di S. Francesco da Paola nel 1558: “[...]la Mag.ca Comunità di Codigoro chiamò li RR. PP. di S. Francesco di Paola in [...] Codigoro per accomodarli e metterli come fecero nella chiesa e sue pertinenze delli confratelli del S.mo Rosario come il convento loro [...]”.¹²⁶³ Poiché la *Deposizione di Cristo* è contemplata tra i Misteri Dolorosi del S. Rosario, sembra verosimile che il gruppo si potesse trovare originariamente all'interno di questa chiesa per accompagnare la recita del Rosario, istituita ufficialmente da Pio V soltanto nel 1571.¹²⁶⁴ È dunque probabile che il gruppo sia stato spostato nella Chiesa del Rosario soltanto in un secondo momento per volere dei frati Minimi o della Confraternita del Rosario, che l'avrebbero destinato ad un proprio altare all'interno della chiesa per la celebrazione dei Misteri. La Basilica scomparsa era divisa in tre navate. All'interno erano presenti sei altari di cui il maggiore dedicato alla Vergine del Rosario. Accanto all'altare maggiore erano collocati gli altari di S. Francesco di Paola, sul lato destro, e quello del Santo Crocefisso, sul lato sinistro.¹²⁶⁵ Un documento del 1626 conservato presso l'Archivio di Stato di Modena cita, all'interno della chiesa del Rosario, un altare della Madonna della Santissima Croce contenente una “Madonna grande et il Figlio in braccio di pietra cotta”.¹²⁶⁶

¹²⁵⁹ MENEGATTI 2000, 31, nota 26. Le statue furono nascoste probabilmente da don Ferroni, parroco di Codigoro dal 1903 al 1941.

¹²⁶⁰ La costruzione dell'asilo adiacente la Chiesa del Rosario risale al 1911.

¹²⁶¹ MENEGATTI 2000, 19.

¹²⁶² VIGANÒ 1959, 256.

¹²⁶³ Codigoro, ASCo, *Repertorio Bellori*, tomo III, documento citato in MENEGATTI 2000, 27: “[...]la Mag. Ca Comunità di Codigoro chiamò li RR. PP di S. Francesco di Paola in [...] Codigoro per accomodarli e metterli come fecero nella chiesa e sue pertinenze delli Confratelli del S.mo Rosario come il Convento loro [...]”.

¹²⁶⁴ Il 17 settembre 1569 Pio V emanò la bolla *Consueverunt Romani Pontifices* con la quale venivano stabilite le precise modalità per la recita del Rosario.

¹²⁶⁵ All'Altare del S. *Crocefisso* seguivano quello centrale di S. Filomena, in pessimo stato a causa della negligenza di Nicola Pandolfi che ne aveva il patronato.

¹²⁶⁶ Modena, ASMo, *Fondo Pomposiano*, Prepositura, b. 8, fasc. n. 23 [25 settembre 1626], pubblicato in MENEGATTI 2000, 47-48: “Adì 25 settembre 1626, Nella chiesa Parrocchiale di S. Martino della terra di Codigoro

Si aggiunge che la Madonna era “coronata di corona d’argento l’un et l’altro”.¹²⁶⁷ E tuttavia non si può collegare questo gruppo alle sculture del *Sepolcro* in quanto il figlio viene detto appunto “in braccio” alla *Vergine* anche se potrebbe essere significativo che non vi sia un riferimento al “bambino”, facendo ipotizzare che si potesse trattare di un Cristo adulto, come quello del *Sepolcro*, a maggior ragione considerando l’intitolazione dell’altare alla Croce. Secondo Barbara Menegatti, infatti, la collocazione della statua presso l’altare della Croce farebbe pensare che si trattasse di una *Pietà*, anche se la presenza della corona d’argento sul capo di entrambi i soggetti induce a credere invece che si trattava semplicemente di una *Madonna col Bambino*, probabilmente a grandezza naturale.¹²⁶⁸ L’elemento di maggiore perplessità è dato dalla mancata menzione degli altri personaggi. Inoltre, sappiamo che nella chiesa era presente un altare dedicato al *Santo Sepolcro* il quale era l’ultimo altare della navata sinistra, in fondo alla chiesa, di fronte alla porta d’accesso secondaria.¹²⁶⁹ La collocazione originaria del gruppo, comunque, resta sconosciuta e non è da escludere che esso provenga dallo stesso Duomo di S. Martino, dove è attualmente custodito.

COMMITTENTI. Il committente del *Sepolcro* non è stato ancora individuato ma è ampiamente probabile che nella sua commissione vi sia coinvolta la casata estense. Codigoro, una delle città più importanti dell’area del basso ferrarese, faceva parte formalmente dell’area di pertinenza dell’Isola Pomposiana.¹²⁷⁰ Sul monastero di Pomposa esercitò la commenda Niccolò III d’Este mentre, dopo di lui, la casata divenne titolare ufficialmente della commenda.¹²⁷¹ A ciò si aggiunge il ruolo-chiave di questa località del Polesine per il pellegrinaggio in Terrasanta. Attraverso questa parte del Po di Goro, detta appunto successivamente “Codigoro” e per la località di “Corbola” presso Rovigo, vi transitavano i pellegrini diretti in Terrasanta. Proprio da Corbola partì nel 1413 Niccolò d’Este per il suo pellegrinaggio a Gerusalemme.¹²⁷² Avendo ottenuto il diritto di eleggere

vi sono gl’infradetti Altari con gl’infradetti addobbiamenti. P.mo l’Altare Maggiore ove è posto il Sant.mo Sacramento in un tabernaculo tutto adornato di vetro e fuori con intagli bellissimi. Una Croce di legno inargentata con il Cristo d’oro. Sei Angeli grandi di legno dorati. Sei Candellieri grandi d’ottone et due corali di legno dorati. Pali di diversi colori n.4 di seta. Altare della Madonna del Carmine sopra del quale vi è detta Madonna grande di legno adornata con vesti di brocato d’oro et testa coronata con corona d’argento così il Figlio. Una Croce con quattro candellieri di ottone. Pali per l’Altare n. duoi un bianco ed un pavonazzo”.

¹²⁶⁷ MENEGATTI 2000, 47. Nell’appendice documentaria vengono citati gli altri altari: quello di S. Giovanni, quello dei santi Pietro e Paolo con un Cristo in croce et due candellieri d’ottone; si aggiungono l’*Altare di S. Lorenzo* con una Croce di legno, l’*Altare di S. Niccolò*, decorato, e quello della Madonna della SS. Croce con una *Madonna grande et il Figlio in braccio di pietra cotta coronata di corona d’argento l’un et l’altro*.

¹²⁶⁸ MENEGATTI 2000, 30.

¹²⁶⁹ Codigoro, ADCo, *Visite Pastorali (risposta alla Sacra Visita del 1885, redatta da Don Paolo Guerrini)*, vescovo Spoglia (1816-1887), reg. nn, trascritto in MENEGATTI 2000, 49-50.

¹²⁷⁰ Dell’Isola Pomposiana facevano parte anche le località di Lagosanto, Massenzatica e Mezzogoro.

¹²⁷¹ ZANNELLA 1999, 32.

¹²⁷² Luchino dal Campo, ed. BRANDIOLI 2011, 117, nota 7.

il preposito del monastero, gli estensi estesero ancor più la propria giurisdizione su quest'area contendendosi a lungo la guida spirituale dei territori dell'*Insula Pomposiana* e di Codigoro con i vescovi di Comacchio. A metà del XV secolo divenne abate di Pomposa Meliaduse d'Este (1406-1452), il secondogenito dei figli illegittimi di Niccolò III.¹²⁷³ Essendo ritornato dal suo viaggio in Terrasanta nel 1440, l'abate avrebbe potuto ragionevolmente commissionare un *Sepolcro* scultoreo. Anche se non sono note commissioni di Meliaduse per l'abbazia, è certo che prima attraverso la Commenda, poi con l'erezione della Prepositura pomposiana da parte di papa Alessandro VI nel 1492 a favore del Cardinale Ippolito d'Este, nel XV l'autonomia dell'Abbazia di Pomposa venne progressivamente meno secolo per essere sottoposta interamente al dominio estense. Infatti, la maggior parte dei monaci pomposiani si trasferì a Ferrara dove il duca Ercole I aveva appositamente costruito loro un nuovo monastero. Se l'abbazia, il territorio confinante e i possedimenti del centro-nord passarono alla congregazione padovana di S. Giustina, Codigoro invece entrò a far parte della Prepositura.¹²⁷⁴ Gli Este continuarono pertanto ad estendere la propria influenza su Codigoro anche durante tutto il XV secolo e l'inizio del secolo successivo, come dimostra una lapide del 1535 murata sulla facciata dell'antica chiesa di S. Martino in cui si fa riferimento all'erezione della chiesa da parte di funzionari della corte estense, tra cui Ludovico Naselli.¹²⁷⁵ Anche se non è ancora stato stabilito un committente per il *Sepolcro* di Codigoro, sembra che esso possa essere ricercato nella famiglia estense. In alternativa, i committenti potrebbero essere individuati in una delle confraternite cittadine che occupavano gli altari della chiesa parrocchiale di S. Martino a Codigoro, come nella Confraternita di S. Croce, attiva già diversi anni prima del 1493 nella gestione dell'Ospedale di S. Martino a Codigoro, o nella Confraternita del Carmine, del S. Suffragio, del S. Sacramento o del S. Rosario.¹²⁷⁶

RESTAURI. Le figure sono state ridipinte più volte. Il recente restauro ha riportato alla luce l'originario incarnato.

¹²⁷³ Una "Via Pomposa" è presente a Ferrara e un'altra a Modena a significare l'importanza del monastero.

¹²⁷⁴ MENEGATTI 2000, 38.

¹²⁷⁵ VIGANÒ 1959, 249: "Dominicus Fallatus, Lodovicus Nasellus, Franciscus Discaltius Communis Capituli Gauri nomine fecerunt. Duce Hercule II MDXXXV".

¹²⁷⁶ MENEGATTI 2000, 27.



Particolari del busto acefalo dell'*Arimatea* (a sinistra) e della *Maddalena* (a destra).

**4. MODENA, GALLERIA ESTENSE, GIÀ NELL'OSPEDALE DI SAN GEMINIANO,
1443-1448**



DESCRIZIONE. Il gruppo (60 x 210 x 70 cm) è formato da otto personaggi tra cui il *Cristo*, la *Vergine*, tre *Pie donne*, *Giuseppe d'Arimatea*, *Nicodemo* e la *Maddalena*: il *Cristo* è disteso su una sottile lastra e poggia il capo, leggermente rivolto a sinistra, su un cuscino ricamato; le tre *Pie donne* appaiono simili negli abiti monacali e nelle fattezze del viso; il *Giuseppe d'Arimatea*, con un mantello rosso porpora sopra la tunica, porta il vasetto degli unguenti nella mano sinistra; il *Nicodemo*, con un berretto alla capitanesca e una giacca aperta sul davanti, tiene in mano la tenaglia e i chiodi; la *Maddalena*, disposta di profilo, è ritratta mentre tiene fra le mani i piedi di *Cristo*. Manca il *san Giovanni*, che avrebbe dovuto occupare il posto speculare rispetto alla *Maddalena*, in corrispondenza della testa del *Cristo*, e che è forse andato perduto durante gli spostamenti che interessarono il gruppo. L'opera è confrontabile per alcuni particolari con la *Deposizione* facente parte del ciclo fittile delle *Storie di Cristo* che lo stesso autore realizzò qualche anno prima nella Cappella Pellegrini, nella Basilica di Sant'Anastasia a Verona (1443). La *Maddalena*, ad esempio, occupa una posizione diversa: non più pronta a reggere i piedi del *Cristo*, bensì in corrispondenza del capo; inoltre, nella scena veronese *Gesù*, avvolto nel lenzuolo tenuto da *Giuseppe d'Arimatea* e da *Nicodemo*, probabilmente ispirato al modello della *Deposizione* facente parte dell'*Arca di Ganesello da Folgaria* (1425), nel *Sepolcro* modenese compare semplicemente adagiato su una lastra.¹²⁷⁷ La presenza di un'aureola sulle teste di tutti i

¹²⁷⁷ Francesca Piccinini (PICCININI 2010, 11) riconduce la *Deposizione* nelle Gallerie Estensi di Modena alla *Deposizione nel Sepolcro* facente parte dell'*Arca di Ganesello da Folgaria*, certamente vista dallo scultore toscano quando lavorava alla cappella Pellegrini. È possibile che anche il monumento modenese, come l'*Arca di Ganesello*, (scheda n. 30) abbia originariamente fatto parte di un sarcofago andato perduto.

personaggi della *Deposizione* nella Cappella Pellegrini fa supporre che anche i personaggi del *Sepolcro* modenese possedessero in origine un'aureola.

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo è conservato presso la Galleria Estense di Modena.

PROVENIENZA. Il *Sepolcro* fittile proviene dal monastero modenese di S. Geminiano, oggi sede della Facoltà di Giurisprudenza. Il gruppo è stato ritrovato nel 2006 nell'intercapedine di un antico complesso ospedaliero utilizzato dalle monache dal 1448 al 1798.¹²⁷⁸ Sembra plausibile che le figure siano state nascoste all'epoca della Rivoluzione francese quando il convento venne soppresso e trasformato in caserma militare per ospitare le truppe militari.¹²⁷⁹ Nel 1798, con la soppressione degli ordini monastici, il convento venne definitivamente chiuso e i suoi locali adibiti agli usi più svariati.¹²⁸⁰ Il convento sorse come ospedale nel 1348, a seguito di una forte epidemia di peste, ed assolse a tale funzione fino alla metà del secolo successivo. La struttura fu poi trasformata in convento per le monache agostiniane di San Geminiano, che vi si insediarono tra il 1443 e il 1444. Il ritrovamento del gruppo in un'intercapedine, che prima corrispondeva al piano di calpestio del dormitorio del convento, suggerisce una possibile collocazione originaria sulla porta attraverso la quale si accedeva al dormitorio monastico. Purtroppo, le numerose modifiche architettoniche subite dal complesso conventuale non permettono una ricostruzione puntuale del contesto originario. Si può ipotizzare, tuttavia, che il gruppo sia stato composto per una nicchia poco profonda e che la sottile lastra fittile su cui è adagiato il corpo di *Cristo* fosse originariamente la copertura di un sarcofago oggi perduto.¹²⁸¹ Un suggerimento sull'originario allestimento del gruppo potrebbe esser intravisto nello sfondo roccioso in cui è ambientata la *Deposizione* di Michele da Firenze nella Cappella Pellegrini. Questo fa pensare alla possibilità di una sistemazione del gruppo di Modena entro una nicchia "a grotta", poi andata perduta.

ARTISTA. Il *Sepolcro* fu realizzato da Michele di Nicolò di Dini, detto "Michele da Firenze" (1403-†1457?).

DATAZIONE. Il gruppo è databile tra il 1443 e il 1448, anno in cui l'ospedale di S. Geminiano viene tramutato in convento per ospitare le monache agostiniane.

¹²⁷⁸ PICCININI 2009, 96. Entrando dal portone della Facoltà di Giurisprudenza, si accede a uno splendido chiostro rinascimentale realizzato su due ordini di colonne, con capitelli originali, sul quale pende il campanile dell'ex chiesa del convento, costruito nel 1586.

¹²⁷⁹ PICCININI 2010, 9.

¹²⁸⁰ In particolare, il locale venne adibito a panificio comunale e poi a Teatro di Dilettanti.

¹²⁸¹ PICCININI 2010, 11.

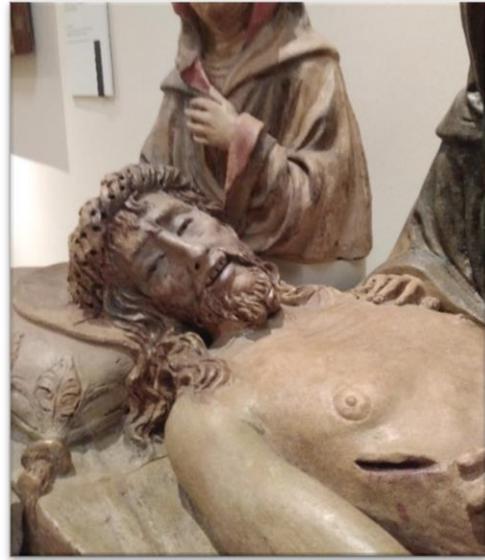
COMMITTENTI. Il gruppo fu commissionato dalle monache agostiniane che reggevano l'ospedale di San Geminiano. L'occasione per la commissione del *Sepolcro* potrebbe essere intravista nello spostamento delle monache nella nuova sede, avvenuto tra il 1443 e il 1444. La presenza di quattro *Pie donne* rappresentate tutte con lo stesso abito, che non si discosta molto dall'abito monacale, potrebbe esser interpretato a ragione come un riferimento alla contemporanea trasformazione dell'ospedale in convento di monache agostiniane, trasformazione avvenuta nel 1448.¹²⁸² Si possono citare altri due personaggi legati al convento e che potrebbero aver contribuito alla commissione del gruppo: Iacopo da Cadignano e Ludovico dal Forno. Iacopo, nato a Verolanuova in provincia di Brescia, dopo esser divenuto vescovo di Sebaste (Armenia), trascorse gli ultimi anni della sua vita a Modena presso il convento di S. Geminiano. Morto nel 1455, venne sepolto nella stessa chiesa. Ludovico, massaro della Fabbrica del Duomo, era anche sindaco dell'Ospedale di San Geminiano.¹²⁸³ La famiglia dal Forno, infatti, condivideva antichi legami con la Confraternita di San Geminiano, come dimostrala l'atto stesso di fondazione della confraternita, avvenuta a casa di Gabriello dal Forno in occasione di un'epidemia di peste che aveva colpito la città di Modena.¹²⁸⁴

RESTAURI. Il *Sepolcro* è stato restaurato tra il 2008 e il 2010 presso l'Opificio delle Pietre dure di Firenze da Shirin Afra, con la direzione e il coordinamento di Laura Speranza, Francesca Kumar e Andreina Andreoni.

¹²⁸² PICCININI 2010, 11. L'ospedale accolse anche alcune monache dal monastero di S. Lorenzo di Strada Castiglione a Bologna, al quale era stato unito il monastero di S. Orsola, detto "delle Vergini". il 16 aprile 1448 papa Niccolò V emanò una bolla con cui commise a Giovanni di Cattania, arcidiacono di Reggio, e a Filippo Calandrini da Sarzana, vescovo di Bologna, di applicare la volontà dei superiori dello Spedale. A sovrintendere al monastero venne chiamata la priora suor Marta da Poggio e la vicaria Suor Orsina da Montaldo. L'approvazione ufficiale fu concessa il 14 agosto 1448 da Niccolò V (TIRABOSCHI 1794, 224-225).

¹²⁸³ PICCININI 2009, 96. Ludovico dal Forno (*ante* 1410), figlio di Misino dal Forno e Giovanna dal Forno. Sposa Orsolina dal Forno. Per le notizie sui Dal Forno e i loro legami con gli Este vedi la ricerca di Carlo Forni: "Gli Este signori di Ferrara e i Forni", pubblicato su *Academia*, disponibile all'URL: https://www.academia.edu/29265212/Gli_Este_Signori_di_Ferrara_e_i_Forni_rtf. consultato il 12/06/2019.

¹²⁸⁴ Ludovico dal Forno, figlio di Misino, fece parte dei Conservatori e dei Sapienti dal 1414 al 1439 mentre, dal 1420 risultava iscritto all'ordine dei Notari. In qualità di "massaro della Cattedrale" commissionò ad Agostino di Duccio il bassorilievo scultoreo con le *Storie di Geminiano* nel 1442. Essendo assente dalla città Agostino, dal 1446 documentato a Venezia e dal 1448 a Rimini, la commissione dell'opera in ricadde, pertanto, su un altro scultore fiorentino, Michele da Firenze, l'unico artista presente in città che padroneggiasse la tecnica della terracotta abbastanza da e confezionare un soddisfacente altare maggiore per il Duomo.



Particolari della *Maddalena* (a sinistra) e del *Cristo deposto* (a destra).

5. BOLOGNA, CHIESA DI SANTA MARIA DELLA VITA, 1462-1464



DESCRIZIONE. Il gruppo è formato da sette personaggi: *Nicodemo* (h. 125 cm), *S. Giovanni* (h. 154 cm), la *Vergine*, *Maria di Salomè* (h. 160 cm), *Maria di Cleofa*, la *Maddalena* (h. 151 cm) e il *Cristo* (lunghezza 170 cm) disteso su una sottile lastra. Manca il *Giuseppe d'Arimatea*. Rispetto ai *Sepolcri* precedenti quello di Santa Maria della Vita presenta la peculiarità delle dimensioni naturali dei personaggi, caratteristica che pone il problema delle misure dell'ambiente destinato ad ospitarle. Al *Nicodemo*, inginocchiato con le tenaglie appese alla cintura e al *S. Giovanni*, in posa di disperazione che rimanda al cosiddetto "schema di Sterope",¹²⁸⁵ seguono la *Maria di Salomè*, la *Vergine* e la *Maria di Cleofa*, giunta sul posto in un secondo momento insieme alla *Maddalena*.¹²⁸⁶ Si contrappone a questa ricostruzione Mario Fanti, il quale ritiene impossibile che le due figure più dinamiche della *Maria di Cleofa* e della *Maddalena*, le sole che si muovono verso il *Cristo*, provengano da due direzioni diverse come risulterebbe dalla collocazione sperimentale del *Cristo* visto dai piedi.¹²⁸⁷ Secondo Cesare Gnudi, data l'affinità di queste due figure con delle figure di Ercole de Roberti, Niccolò avrebbe aggiunto la *Maria di Cleofa* e la *Maddalena* in un secondo momento, ovvero dopo aver visto le figure dinamiche realizzate dal

¹²⁸⁵ Vedi il cap. II, 2.3.

¹²⁸⁶ DEL BRAVO 1974, 27-40; SGARBI 1985, 56. Carlo Del Bravo e Vittorio Sgarbi ipotizzano una fruizione del *Cristo* dai piedi con tre figure dei *Dolenti* per parte.

¹²⁸⁷ FANTI 1989, 70-71.

pittore ferrarese nella Cappella Garganelli a Bologna.¹²⁸⁸ La posizione corretta delle figure è proposta da Massimo Ferretti (1996), per il quale la prima figura all'estrema sinistra è quella del *Nicodemo*. La sua collocazione è coerente con il movimento della testa rivolta verso lo spettatore esterno, come per invitarlo a partecipare al cordoglio. A questo seguono la *Maria di Salomè*, e la *Vergine*.¹²⁸⁹ La *Salomè*, distolta dalla contemplazione del *Cristo* a causa del sopraggiungere delle altre due *Pie donne*, si regge alle ginocchia cedevoli inaugurando un motivo che viene ripreso nel *Sepolcro* imolese nel convento di San Michele all'Osservanza. La *Vergine*, intanto, esplode in un sonoro pianto mentre si curva verso il *Cristo* con le mani incrociate, in una posizione che troverà fortuna nelle *Vergini dolenti* mazzoniane; *Maria di Cleofa*, alla sinistra della *Vergine*, partecipa al dramma con un misto di orrore e disgusto, tendendo le mani in avanti come per proteggersi, mentre, la *Maddalena*, all'estrema destra, si getta ai piedi di *Cristo*.¹²⁹⁰ L'iconografia del *Cristo* disteso sulla *Pietra dell'Unzione* assume qui un valore aggiunto considerando che si tratta di un'opera commissionata da una confraternita che si occupava di malati in fin di vita per i quali, appunto, il sacramento dell'Unzione rappresentava l'unica via per la salvezza.

ARTISTA. Come dimostra la firma incisa sul cuscino del *Cristo* "NICOLAI DE APULIA" in lettere capitali, il gruppo è stato realizzato dallo scultore dalmata-pugliese Niccolò dell'Arca.¹²⁹¹ La firma fu scoperta soltanto nell'Ottocento, a seguito dei restauri del gruppo. Nel 1779, al momento dei restauri della chiesa, infatti, l'artista si credeva essere Alfonso da Ferrara, ovvero Alfonso Lombardi, che fino a quel momento aveva goduto di maggior fama rispetto allo scultore dalmata-pugliese.

DATAZIONE. L'artista è attestato a Bologna già dal 5 aprile 1462, quando l'Ospedale della Vita gli pagò l'affitto del locale per la realizzazione del *Sepolcro*.¹²⁹² Il *terminus ante quem* per la commissione del gruppo è invece il 1464. Risale a questa data, infatti, una bolla che concedeva l'indulgenza a chi avrebbe contribuito alla manutenzione del *Sepolcro*.¹²⁹³ Vennero assicurati

¹²⁸⁸ GNUDI 1972, 14-15 e 36-38.

¹²⁸⁹ FERRETTI 1996, 89-91.

¹²⁹⁰ La posizione della *Maddalena* allude all'episodio in cui unse i piedi di *Cristo* in casa di Simone. Vedi il capitolo II, par. 4.3. La *Maddalena* si può confrontare con la donna piangente nella predella della *Pala Garganelli* in S. Petronio dipinta da Francesco del Cossa e con la *Pala Griffoni* in Vaticano, dove la donna accorrente verso destra che si rivolge al giovane pericolante sul muro e la donna che s'arresta improvvisamente coi capelli al vento di fronte alla donna resuscitata, ricordano le due *Marie* accorrenti di Niccolò.

¹²⁹¹ Vedi il capitolo IV, paragrafo 4.7.2.

¹²⁹² Bologna, ASP, *Libro Mastro XI della Fabbrica*, 1461-1465, fol. 193v: "L'ospedale de la Vitta dè dare et adì V d'aprile [1462] £ sedese sol(di). quatornese che promise matio d'Aghostino da Faenza masaro in nome del dita spedale per Nicolò de Pulia nostro pixonente a ...de ['] di 15 a credito a luij carta 215". Il pagamento è pubblicato in BECK 1965, 336.

¹²⁹³ Il documento, conservato presso l'Archivio dell'Ospedale della Vita, Sezione *Indulgenze*, è riportato da SIGHINOLFI 1927, 20 (n. 86) in cui Paolo II, con una bolla del 1464, segnala ai fedeli di ricordare "quod ibidem

cento giorni di indulgenza ai fedeli che avessero dato offerte per la riparazione, la conservazione e l'accrescimento dell'ospedale. Nella menzione si parla di una "Commemoriatio sepulchri dominici cum figuris set ymaginibus pulcherrimis ad cuius eciam manutentionem [...]".¹²⁹⁴ Cesare Gnudi indica una data assai posteriore, ovvero non prima del 1485. A sostegno di questa tesi cita le *donne accorrenti* dipinte da Ercole de Roberti nella Cappella Garganelli (1485), alle quali si sarebbe ispirato Niccolò per le sue *Marie* (figg. 177-178). Inoltre, citando il Supino, sottolinea che la nuova chiesa di Santa Maria della Vita fu finita di fabbricare l'anno 1502.¹²⁹⁵

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo si trova nella Chiesa di Santa Maria della Vita, nella cappella a destra dell'altare maggiore venendo dalla navata. La chiesa presenta una veste settecentesca completamente diversa da quella originaria anche nell'orientamento. I lavori iniziarono già alla fine del XVIII secolo, infatti: "per la rovina accaduta con morte di cinque persone nel 1686, fu poi rifabbricata col disegno del padre maestro Gio. Battista Borgonzoni del terz'ordine".¹²⁹⁶ Il presbiterio fu distrutto e ricostruito tra il 1776 e il 1779.¹²⁹⁷ Sembra che dopo questa data il gruppo sia stato posto in uno spazio angusto e interrato, in una parte laterale della cappella maggiore, come dimostra la *Guida* del Malvasia (1782), in cui si consiglia di vedere il gruppo scendendo dal sito laterale della cappella maggiore dove, per la scaletta che mette nelle Peschiere, "trovasi a piedi di essa scaletta il Christo morto colle Marie".¹²⁹⁸ La *Guida* del Bianconi (1825) li attesta ancora nello stesso luogo: "scendendo per la scala, che mette nelle Peschiere vecchie, trovasi a piedi di essa escaletta il Cristo morto colle Marie piangenti in creta cotta di Niccolò di Puglia. Ritornando in Chiesa [...]".¹²⁹⁹ Nel 1877, con la costruzione del mercato coperto in Via delle Peschiere, il gruppo fu nuovamente trasferito nella cappella a destra dell'altare maggiore, dove si conserva tuttora, ma su un rozzo basamento in mattoni.¹³⁰⁰

PROVENIENZA. Il gruppo si trovava originariamente nella chiesa antica di Santa Maria della Vita, presso la porta delle Peschiere, ovvero l'ingresso meridionale della chiesa. Il gruppo venne stato spostato nello spazio a destra dell'altare maggiore (guardando dalla navata) nel 1586. Nel registro degli atti della Congregazione dell'Ospedale, infatti, al 23 febbraio 1586 si legge che la

constructa est comemoratio sepulchri Dominici cum figuris et imaginibus pulcherrimis ad cuius manutentionem ispius hospitalis non suppetant facultates, sed christifidelium suffragia quam plurimum sint opportuna".

¹²⁹⁴ FANTI 1989, 59; SUPINO 1938, 205-206.

¹²⁹⁵ GNUDI 1942, 20, nota 1.

¹²⁹⁶ BIANCONI 1826, 167-168.

¹²⁹⁷ AGOSTINI 1985, 292.

¹²⁹⁸ MALVASIA 1782, 345.

¹²⁹⁹ BIANCONI 1825, 168.

¹³⁰⁰ AGOSTINI 1985, 291.

Congregazione aveva deliberato il trasporto delle figure della Passione “existentes in ecclesia dci hospitalis *propre hostium Piscarium*, prope altare maius, et circa predicta faciendi quamcumque necessariam expensam per partitum omnium fabarum albarum n. 11”.¹³⁰¹ Il vano del *Sepolcro* presso la porta delle Pescarè, tuttavia, era già stato rifatto nel 1502, come si legge in una partita contabile riferita a questa data in una trascrizione secentesca. In particolare, i lavori consistettero nel rafforzamento di due tasselli, ovvero due piani portanti sostenuti da travi, nella parte di muro che era stata lasciata. La notizia relativa a questo intervento è stata recentemente riesaminata da Grazia Agostini che ha interpretato i lavori come “opere di allargamento del vano architettonico entro cui le sculture erano conservate, ottenuto abbattendo il vecchio muro di fondo e ricostruendolo più indietro”; nello specifico, la studiosa afferma che fu “abbattuta una struttura architettonica che comprendeva il sepolcro e successivamente riedificata dopo aver fortificato i ‘tasselli’ nel muro vecchio”. Benché non sia possibile ricostruire la struttura architettonica quattrocentesca che ospitava il *Sepolcro*, è certo che la sistemazione del vano risalente al 1502, col gruppo inserito in uno spazio delimitato sopra e sotto da due tasselli lignei portanti e intorno da muri, fu mantenuta anche nella successiva collocazione del 1586, quando il gruppo venne portato a destra dell’altare maggiore.¹³⁰²

Da un disegno del 1660 realizzato in occasione di lavori per ricavare uno stanzino nel vano del *Sepolcro* da cui tirare le corde delle campane, si ricavano le misure relative a questo ambiente. Lo spazio che ospitava le sculture, detto “camerino delle Marie”, risultava visibile attraverso un’apertura rettangolare dotata di inferriata che misurava 7x6 piedi (2,66 m x 2,28 m).¹³⁰³ Al camerino, inoltre, si accedeva attraverso una porta posta a destra del riguardante. L’ambiente venne rimpicciolito da piedi 5 x 10 (1,90 m x 3,80 m) a piedi 5 x 8 e mezzo (1,90 m x 3,23 m). Mario Fanti individua un parallelismo tra le dimensioni del camerino e le dimensioni che si credevano fossero quelle dell’edicola del *Santo Sepolcro* in Gerusalemme, “di cui era noto trattarsi di una angusta cella scavata nella roccia del Calvario, con un ingresso chiudibile mediante pietra circolare rotolabile, come riferito nei Vangeli”.¹³⁰⁴ Lo studioso osserva che le misure della cella erano ben note in Europa da secoli e cita gli itinerari di Gabriele Capodilista del 1458 e di Santo Brasca del 1480. Entrambi i pellegrini riportano che il *Santo Sepolcro* misurava piedi 5 x

¹³⁰¹ FANTI 1989, 64; Bologna, ASBo, *Ospedale di S. Maria della Vita*, Atti di congregazione della Confraternita, vol. 3 (1574-1587), alla data 23 febbraio 1586.

¹³⁰² FANTI 1989, 62: “E dè dare per rompere il muro nel sepolcro et ridizzare detto muro, e per mettere il giesso e per opere due di mastro, et una di manuale, et per un’altra opera di mastro a rompere e per mandare indietro le figure, lire 4 [...] E dè dare per tirar a terra il sepolcro, et per rificare, et per fortificare dui tasselli nel muro vecchio, lire 17”.

¹³⁰³ Sulle dimensioni e l’assetto del *Camerino delle Marie* vedi anche il capitolo I, paragrafo 1.1 e il capitolo II, paragrafo 2.2.

¹³⁰⁴ FANTI 1989, 67.

7.¹³⁰⁵ Questa misura, convertita in piedi bolognesi (1 piede bolognese = 0,38 m), corrisponde a 1,90 m x 2,66 m e si avvicina alle misure del *Santo Sepolcro* che oggi misura 1,94 m x 2,30 m. Sembrerebbe però che l'ambiente cinquecentesco, lungo 3,80 m anziché 2,30 m, fosse stato realizzato più esteso in lunghezza per permettere l'inserimento delle statue delle *Marie*.

È stato posto anche il problema della collocazione dell'altare all'interno del camerino. L'incisione fatta sul disegno del Barelli nel 1688, dopo il crollo parziale della chiesa, mostra la presenza di un altarino all'interno del camerino. Secondo il Fanti questo altarino doveva essere posto più in fuori rispetto a quanto si vede nel disegno;¹³⁰⁶ infatti, come osserva Grazia Agostini "se si ammette la presenza dell'altare, lo spazio a disposizione delle figure resta talmente esiguo da non poter concepire quale collocazione esse avessero".¹³⁰⁷

COMMITTENTI. Il gruppo fu commissionato dalla confraternita dei Battuti bianchi, sorta sorta nel 1261 per impulso di Raniero Fasani da Perugia, terziario francescano. La struttura apparteneva ai francescani insieme all'ospedale di Santa Maria della Vita, nato nel 1289 per accogliere i malati con l'attiguo ospedale intitolato a Santa Maria della Morte. La Compagnia dei devoti dello Spedale di S. Maria della Morte, dedita alla assistenza dei condannati a morte, fu fondata nel 1336. La commissione del gruppo risponde all'esigenza di promuovere e celebrare l'attività caritativa svolta dalla compagnia. Risulta interessante l'ipotesi avanzata da Niccolò Gramaccini (1983) secondo cui Giovanni II Bentivoglio si sarebbe fatto rappresentare nel *Giuseppe d'Arimatea* andato perduto. L'ipotesi è plausibile considerando che l'appena ventunenne Giovanni II Bentivoglio, nato nel 1443, alla data di esecuzione del *Sepolcro* (1462) era appena diventato Gonfaloniere e capo perpetuo del Senato.¹³⁰⁸

RESTAURI. il gruppo venne restaurato alla fine dell'Ottocento, a cura dello scultore Montaguti e della ditta di ceramiche Minghetti, dopo la scoperta della firma autentica di Niccolò dell'Arca sul cuscino del *Redentore*.¹³⁰⁹ Un secondo restauro si ebbe nel 1914, per mani di Alfonso Rubbiani e Mario Dagnini. I danni più gravi riguardavano i piedi delle figure e l'andamento delle mani della *Maria di Cleofa* che erano disposte diversamente: la destra col palmo verso l'esterno e la sinistra con il palmo verso l'interno mentre la mano destra fu rifatta. Rimosse durante la Seconda Guerra mondiale, le statue sono state restaurate nuovamente da Ottorino Nonfarmale nel

¹³⁰⁵ Gabriele Capodilista (1458), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 97 e 202 e Santo Brasca (1480), ed. MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 7: "patio largo pie' cinque e longo siete et alto quanto uno homo et mezo".

¹³⁰⁶ FANTI 1989 65.

¹³⁰⁷ FANTI 1989, 66; AGOSTINI 1985, 317.

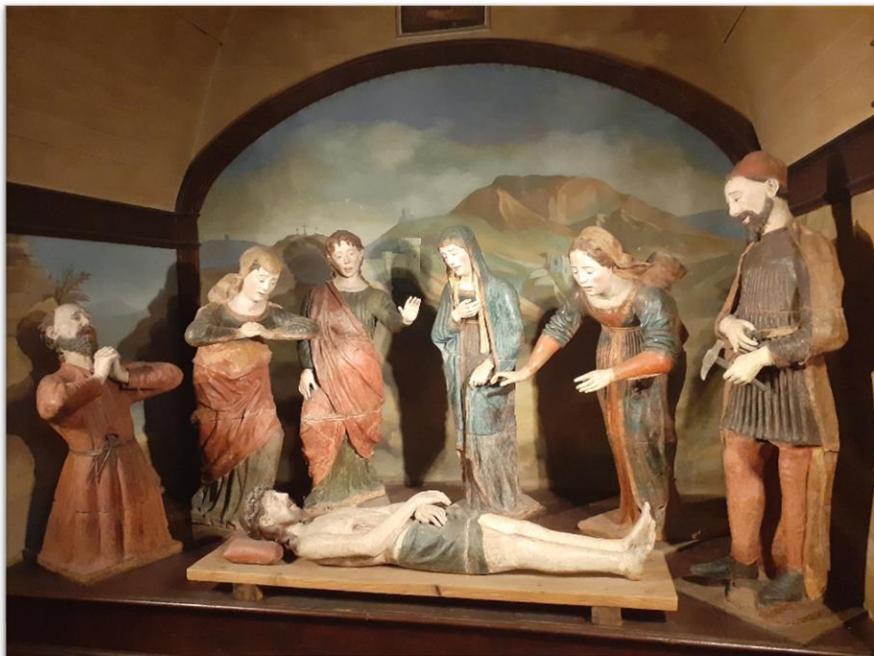
¹³⁰⁸ GRAMACCINI 1983, 21-34.

¹³⁰⁹ CERVELLATI 1970, 218-219; MENARINI - VIANELLI 1976, 87.

1982-1985 ed esposte presso la Pinacoteca Nazionale, prima di tornare, negli anni Novanta, alla loro sede originaria.¹³¹⁰

¹³¹⁰ BORTOLOTTI 1977, 40; vedi anche CAMPANINI - RUVOLI 2006.

6. LUGO (RAVENNA), PARROCCHIA DI SAN FRANCESCO DA PAOLA, GIÀ SANTA MARIA IN TRIVIO, SECONDA METÀ DEL XV SECOLO- POST 1464



DESCRIZIONE. Il *Sepolcro* in terracotta policroma è composto da sette personaggi a grandezza leggermente inferiore rispetto al naturale, tra cui *Giuseppe d'Arimatea* (h. 176 cm), una *Pia donna*, identificabile, probabilmente, in *Maria di Cleofa* (h. 148 cm), *S. Giovanni* (h. 158 cm), la *Vergine* (h. 154 cm), la *Maddalena* (h. 147 cm), il *Nicodemo* (h. 121 cm) e il *Cristo* (lunghezza 172 cm). Rispetto ai *Sepolcri* canonici manca una *Pia donna* (*Maria di Salomè?*).¹³¹¹

ARTISTA. Il gruppo è opera di un anonimo scultore di scuola ferrarese attivo nella seconda metà del XV secolo. Si riconoscono parentele anche con le opere di Francesco del Cossa, come si può osservare nella figura della *Maddalena*, simile per lineamenti e abiti alle dame dipinte dal pittore ferrarese nel *Salone dei Mesi* in Palazzo Schifanoia a Ferrara (1470 circa), o ad altre figure cossiane come la *Santa Lucia* della National Gallery of Art di Washington (1472-1473). Benché molto diverso nello stile, il gruppo di Lugo presenta comunque alcuni elementi in comune con quello di Niccolò dell'Arca in S. Maria della Vita (1464),¹³¹² ad esempio nel brano del velo

¹³¹¹ Le misure delle statue sono tratte da RAVAGLIA 2019, 181.

¹³¹² CORBARA 1973, 71-72.

svolazzante della *Maddalena* o per la posa del *Nicodemo* con la mano sinistra appoggiata alla cintura come si vede nel *Nicodemo* bolognese.

DATAZIONE. Secondo un'analisi stilistica la datazione del gruppo dovrebbe essere fissata agli anni Settanta del XV secolo. Considerando che il *Sepolcro* di Niccolò dell'Arca, al quale sembra certamente ispirata la *Maddalena* lughese, è stato concluso entro il 1464, sembra che si possa affermare una datazione successiva a quest'anno.

COLLOCAZIONE. La chiesa, per come appare oggi, è il frutto di una ricostruzione ottocentesca (avviata nel 1890) per cui non è possibile risalire con precisione alla struttura quattrocentesca, andata totalmente distrutta per fare spazio alla nuova fabbrica. Nell'*Inventario* dei beni della chiesa del 1881 si legge che: “[...] a destra, entrando, la prima cappella conserva la *Lamentazione*, sette statue al naturale in cotto, di pregio, databile sulla fine del Quattrocento”.¹³¹³ Nella chiesa preesistente, tuttavia, il gruppo doveva occupare una posizione diversa. La nuova chiesa fu costruita *ex novo* nel 1888. Il primo aprile del 1890 si cominciò ad officiarvi il culto anche se l'inaugurazione solenne fu celebrò il 23 aprile. Il gruppo vi venne collocato dal parroco don Luigi Bacchilega nel secondo decennio del Novecento. Il riallestimento del *Sepolcro* in una nicchia davanti ad uno sfondo dipinto, fu realizzato, probabilmente, dal pittore lughese Benedetto del Buono, autore delle tele principali. Il *Sepolcro* potrebbe esser stato risistemato da Antonio Carboni e Antonio Trentanove, autori delle realizzazioni plastiche, e dal Giabani (Paolo?), autore degli stucchi rococò.

Durante il periodo delle soppressioni degli ordini religiosi, da quella francese del 1748 a quella dello Stato italiano del 1866, la chiesa rimase sempre aperta al culto. La costante devozione dei cittadini lughesi nei confronti di S. Ilaro evitò alla chiesa la dispersione dei propri arredi sacri al demanio.

PROVENIENZA. Il gruppo doveva esser stato prodotto originariamente per la chiesa preesistente di San Francesco da Paola, già Santa Maria in Trivio, sita in rione Cento. La chiesa antica, distrutta per essere ricostruita *ex novo* nell'ultimo decennio del XIX secolo, fu fondata tra il 1335 e il 1346 con l'ospedale annesso dagli abitanti della vicina Santa Maria in Fabriago.¹³¹⁴ Nell'antica chiesa il *Sepolcro* trovava posto in una cappella *in cornu evangelii* dove, probabilmente, rimase almeno fino alla costruzione della nuova fabbrica alla fine del XIX secolo.

¹³¹³ GADDONI (1927) ed. MONFARDINI 2006, 33-34.

¹³¹⁴ Nel 1264, a causa delle inondazioni del fiume Santerno, gli abitanti di S. Maria in Fabriago si trasferirono a Lugo dove costruirono un oratorio per una Madonna che vollero portare con loro.

La prima attestazione del gruppo in questa posizione è ricordata nel Settecento da Girolamo Bonoli che lo dice posizionato nella Cappella di S. Mattia apostolo e di S. Agata, risalenti al 1578-1580:

“[...] Oltre la maggiore, che sortì l’essere con la chiesa, quattro sono le cappelle principali, che, posteriormente alla fabbrica della sacristia [costruita nel 1470] vennero successivamente fatte in S. Maria; la più antica d’ogni altra è quella di S. Mattia apostolo, edificata nell’anno 1578. Altri scrivono 1580, con beneficio semplice. Il fondatore fu Monsig. Vincenzio Cifoni, vescovo di S. Agata lughese. Il juspatronato della medesima e del beneficio dal prelato venne testamentato a tutti i posterì de’ Cifoni: *nel sito di questa cappella posta al destro fianco dell’altar maggiore, standovi prima della sua fabbrica le statue rappresentanti il sepolcro del Redentore*, dal medesimo fondatore, bisognoso di sito più ampio, furono collocate nel luogo ove di presente si trovano [nel 1733]”.¹³¹⁵

Sembra che il gruppo rimase in questa posizione fino alla seconda metà dell’Ottocento, come conferma un inventario del 1875 in cui si legge che: “[...] *in cornu evangelii* ci sono 4 cappelle: 1.a di S. Mattia apostolo e S. Agata vergine e martire con tavola raffigurante i titolari del beneficio eretto dalla famiglia Cavanti e un altro quadro rappresentante S. Anna”, dove si specifica che: “[...] *verso la parete destra di questa cappella* è collocata una *Lamentazione* in cotto di grandezza naturale, con il Cristo Morto, l’Addolorata, S. Giovanni, la Maddalena e S. Giuseppe d’Arimatea”.¹³¹⁶ Nelle *Chiese della diocesi di Imola*, steso all’inizio del Novecento, padre Serafino Gaddoni, riporta una nota proveniente dall’Archivio Piancastelli di Fusignano che ricorda il *Sepolcro* all’interno di un semicerchio ricavato nel muro nella zona *in cornu evangelii*.¹³¹⁷ È possibile che esso sia stato commissionato contestualmente alla costruzione della nuova sagrestia, tra il 1466 e il 1470, come sostenuto dal Bonoli, e che sia stato spostato in un luogo più in vista, appunto alla destra dell’altare, nel corso degli anni Settanta del XVI secolo.

COMMITTENTI. Il committente del gruppo potrebbe essere ricercato tra coloro che vennero eletti rettori della chiesa, tra cui Don Menzio del fu Giovanni Montanari, rettore della chiesa dal 1464 al 1469, oppure, con maggior probabilità, Luca del fu Natale da Ferrara, divenuto rettore il 7 febbraio 1477, Luca de Filarotis, rettore nel 1478, Avanzo de Avanzi di Ferrara (1479-1487),

¹³¹⁵ BONOLI 1733, 231. Sul *Sepolcro* in Santa Maria in Trivio, libro 2°, cap. V, pp. 228-229.

¹³¹⁶ Osserviamo che tra l’elenco dei personaggi del *Sepolcro* manca la *Pia donna*. Non è dato sapere se si tratti di una svista di chi ha steso l’inventario o se effettivamente nel 1875 mancasse tale statua, aggiunta al gruppo in un secondo momento.

¹³¹⁷ GADDONI (2007), ed. MONFARDINI 2006, 32: “In questa chiesa si trovano i seguenti altari: all’altare maggiore vi è la SS.ma Annunziata, S. Francesco apostolo con un beneficio, fondato da Monsignore Cisoni, il cui juspatronato ora è goduto dalla famiglia Cavanti, e *alla sinistra di questo altare è incavato nel muro un semicerchio con le statue di terracotta rappresentanti il sepolcro di Gesù Cristo*”.

giurista, eletto arcidiacono di S. Cassiano nel 1483, e vicario episcopale.¹³¹⁸ Non è da escludersi che il gruppo possa esser stato voluto dagli Este, forse dallo stesso duca Borso (1450-1471), il quale fu responsabile della bonifica delle campagne tra i fiumi Senio e Santerno, ipotesi altamente probabile considerando lo stile ferrarese del gruppo.¹³¹⁹



A sinistra: particolare della *Maddalena*; a destra: particolare del *Nicodemo*

¹³¹⁸ Gaddoni (2007), ed. MONFARDINI 2006, 35 (vol. III).

¹³¹⁹ BONOLI 1733, 214: “Nel XIV secolo abitavano nel borgo di Trivio i conti di Cunio, Alberico, padre del Conte Manfredo che fece dono di Lugo a Taddeo Pepoli signore di Bologna In una casa vicino al Trivio, di Ser Marco Buori Lughese, ma Imolese d’origine, pernottò Martino V (1417-1431) nel passaggio che fece per Lugo andando a Firenze”. Un altro gruppo di possibili committenti può essere individuato, considerando l’utilizzo parrocchiale della chiesa, negli esponenti della nobiltà lughese che, dalla commissione di un sepolcro, avrebbero ricevuto visibilità per la parrocchia della propria città. Avevano casa nel borgo del Trivio, ad esempio, i Marcheselli, nobili fra le famiglie di Ferrara, e fondatori del Castello di Fabriago.

7. BUSSETO (PARMA), CHIESA DI SANTA MARIA DEGLI ANGELI, 1476



DESCRIZIONE. Il gruppo è composto dalle otto figure canoniche del *Compianto sul Cristo morto*, realizzate a grandezza naturale in terracotta policroma. In posizione centrale si trova la *Madonna* (h. 142 cm) accompagnata dalle piangenti *Maria di Cleofa* (h. 157 cm) e *Maria di Salomè* (h. 152 cm). Rispettivamente, a sinistra e a destra delle *Marie* si osservano la *Maddalena* (h. 152 cm), dall'atteggiamento più concitato espresso attraverso le mani al cielo e il volto deformato da un urlo straziante, e *san Giovanni evangelista* (h. 165 cm), più pacato e immerso in un meditativo raccoglimento sul tema della morte. In posizione estrema, ai due lati della nicchia, assistono alla scena, entrambi inginocchiati, a sinistra *Giuseppe d'Arimatea* (h. 116 cm), riconoscibile dai chiodi che reca in mano, e a destra *Nicodemo* (h. 114 cm), sua controparte. Poggiato su una predella lignea, con la testa su un cuscino in terracotta che sembra modellato insieme alla testa, giace il monumentale *Cristo defunto* (lunghezza 190 cm). L'opera è così descritta da Pietro Vitali, autore di un volumetto sulle pitture di Busseto apparso nel 1819:

“Nella chiesa de' Minori osservanti sino all'espulsione de' medesimi fu conservata una bellissima opera di plastica, la quale rimontava forse al tempo in cui fu fatta questa chiesa, che trovossi terminata nel 1475. Quivi dunque, in una grande nicchia o cella che si apriva nel muro a guisa di vital e che tuttora rimane, erano ordinatamente disposte molte figure tonde di terra cotta, e poscia

dipinte, della grandezza del vivo. Erano queste la Vergine in mezzo a due altre Sante Donne addolorate e piangenti sopra il Corpo morto di Cristo che giaceva davanti loro disteso, S. Giovanni e la Maddalena, e più avanti si vedevano dall'un lato Giuseppe d'Arimatea e dall'altro Nicodemo, ambedue ginocchioni. Erano queste figure di vecchia maniera così nelle persone che ne' panni, ma mirabili erano le teste che sembravano del tutto vive. Quelle delle due figure in ginocchio parevano ritratte dal vero. Ed erano anche molto naturali ed espressive le azioni, le posature, ed i volti appassionati dell'altre, e massime delle Vergine atteggiata di vivissimo dolore.”¹³²⁰

DATAZIONE. Il gruppo fu realizzato tra il 1476 e il 1477. Stando alle notizie tramandate dal Vitali, il *terminus post quem* andrebbe fissato intorno al 1475, data in cui sarebbero stati terminati la chiesa e l'annesso convento, consegnati ai frati Minori osservanti nel marzo dello stesso anno.¹³²¹ Adolfo Venturi ricondusse infatti il gruppo agli anni della costruzione della chiesa, avvenuta tra il 1472 e il 1475 col finanziamento dei figli di Rolando Pallavicino, detto il Magnifico, signore di Busseto (†1457).¹³²² La conferma di una datazione oscillante tra il 1476 e il 1477 è data da un documento proveniente dall'archivio Pallavicino e pubblicato nel 1975 da Mingardi,¹³²³ ovvero la copia del testamento di Gianludovico Pallavicino, datato al 16 gennaio 1478. Nel documento viene citato un “sepulcrum” presente all'interno di una delle due cappelle del Marchese. Essendo improbabile che tale “sepulcrum” corrisponda al sepolcro di Gianludovico, il quale nel 1481 fu sepolto nel Duomo di Cortemaggiore, a pochi chilometri da Busseto, il termine indicherebbe, piuttosto che il luogo di sepoltura marchionale, il gruppo stesso del *Sepolcro*. Inoltre, il dato contribuisce a fissare il *terminus ante quem* alla fine del 1477.¹³²⁴ Dal punto di vista stilistico, il Venturi considerava il gruppo bussetano più “arcaico” di quello realizzato per l'Oratorio della Buona Morte di Modena, prima opera del Mazzoni documentata e datata tra il 1476 e il 1480.¹³²⁵ Cesare Gnudi invece, partendo dalla sicura datazione delle opere di Ferrara (1485), di Venezia (1489) e di Napoli (1492), collocò il gruppo di Busseto nel primo decennio dell'attività del Modanino (1475-1485) insieme a quello di San Giovannino a Reggio Emilia, per il quale l'autografia mazzoniana era allora riconosciuta per le figure del *Nicodemo* e del *Giuseppe d'Arimatea*.¹³²⁶ Corrado Mingardi, pur confermando la tradizione che considera l'opera come il più antico *Mortorio* del Mazzoni, non la ritenne ascrivibile al periodo giovanile perché, “se è indubbio il suo carattere di arcaica gravità, nulla vi è in esso di acerbo. Soprattutto per la maturazione psicologica che ci è dato cogliere”, osservando che, “quanto alla realizzazione,

¹³²⁰ VITALI 1819, 59-63.

¹³²¹ SELETTI 1883, 59-63.

¹³²² VENTURI 1884, 335; Per una bibliografia più aggiornata vedi la scheda sul gruppo di Busseto di Davide Gasparotto in BONSANTI 2009, 123 (n. 15).

¹³²³ MINGARDI 1975, 106-108.

¹³²⁴ MINGARDI 1975, 106. Nel 1478, i due fratelli Pallavicino si divisero il feudo di Busseto.

¹³²⁵ VENTURI 1884, 355; PETTORELLI 1925, 29.

¹³²⁶ GNUDI 1952, 98-111.

la tecnica dello scultore è già quasi del tutto ugualmente scaltrita”.¹³²⁷ Il Mingardi metteva in luce una chiara differenza della *Maddalena* dalle sue “sorelle” di Modena (1476-1480), di Ferrara e di Napoli, differenza dovuta alla passionalità raddolcita ed estatica nello sguardo della figura bussetana, in contrasto con l’aspetto “chiuso e desolato” degli altri esemplari.¹³²⁸ La *Maddalena* di Busseto veniva giudicata infatti più morbida della “legnosa” e “angolosa” sorella di Ferrara e di quella di Modena.¹³²⁹ Timothy Verdon rintracciava alcune consonanze iconografiche e stilistiche dell’opera nel tardo Francesco del Cossa e in Ercole de’ Roberti (fig. 177-178). La figura di donna in corsa con le mani alzate e la chioma svolazzante visibile nella predella del *Polittico Griffoni* (1473) ricorda, per la posa e l’atteggiamento, la *Maddalena* di Busseto.¹³³⁰

ARTISTA. Il gruppo è riconosciuto all’unanimità come opera di Guido Mazzoni, detto “il Modanino”. Nel secondo decennio dell’Ottocento l’autografia mazzoniana fu riconosciuta da Pietro Vitali per vicinanza stilistica con il *Sepolcro* di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli.¹³³¹ L’autore segnalava un’attribuzione precedente ad Antonio Begarelli (1499-1565) per confronto con la *Madonna e donatori* nella chiesa di Santa Margherita a Modena.¹³³² L’attribuzione mazzoniana è stata successivamente trasmessa da Carlo Malmusi e Mario Valdrighi,¹³³³ da Angelo Pezzana.¹³³⁴ da Corrado Mingardi,¹³³⁵ e più recentemente da Adalgisa Lugli.¹³³⁶

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo è oggi visibile nella suddetta nicchia (h. 180 cm, larghezza 320 cm; profondità 180 cm) con pareti scabre e irregolari che fingono una grotta e ricavata nella parete terminale della navata sinistra, sulla quale si affacciano quattro cappelle laterali. Prima della descrizione del Vitali (1819) si riscontra un silenzio da parte delle fonti locali nei confronti dell’opera mazzoniana. All’inizio del XIX secolo il gruppo è descritto già all’interno

¹³²⁷ MINGARDI 1975, 100.

¹³²⁸ MINGARDI 1975, 100.

¹³²⁹ MINGARDI 1975, 107. Corrado Mingardi considera il gruppo di Ferrara successivo a quello di Busseto perché “risolto con modi più mossi, mossi, più vari e talora più aristocratici”.

¹³³⁰ VERDON 1978, 96. L’autore crede che il *Cristo* sia un rifacimento tardo. Adalgisa Lugli invece, lo restituisce al Mazzoni (LUGLI 1990, 320).

¹³³¹ VITALI 1819, 60: “Una simile opera a questa di Busseto truovasi in Napoli nella chiesa degli olivetani, della quale mi sovviene essere fatta menzione dal Mabillon nel suo *Viaggio d’Italia*. Ella è ricordata altresì dal Vasari nella vita di Giuliano da Maiano, dove le seguenti parole si leggono: ‘Et Benedetto attendendo poi alla scoltura passò’. La somiglianza cos’i nel soggetto, come nella maniera della detta opera di Napoli con questa de’ Minori osservanti m’induce a credere che siano esse di uno autore medesimo”.

¹³³² “Alcuno ha qui detto che fossero opera del Begarelli. Ma il bellissimo suo Calvario da me veduto in Modena alcuni anni addietro nella chiesa di Santa Margherita mi sembrò essere di maniera più moderna, più nobile ed artificiosa che queste figure non sono, le quali somigliano piuttosto a quelle che in quella stessa chiesa io vidi poste sopra un altare e che il Tiraboschi mi disse essere del Mazzoni maestro del Begarelli.” (VITALI 1819, 60).

¹³³³ MALMUSI - VALDRIGHI 1823, 37; VALDRIGHI 1854, 9-10, nota 2.

¹³³⁴ PEZZANA 1837, 56.

¹³³⁵ MINGARDI 1975, 99.

¹³³⁶ LUGLI 1990, 319.

di una nicchia, forse corrispondente alla cappella del “sepulcrum” citata nel testamento del 1478. Se il gruppo scultoreo corrisponde al *sepulcrum* citato nel testamento, del 1478, esso rappresenterebbe una fortunata eccezione rispetto alla stragrande maggioranza dei *Sepolcri* scultorei, occupando lo stesso ambiente quasi senza soluzione di continuità se si eccettua un tentativo di asportazione da parte dei soldati francesi in epoca napoleonica,¹³³⁷ e un soggiorno durato circa un ventennio nella vicina chiesa di San Rocco.¹³³⁸ Con la soppressione napoleonica dell’ordine, avvenuta nel 1810, i soldati napoleonici presero possesso della chiesa e gettarono le statue nel vicino Canale dei Frati.¹³³⁹ Una volta recuperate, le statue rimasero nella chiesa parrocchiale di San Rocco fino a quando ricevettero la definitiva collocazione nel 1845, in Santa Maria degli Angeli, all’interno della nicchia descritta dal Vitali qualche decennio prima.¹³⁴⁰ Infatti, nel 1883, Emilio Seletti descrive il gruppo all’interno di una “cella a modo di grotta”, che però dice intitolata a Santa Margherita da Cortona, già di San Diego.¹³⁴¹

PROVENIENZA. L’intera navatella sinistra della chiesa di Santa Maria degli Angeli, costruita nel XV secolo, si può considerare di pertinenza della famiglia Pallavicino. Le quattro cappelle gotiche al suo interno furono costruite in una seconda fase rispetto all’inizio dei lavori (1472-1474).¹³⁴² Le cornici formate ciascuna da quattro archetti pensili ogivali raccordati da testine di putti e sormontate da foglie di acanto, che ornavano esternamente le quattro cappelle di sinistra, sono state ricondotte alla bottega del cremonese Rainaldo de Stavolis.¹³⁴³ Gli archetti mostrano il motto *Droit semper*, presente anche nella decorazione realizzata dallo stesso de Stavolis per Santa

¹³³⁷ MINGARDI 1975, 105: “[I soldati francesi], forse dissuasi dal peso, le scaricarono nel Canale dei Frati poco oltre il convento”.

¹³³⁸ VITALI 1819, 61: “Quando furono ultimamente espulsi i detti frati ed il loro convento soppresso, queste figure tutte sono state cedute alla parrochial Chiesa di S. Rocco, villa del territorio nostro, dove si trovano esse tuttora, non avendo queste potuto trovar ricovero nella Collegiata nostra dove si sarebbero potute riporre acconciamente”.

¹³³⁹ MINGARDI 1975, 105.

¹³⁴⁰ L’otto giugno 1845 di quell’anno le statue vennero ricollocate per volere di monsignor Pietro Crisologo Bazetti, Vescovo di Borgo San Donnino.

¹³⁴¹ SELETTI 1883, 228: “Sono pure del quindicesimo secolo le bellissime statue in terra cotta poste in una cella, a modo di grotta, nella Cappella di S. Margherita da Cortona. – Quelle statue alla grandezza del vero rappresentano Cristo deposto dalla croce circondato dalle tre Marie, da S. Giovanni, da Giuseppe d’Arimaeta e Nicodemo”.

¹³⁴² MINGARDI 1975, 106. Nel 1475 i minori osservanti ne prendevano possesso, ricevendola in dono con il convento dai marchesi Gianludovico e Pallavicino Pallavicino. Come risulta da un atto trascritto da Emilio Seletti e pubblicato nel 1883 all’interno del suo studio sulla genealogia della famiglia Pallavicino di Busseto vedi SELETTI 1883, 81-82.

¹³⁴³ MINGARDI 1975, 142-144. In un atto del 1484 viene citata dell’episcopato di Cremona una “appellata fornax di Jacobi De Stavolis” in *loci Polesini* (Polesine Parmense, a 6 km da Busseto). Secondo il Mingardi, lo Jacopo citato nel documento non sarebbe il padre di Rainaldo, che nel 1447 risulta già morto, bensì il figlio. Rainaldo De Stavolis (o Rinaldo De Stauris) lavorò anche in Sant’Agostino a Cremona nel 1450, all’Ospedale Maggiore di Milano nel 1463, nei chiostrini della Certosa di Pavia nel 1464 e 1465, nel 1484 all’Ospedale di San Matteo nella stessa città. Nel 1488 aveva la fornace “pro faciando laborerio” fuori da Porta Mosa in Borgo San Creato a Cremona; nel 1490 era di nuovo alla Certosa pavese per un pavimento. Lavorò sotto la direzione di Giovanni da Roma, del Filarete a Milano, di Guinifonte e Francesco Solari.

Maria in Bressanoro (Cremona).¹³⁴⁴ Ammettendo l'identificazione tra il "sepulcrum existens in altera ex dictis cappellis meis" citato nel testamento di Gianludovico Pallavicino del 1478 con il gruppo del Mazzoni, esso sarebbe stato ospitato in una delle due cappelle della navata di sinistra a lui appartenute e già pronte prima del gennaio 1478: la quarta, oggi dedicata a S. Francesco d'Assisi,¹³⁴⁵ e l'altra, dedicata già allora al SS. Sacramento, intitolazione che oggi possiede la cappella collocata *in cornu evangelii*, rimaneggiata da lavori novecenteschi.¹³⁴⁶ Sarebbe plausibile uno spostamento avvenuto da una delle due cappelle che si affacciano sulla navata sinistra (la terza o la quarta), appartenute a Gianludovico Pallavicino, alla nicchia rocciosa. Tale spostamento sarebbe avvenuto in un momento di risistemazione interna degli arredi, prima del 1810, quando la grotta fu vista dal Vitali, e non precederebbe il secondo decennio del XVIII secolo, allorché vennero fatti dei lavori di riparazione per la chiesa.¹³⁴⁷ Da una pianta settecentesca della chiesa conservata all'Archivio di Stato di Parma si deduce che, almeno per quanto riguarda la corsia perimetrale addossata alla navata sinistra, l'edificio non deve aver subito modificazioni. Il problema più complesso riguarda l'assetto originario di questa cappella e la datazione della grotta. Altri esemplari di finte grotte documentabili per il XV secolo sono difficilmente rintracciabili.¹³⁴⁸ La nicchia è sormontata da un cartiglio in stucco sostenuto da due angioletti di *facies* settecentesca assimilabile per fattura e stile allo stemma francescano nella volta della navata centrale, apposto nel 1926. Sul cartiglio si legge l'iscrizione "videte et plangite

¹³⁴⁴ La foglia d'acanto sormontata dal motto *Droit semper* è anche a Milano nel cortile del Banco Mediceo, alla Cascina Mirabello, alla Bicocca e nel tamburo della Cappella Portinari, a Castellone nel portale e nelle finestre di Santa Maria in Bressanoro e a Cremona al Museo Civico. Il motto degli Sforza, *Droit semper*, è presente su alcune terracotte che costituivano il fregio del Palazzo comunale di Cremona (1479) oggi conservate presso il Museo Civico della città. La scelta del motto sforzesco andrebbe interpretata quale omaggio alla casata ducale milanese essendo i Pallavicino sottoposti alla nomina da parte di questi per ricevere l'investitura onorifica dei propri feudi (DA PARMA 1760, 128). All'interno, si riconducono alla stessa bottega i ventidue capitelli composti su semipilastri, e le formelle quadrate concave con rosetta al centro nei sottarchi. Anche le formelle in terracotta nel portale d'ingresso della chiesa di Busseto, raffiguranti putti rampanti con la vite mistica, proverrebbero dalla fornace del De Stavolis. La dipendenza dal centro cremonese si spiega con l'appartenenza di Busseto alla Diocesi di Cremona fino al 1604, quando venne creato il nuovo vescovado di Borgo San Donnino (SELETTI 1883, 131).

¹³⁴⁵ MINGARDI 1975, 108.

¹³⁴⁶ SELETTI 1883, 227. La cappella nel XIX secolo conteneva un altare decorato da un quadro in stile raffaellesco raffigurante la *Vergine* in atto di presentare *S. Francesco* mentre bacia il piede di *Gesù Bambino*.

¹³⁴⁷ SELETTI 1883, 223. Tenendo conto della notizia secondo cui la chiesa e il convento necessitavano urgentemente di lavori di riparazione tra il 1719 e il 1726, è facile immaginare quanti rivolgimenti edilizi possano aver sconvolto l'originaria collocazione dell'opera nel periodo che intercorre dagli anni Ottanta del XV secolo all'inizio del XIX secolo, quando la chiesa venne descritta dal Vitali.

¹³⁴⁸ Per gli allestimenti a grotta vedi il capitolo V, in part. 5.6. Soltanto a partire dagli ultimi decenni di questo secolo, infatti, i vani "a grotta" passano a costituire un *leitmotiv* della decorazione di ambienti esterni (ma anche interni) e di giardini, tipica della stagione manieristica. Un precoce esempio di questo genere di decorazione è ravvisabile nella grotta degli animali nella villa medicea di Castello o nella *Grotta della Madama* realizzata dal Buontalenti nel giardino di Boboli a Firenze. Nonostante la difficoltà, allo stato attuale degli studi, di datare con certezza l'esecuzione dell'allestimento a grotta, è doveroso sottolineare la sua eccezionalità. Anche se l'unica datazione certa è abbastanza tarda (1810), si tratterebbe comunque del primo, documentabile, allestimento siffatto contenente un *Sepolcro* scultoreo. Seppur tarda, la grotta bussetana è testimone della continuità di una fortunata tradizione d'allestimento che non trascura, nella restituzione realistica di uno dei momenti più importanti della vita di Cristo, neppure il dato "ambientale".

dolorem meum”, espressione tratta dalle *Lamentazioni* di Geremia che venivano usualmente lette durante la celebrazione del Venerdì Santo. Anche se l’iscrizione sembra del XVIII secolo, è stato recentemente ipotizzato che essa ricalcasse un originario cartiglio quattrocentesco scomparso (fig. 407).¹³⁴⁹

La questione della collocazione del *Sepolcro* all’interno di una cappella o di una nicchia non meglio specificata si estende anche alla collocazione del suo *pendant* ideale, il *Presepio*. Pietro Vitali, infatti, tramanda la notizia di un *Presepio* attribuito al Mazzoni e proveniente dalla stessa chiesa.¹³⁵⁰ A quest’opera scomparsa sono state ricondotte un’eccelsa *Testa di vecchio* con berretto, conservata nella Galleria Estense di Modena e posseduta dallo stesso Vitali,¹³⁵¹ e un’altra *Testa* nel francescano Museo delle Grazie a Covignano (Rimini), attribuita al Mazzoni dal Mingardi.¹³⁵² È probabile che il *Presepio* trovasse posto nella stessa navata di sinistra, in controfacciata (sul lato opposto alla grotta), dove è visibile il profilo di un’apertura uguale a

¹³⁴⁹ L’ipotesi è di Davide Gasparotto in BONSANTI 2009, 122. L’associazione di questa *Lamentazione* alla scena del *Compianto* si deve innanzitutto al fatto che essa veniva letta a conclusione della liturgia del Giovedì Santo, all’indomani del giorno della Passione di Cristo (RICCHETTI 1946, II, 140). Questa *Lamentazione* compare nel *Compianto* dipinto da Niccolò di Tommaso da Firenze (1350-1380), oggi conservato nella Pinacoteca Stuard di Parma. L’espressione che vi si legge, in realtà, proviene da due *Lamentazioni* distinte che fanno riferimento alla distruzione di Gerusalemme. La prima è la n. 23: “O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor similis sicut dolor meus.” ovvero: “O voi tutti che camminate per questa via, fermatevi e considerate se esiste un dolore simile al mio”. L’esortazione al pianto corale è espressa nella lamentazione 21: “Accingite vos Sacerdotes, plangite ministri altaris, aspergite vos cinere. Quia venit [...]”, ovvero: “Cingete il cilicio, o sacerdoti e piangete, o ministri dell’altare, cospargetevi di cenere. Poiché è vicino [...]” tratto da MARTINI 1837, 509. La *Lamentazione* di Geremia è diventata canonica per le scene di compianto, come si può notare anche nell’allestimento scelto per il *Compianto* nella chiesa di S. Giovannino a Reggio risalente agli anni Cinquanta del secolo scorso in cui, sulle lastre in granito rosa del parapetto della nicchia, si legge l’iscrizione: “ATTENDITE ET VIDETE SI EST DOLOR SICUT DOLOR MEUS”. La stessa *Lamentazione* è presente anche in due “noci” devozionali, sfere intagliate in bosso (*preyer nuts*) conservate al Victoria and Albert Museum di Londra, in corrispondenza della rappresentazione della *Crocifissione* (WILLIAMSON 1910, 64-65, n. 40 e 42). L’espressione “attendite et videte” compare anche in molti drammi liturgici del Giovedì Santo. Nelle *Consuetudines Fructuarienses*, scritte nel XI secolo, viene indicata l’espressione che il celebrante deve pronunciare durante il dramma sacro: “Quem queritis in sepulchro, o Christicolae? [...] Venite et videte locum ubi positus erat dominus” (PIVA 1999, 186).

¹³⁵⁰ MALMUSI - VALDRIGHI, 1823, 13: “Narrasi che nella medesima Chiesa dei minori osservanti esistesse anticamente una *Natività* di Cristo della istessa mano della *Deposizione* della Croce, in cui secondo il detto signor Vitali il Bambino era bello oltremodo e sorprendente; ma questa, ci soggiunge, fu levata dal luogo suo alcuni anni addietro, ed è oggi perduta del tutto”.

¹³⁵¹ VITALI 1819, 62; PETTORELLI 1925, 6. Il pezzo è successivamente entrato a far parte della collezione Calori-Cesis. La Lugli respinge la sua appartenenza al *Presepio* di Busseto per l’“atteggiamento di mestizia” più adatto ad una scena di deposizione, individuandone piuttosto un frammento del *Sepolcro* scomparso di Cremona eseguito dal Mazzoni (LUGLI 1990, 323);

¹³⁵² MINGARDI 1972, 165-166. Per la *Testa di frate francescano* del Museo dell’Osservanza a Bologna vedi la scheda di Giorgio Bonsanti in BONSANTI 2009, 125, n. 16. L’ipotesi che anche la *Testa di vecchio* della Galleria Estense di Modena facesse parte del gruppo della *Natività* di Busseto, già avanzata da Adolfo Venturi nel 1884, sembra da escludere secondo quanto scritto nella scheda di Maria Grazia Vaccari in BONSANTI 2009, 128, (n. 18). Il frammento rappresenta un uomo con tonsura d’aspetto giovanile e in atteggiamento di contemplazione mistica. La testa, interpretata come *San Francesco nell’atto di adorare il Bambino*, proviene dal convento dei minori di Cortemaggiore. Questi frati, l’avevano ricevuta da quelli di Busseto nel 1933. La provenienza bussetana di entrambi i frammenti ha fatto ipotizzare al Mingardi che si tratti di un frammento proveniente dal *Presepio* scomparso di Santa Maria degli Angeli, eseguito quasi contemporaneamente al *Compianto* o poco tempo dopo.

questa e malamente richiusa. A differenza del vano del *Sepolcro*, l'ambiente ospitante il *Presepio* sarebbe stato aggiunto alla chiesa solo dopo la consegna ai francescani, ovvero dopo il 1475.¹³⁵³

COMMITTENTI. Alla base della tradizione che colloca il *Sepolcro* all'interno della chiesa per volere dei Pallavicino, vi è il testamento di Gianludovico Pallavicino del 1478 in cui viene citato un "sepulcrum". Il termine dev'essere collegato al gruppo scultoreo piuttosto che al luogo di sepoltura del committente, sepolto nella città di Cortemaggiore. Mentre, nel testamento del fratello Pallavicino Pallavicino del 7 giugno 1484 vengono esplicitamente menzionate due cappelle per ospitare il "cadaver" del proprietario.¹³⁵⁴ La centralità dei Pallavicino nella commissione del *Sepolcro* bussetano trova fondamento, pertanto, nel testamento di Gianludovico del 1478.¹³⁵⁵ L'impegno dei Pallavicino nella costruzione della chiesa è indubbia: un documento del 31 marzo 1475 citato da Emilio Seletti fa riferimento alla donazione da parte di Gianludovico e Pallavicino di alcuni stabili di loro proprietà ai frati Minori osservanti di Busseto.¹³⁵⁶ La continuità del legame della famiglia con i frati Minori osservanti viene ricordata da Francesco Gonzaga il quale ricorda che fu Gianludovico a richiedere a Sisto IV l'autorizzazione per la costruzione di un convento a Busseto.¹³⁵⁷ La notizia della fondazione della chiesa bussetana da parte dei due fratelli, Gianludovico e Gian Genesio detto Pallavicino è resa nota dall'epigrafe scolpita sul prospetto della chiesa.¹³⁵⁸ Nel Settecento il frate osservante Flaminio da Parma affermava che: "non il solo Gio(van) Lodovico, come suppone il Vandingo, ma li due fratelli dopo le indicate divisioni tra gli altri fratelli fra se ancora indivisi, cioè Giovanni Lodovico e Pallavicino non semplicemente uterini, come afferma il Gonzaga, ma dallo stesso padre magnifico Rolando derivati ne sono li fondatori: anzi primo promotore riconoscere se ne dee il Magnifico loro padre, giacché eglino stessi nell'atto solenne della donazione del nuovo convento ai religiosi protestano d'essere a ciò tenuti per legato lasciato loro dal padre".¹³⁵⁹ La fondazione

¹³⁵³ MINGARDI 1972, 167.

¹³⁵⁴ Si tratta delle prime due cappelle *noviter exstructis*: "in capellis noviter exstructis per me seu expensis meis volo ac ordino cadaver meum, ubicumque decedere me contigerit, debere sepeliri seu more christiano reponi debere". Documento n. LXXX pubblicato da Emilio Seletti (SELETTI 1883, 93-95). Con *noviter exstructis* si fa riferimento alla cappella "di nuova costruzione" (MINGARDI 1975, 109-111). Il testamento di Pallavicino Pallavicino del 7 giugno 1484 è riprodotto in Seletti (SELETTI 1883, 94). Vi si stabilisce che venissero disposti annualmente 12 ducati d'oro per i frati "pro ex pendendo in drapis dictorum fratrum omni anno usque in perpetuum ut supra, et hec omnia in remedio ac mercede anime mee ac defunctorum meorum. [...] item pesi VII de oleo ogni anno tra per la quaresima e per le lampade". La prima cappella per verso di percorrenza fu eretta con il contributo di Gian Manfredo, capostipite dei Pallavicino di Polesine. Gian Manfredo vi fu sepolto alla sua morte, avvenuta nel 1485.

¹³⁵⁵ È doveroso premettere che Busseto fu antica capitale dello Stato Pallavicino da quando Ottone I donò il feudo, ancora ristretto e disabitato, a questa famiglia.

¹³⁵⁶ SELETTI 1883, 763, doc. n. LXVI.

¹³⁵⁷ GONZAGA 1603, 56; LUGLI 1990, 319.

¹³⁵⁸ Un'iscrizione autografa di Fabio Vitali, fornita al Seletti dal sacerdote Francesco Bandozzi e scolpita sulla fronte della chiesa ricorda l'impegno dei fratelli nell'edificazione della stessa nel 1471.

¹³⁵⁹ DA PARMA 1760, 132.

della chiesa dei frati Minori Osservanti tra il 1472-1475 è dovuta, dunque, al mecenatismo dei due fratelli marchesi per ottemperare ad una richiesta testamentaria del padre Orlando,¹³⁶⁰ come si legge nel documento del 31 marzo 1475, *in executione legati paterni pro parte contribuerunt ad fabricam*.¹³⁶¹ Inoltre, una concessione di indulgenza del 21 maggio 1472, da parte del Cardinale Bessarione,¹³⁶² arcivescovo di Nicea delegato della Santa Sede in Lombardia, specifica che si concedessero doni spirituali a coloro i quali avessero cooperato al compimento e al mantenimento delle opere fatte costruire da Gianludovico e Pallavicino.¹³⁶³ Da un secondo documento citato dal Seletti e recante la stessa data del precedente, vengono aggiunte alcune varianti riguardo ai giorni prefissati per ottenere l'indulgenza e cioè i giorni delle feste della *Resurrectionis domini nostri Ihesu Christi, ac purificationis et nativitatis beate Marie semper virginis ac omnium sanctorum, nec non dedicationis ecclesie eiusdem hospitalis*.¹³⁶⁴ La chiesa, con annesso ospedale, doveva esercitare la sua attrattiva specialmente nel periodo pasquale e in quello natalizio, celebrati appunto dal *Sepolcro* e dal *Presepe*, la cui presenza favoriva la vocazione di Busseto quale tappa di pellegrinaggio. È opportuno ricordare che Busseto si trova a poca distanza da Borgo San Donnino (oggi Fidenza), città segnalata in un itinerario per Roma da un anonimo pellegrino francese del 1480 poiché tappa di pellegrinaggio intermedia nel tratto che da Piacenza conduceva a Reggio e poi a Bologna.¹³⁶⁵ Collocata sulla strada vecchia che da Borgo San Donnino portava a Cremona, da Busseto si diramavano le direttrici di collegamento per Fiorenzuola, Cortemaggiore, Zibello, Soragna e Parma. A ciò si aggiunge che la commissione del *Sepolcro* si inserisce nell'ottica dell'impegno della famiglia Pallavicino nella difesa dei luoghi sacri già realizzato dall'antenato Guido di Pelavicino Pallavicino, marchese di Pellegrino, cavaliere templare della badia di Fontevivo, nel parmigiano.¹³⁶⁶ Con la concessione delle

¹³⁶⁰ Il testamento di Orlando del 25 luglio 1453 è riportato dal Seletti (SELETTI 1883, 70, documento n. L).

¹³⁶¹ SELETTI 1883, 82, documento n. LXVI: “[...] donationem, oblationem et concessione fecerunt et faciunt Rev. Domino praeposito subdelegato antedicto, et egregio viro D[omi]no Jacobo Copelletto De Vitalibus I. U. D. filio magnifici D[omi]ni Johannis, et magistro D[omi]no Johanni De Marliano filio D[omi]ni Georgii habitatoribus dictae terrae Buxeti siindicis et procuratori bus dictorum fratrum Min. Ordinis S. Francisci de Observantia [...]”.

¹³⁶² Il Cardinale Bessarione, arcivescovo di Nicea promosso alla porpora cardinalizia da Eugenio IV, fu zelantissimo promotore dell'unione della Chiesa latina e di quella greca.

¹³⁶³ L'originale del Breve si trova nell'archivio del convento di Busseto ed è citato brevemente in SELETTI 1883, 760, documento n. LX.

¹³⁶⁴ SELETTI 1883, 761, doc. n. LXI. Per quanto riguarda l'altare dell'Immacolata Concezione, sappiamo che Cristoforo Pallavicino si occupò della costruzione di una cappella ad essa dedicata ma non portata a termine a causa delle discordie ereditarie insorte alla sua morte (1521). Il Vitali ricorda che il solo beneficio dedicato alla Santissima Concezione era l'altare di San Francesco, eretto dalla famiglia Rubini di Busseto.

¹³⁶⁵ STOPANI 1991, 161.

¹³⁶⁶ Nelle *Famiglie celebri d'Italia* (1771-1851) di Pompeo Litta è riprodotto il disegno di un sepolcro con il *gisant* di quest'antenato, disponibile all'URL:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452309t/f46.item.r=zoom> (tavola non numerata). Dell'illustre antenato si conserva un disegno che mostra il prospetto della lapide del 1301, posta sulla sua tomba, in cui si ricorda la donazione fatta dal defunto all'abate di Chiaravalle della Colomba. La vocazione crociata dei Pallavicino è messa in evidenza anche da Betsy Purvis Bennett: “Nobles such as the Pallavicini in Busseto, for whom the Crusades had become signifier of past chivalric glories, found renewed political currency in a *Lamentation* and Sepulchre chapel

indulgenze a chi avesse visitato la chiesa, promulgata il 21 maggio 1472 dal Cardinale Bessarione, si riscontra una continuità, anche per la chiesa bussetana, nella promozione della devozione al *Santo Sepolcro*, in linea con l'impegno crociato richiesto da Sisto IV contro i turchi negli stessi anni. Una questione complessa è rappresentata dall'identità presunta o reale di *Nicodemo* e *Giuseppe d'Arimatea* che una lunga tradizione orale identificava come i ritratti dei fratelli Gianludovico e Giovanni Genesio, detto Pallavicino.¹³⁶⁷ Angelo Pezzana proponeva di identificare le due figure che chiudono esternamente il gruppo con i sopracitati fratelli figli di Rolando il Magnifico.¹³⁶⁸ Le due figure appaiono, infatti, profondamente caratterizzate rispetto al resto del gruppo, soprattutto se poste a confronto con le canoniche *Marie* velate. Per quanto riguarda invece il *san Giovanni* e la *Maddalena*, non si può escludere del tutto l'ipotesi che anche questi personaggi rappresentino dei ritratti dei membri della famiglia.¹³⁶⁹ Alla costruzione della chiesa, infatti, concorsero anche gli altri figli di Orlando, tra cui sicuramente Gianmanfredo e Carlo: benché l'atto solenne venne presieduto soltanto alla presenza del primogenito e del secondogenito, la donazione si deve intendere anche a nome degli altri fratelli. Ad un'analisi ravvicinata le due figure di *Nicodemo* e di *Giuseppe d'Arimatea* – ancor più leggibile come il risultato di un calco- sembrano coincidere per età a quella effettiva dei due Pallavicino che, tra il 1476-77, dovevano avere circa cinquant'anni. Nonostante l'indubbia corrispondenza dei tratti somatici all'età dei due fratelli, tale osservazione sembra comunque insufficiente a dimostrare di per sé l'identità dei personaggi con i due fratelli. Anche per la figura della *Maddalena*, abbigliata con abiti contemporanei, si potrebbero avanzare alcune ipotesi sulla sua identità, qualora la si voglia considerare un ritratto di una delle numerose figlie di Orlando. Una *Maddalena* (†1495) era sorella di Gianludovico e Pallavicino,¹³⁷⁰ anche se pare cronologicamente più plausibile identificare la figura con la Maddalena (1431-1491) figlia di Pallavicino e Caterina Fieschi, data in moglie a Francesco Bernardino Visconti di Brignano. È possibile che anche la figura del *san Giovanni* sia il ritratto di un membro della famiglia, forse un figlio di Gianludovico o di Pallavicino, come sostiene il Mingardi,¹³⁷¹ oppure di un altro fratello dei due.

in as much as it evoked memories of family history in relation to past triumphs and honors from the Crusades of the Middle Ages” (PURVIS BENETT 2012, 12).

¹³⁶⁷ SELETTI 1883, 204; LITTA 1819-1902, tav. 21; LUGLI 1990, 84. Gianludovico, nato nel 1425, fu ambasciatore milanese presso papa Sisto IV e Carlo di Borgogna; ricoprì la carica di governatore di Genova e morì il 7 luglio 1481. Sposò la nobile Anastasia Torelli Visconti di Guastalla. Il fratello Pallavicino, morto nel 1485, più giovane di solo un anno, arrivò a godere di grande autorità nell'ambiente della corte di Galeazzo Maria Sforza. Alla morte dello Sforza nominato membro del Consiglio di Reggenza.

¹³⁶⁸ PEZZANA 1859, 56.

¹³⁶⁹ MINGARDI 1975, 108.

¹³⁷⁰ A seguito del matrimonio voluto dal duca Visconti con Nicola Pico, Maddalena Pallavicino divenne contessa della Mirandola. Ignorando l'età della donna al momento dell'esecuzione dell'opera, non risulta possibile alcuna verifica della cronologia del ritratto mazzoniano.

¹³⁷¹ MINGARDI 1975, 12; su Giovanni Pallavicino vedi SELETTI 1883, 200: “Riguardo al figlio di Rolando di nome Giovanni, per lui venne prescritto agli altri figli tra cui Carlo, Gianludovico e Gianfrancesco, di costituirgli

RESTAURI. L'opera è parzialmente gravata da antichi restauri e da quelli moderni degli ultimi anni Settanta, oltreché da numerose ridipinture che ne compromettono la lettura. Nel 1845, a seguito dello spostamento da San Rocco a Santa Maria degli Angeli, il pittore bussetano Stefano Barezzi iniziò il restauro delle figure continuato da un'altra mano,¹³⁷² e passato successivamente al restauratore Bruno Morini di Parma per intervento del marchese Giuseppe Pallavicino¹³⁷³. L'ultimo restauro, condotto da Pietro Tranchina sotto la direzione della Soprintendenza di Parma, risale agli anni Novanta del Novecento. Alcune statue rivelano danneggiamenti alle basi, in particolare nel *Nicodemo* e nel *Giuseppe d'Arimatea*, ciascuno decurtato di una parte della figura e con mani rifatte. Dalle basi danneggiate è stato ipotizzato che le due figure fossero originariamente in piedi e solo successivamente, data la perdita delle basi, siano state arrangiate in ginocchio. Ritengo tuttavia la posa dei due personaggi esterni autentica, in quanto replicata similmente nel *Sepolcro* di Napoli. La testa e il piede sinistro del *Cristo* sono stati ricomposti. *san Giovanni* è privo della mano destra, mentre la sinistra, appoggiata sul fianco, non sembra rispecchiare una posizione naturale, e ciò ha fatto pensare piuttosto ad un rimaneggiamento successivo. La prova di questa incongruenza è data da un'incisione di Giulio Tomba su disegno di Luigi Scaramuccia pubblicata nel volume di Malmusi e Valdrighi (1823). Nell'incisione il *Cristo* è collocato su una predella probabilmente in legno, mentre il *S. Giovanni* conserva ancora la mano destra.¹³⁷⁴ È plausibile che i danneggiamenti siano avvenuti durante il tentativo di scarico delle statue nelle acque del Canale dei Frati nel 1810.

un beneficio. Inoltre, nel testamento del padre viene stabilito che, nel caso non avesse voluto vestire l'abito clericale, gli sarebbero stati corrisposti 500 ducati d'oro, una casa in Busseto e 200 biolche di terra".

¹³⁷² SELETTI 1883, 229.

¹³⁷³ SELETTI 1883, 228-229.

¹³⁷⁴ LUGLI 1990, 319.



Veduta laterale della navata sinistra con la grotta del Sepolcro e delle cappelle nella navatella.



A sinistra: particolare della *Maddalena del Sepolcro*; a destra: *Testa di Vecchio* dalla collezione Vitali, Gallerie Estensi di Modena, proveniente dalla Chiesa di Santa Maria degli Angeli a Busseto.

**8. FERRARA, MONASTERO DI SANT'ANTONIO IN POLESINE, SECONDA METÀ
DEL XV SECOLO (SECONDA METÀ DEL XV SECOLO)**



DESCRIZIONE. Il gruppo è formato dai canonici otto personaggi del *Compianto sul Cristo morto* realizzati a grandezza naturale. In ordine, da sinistra verso destra, si osservano *Giuseppe d'Arimatea*, *S. Giovanni*, la *Vergine* inginocchiata, due *Pie donne*, la *Maddalena*, *Nicodemo* e, al centro, il *Cristo deposto*. Il *Giuseppe d'Arimatea* è mostrato mentre con le mani incrociate, osserva il corpo esanime del *Cristo* (figg. 371-379). Questo personaggio mostra affinità con il *Nicodemo* del *Mortorio* nella Chiesa di S. Giovannino a Reggio Emilia (1480 circa). Sebbene i due personaggi abbiano entrambi i capelli radi, indossano vesti molto diverse. L'esemplare di Reggio indossa una lunga giacca sotto la quale si intravede una sottoveste con uno scollo a "v" mentre, il *Giuseppe d'Arimatea* ferrarese è coperto da una mantella appoggiata sulla spalla sinistra e fermata da una fibula all'"antica". Il *Nicodemo* del monastero benedettino è completamente diverso da quello del gruppo reggiano: presenta infatti le fattezze di un anziano barbuto dai capelli bianchi, leggermente stempiato e sulla sua spalla è posato un lembo di sudario. La posa del *S. Giovanni*, con la mano appoggiata sul petto e la fluente chioma riccia, richiama, per il trattamento dei riccioli, il *S. Giovanni* in S. Petronio a Bologna realizzato da Vincenzo Onofri (1490 circa). La *Maddalena* ricorda le figure mazzoniane nella chiesa del Gesù a Ferrara o anche quella anticamente destinata all'Oratorio della Buona Morte di Modena per

l'atteggiamento attonito, i capelli mossi da onde e sciolti, per le pieghe della veste. Rispetto agli esemplari mazzoniani, però, la *Maddalena* nel monastero di Sant'Antonio è abbigliata all'antica, con una tunica chiusa sopra le spalle da grandi spille. La *Pia donna* che si trova attualmente alla sinistra della *Vergine* doveva essere più prossima ad essa in modo da reggere il suo braccio con entrambe le mani mentre, la seconda *Pia donna*, con gli occhi rivolti al cielo, porta attorno al collo un velo.

ARTISTA. Già dal XVIII secolo la critica è stata propensa a considerare il gruppo come opera di due mani differenti. Si tratterebbe, pertanto, di due *Sepolcri* diversi le cui statue superstiti furono ricomposte in un unico gruppo. Il *Nicodemo*, la *Maddalena* e *Gesù* apparterrebbero allo stesso gruppo mentre *Giuseppe d'Arimatea* e *S. Giovanni* sembrano di fattura diversa. Nel Settecento Girolamo Baruffaldi attribuì il *Sepolcro* allo scultore ferrarese Alfonso Lombardi (1487-1537), indicato come allievo di Niccolò dell'Arca.¹³⁷⁵ Giuseppe Atenore Scalabrini, nello stesso secolo, lo attribuì a Ludovico de' Castellani collegando le statue ad un antico gruppo presente in Cattedrale: “[le statue in S. Antonio in Polesine] si stima siano quelle che già erano nella cattedrale sotto l'altar maggiore, fino dell'anno 1456; opera di Lodovico de' Castellani scultore, figulino, e maestro di getti, come si ha dal Libro 'A' della Fabbrica del vescovado fol. 134 e 161”.¹³⁷⁶ Tuttavia, non è ancora possibile documentare l'attribuzione ad uno o all'altro. La difficoltà maggiore nell'attribuzione del gruppo consiste nello studio della personalità artistica di Ludovico Castellani e in particolare riguarda l'incongruenza tra una ricca documentazione e l'assenza di opere a lui certamente attribuibili. Figlio del maestro Guidone e abitante nella contrada ferrarese di S. Apollinare,¹³⁷⁷ Ludovico svolse diversi incarichi per gli Este: lavorò alla Certosa di San Cristoforo per il duca Borso negli anni Sessanta del Quattrocento.¹³⁷⁸ Inoltre, sembra che nei primi anni Settanta fosse impegnato contemporaneamente per il Duca e per l'abate

¹³⁷⁵ BARUFFALDI [1697-1730], 1844, 200-201. Il Baruffaldi indica sotto il nome di Alfonso Lombardi due *Mortori*: quello di Santa Maria della Rosa, in realtà di mano di Guido Mazzoni, e l'altro che appariva “nei tempi andati” nella Cattedrale, “sotto l'antico organo”. Giuseppe Petrucci, annotatore ottocentesco del Baruffaldi, in una nota al manoscritto sottolinea che l'opera non era del Lombardi, bensì di Ludovico de' Castellari [sic.], specialista di sculture in metallo. L'artista avrebbe prodotto le opere nel 1458.

¹³⁷⁶ TORBOLI 2004, 13; SCALABRINI, 1773, 281.

¹³⁷⁷ Ferrara, ASFe, Archivio Notarile Antico di Ferrara, Notaio Iacobo de la Mella, matr. 101, Pacco 2, Prot. 1470, Schede compiegate, (1470, 22 maggio), in cui si legge che “Ludovicus Castellanus sculptor”, figlio del Maestro Guidone, cittadino di Ferrara della Contrada di S. Apollinare, compare come testimone in casa del testatore Maestro Feltrino Lisignoli, sito in Contrada di S. Antonio in Polesine. Il documento è edito in FRANCESCHINI 1995, 620, app. 31.

¹³⁷⁸ Per i lavori di Ludovico presso la Certosa di San Cristoforo a Ferrara vedi il documento conservato presso l'ASMo, Camera Ducale Estense, *Amministrazione dei Principi*, A, Regnanti, 17, (anno 1467), c. 2 (avere); vi si registra un debito di *Maestro Lodovigo Castellam* con il Signore per 290 lire. Da un pagamento del 1498 invece, veniamo a sapere che il Castellani aveva prodotto due forzieri per Beatrice d'Este per cui vedi ASMo, Camera Ducale Estense, *Computisteria, Conto generale*, 28, Conto generale NNN (1489-1493), c. CXXXII, edito in FRANCESCHINI 1995, 459, n. 678, lettera g, (dare).

reggiano Filippo Zoboli. Un documento del 1470-1471, conservato presso l'Archivio notarile di Ferrara, riporta la supplica di uno scultore anonimo al duca Borso d'Este al fine di preservare lo scultore in una controversia con l'abate di Reggio Filippo Zoboli. L'abate reggiano lamentava il ritardo nella consegna di una *Beata Vergine con quattro angeli* in aggiunta a due tavole di terra cotta già consegnate mentre l'artista chiedeva al Duca di intercedere nella controversia poiché, il ritardo nella consegna reggiana era dovuto alle commissioni ducali presso la Certosa ferrarese per conto dello stesso Borso.¹³⁷⁹ Anche se non è riportato il nome dello scultore per la perdita iniziale del documento, come ipotizzato da Adriano Franceschini, sembra si tratti di Ludovico Castellani poiché, proprio in quegli anni, l'artista stava lavorando per Borso d'Este alla Certosa.¹³⁸⁰

DATAZIONE. La datazione del gruppo è di complessa definizione ed è ancora argomento di dibattito. Da un lato alcuni elementi lo avvicinano a certi stilemi donatelliani come l'espressività della *Maddalena*, la sua fluente chioma ondulata, gli abiti all'antica indossati dai personaggi, tutti riconducibili al linguaggio donatelliano presente a Padova alla metà del XV secolo, dall'altro lato, altri elementi rimandano ai primi anni del Cinquecento o ad un periodo addirittura successivo ed è probabile che dei rimaneggiamenti seriori soprattutto nella colorazione delle statue influenzino negativamente la sua collocazione cronologica tra la prima e la seconda metà del XV secolo. In definitiva, considerando l'attività del Castellani (attestato nel 1448 e morto prima del 1505), il gruppo può essere iscritto tra il 1451, anno del soggiorno donatelliano a Ferrara, e il 1469, quando il Castellani lavora ad opere fittili per Santa Maria di Belfiore.

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo si trova nel monastero benedettino di Sant'Antonio in Polesine a Ferrara, dove occupa lo spazio dietro l'abside della chiesa, nella cappella sinistra.¹³⁸¹ Il gruppo è chiuso all'interno di una nicchia protetta da una grata, speculare alla nicchia della Cappella del Rosario. Le due nicchie sono settecentesche e forse coeve all'affresco del soffitto della chiesa esterna, decorato dal pittore Francesco Ferrari (†1708). Il *Mortorio* occupò questa posizione soltanto a partire dal XVIII secolo in quanto prima non sembra esser citato in questa posizione da alcuna fonte. La posizione delle statue nella chiesa interna di Sant'Antonio in

¹³⁷⁹ Ferrara, ASFe, Archivio Notarile Antico di Ferrara, Notaio Iacobo Mella, matr. 101, Pacco 2, Prot. 1470, carta sciolta in apertura di protocollo, 1471? (post 1470, ma già tempo di Ercole I°). Il documento è edito in FRANCESCHINI 1995, 620-621, app. 34.

¹³⁸⁰ Modena, ASMo, Camera Ducale Estense, *Amministrazione dei Principi*, A, Regnanti, 17, Certosa (1467-1469). Il documento è edito in FRANCESCHINI 1995, 686, n. 1100, lettera b, (1467), a c. 6 (avere).

¹³⁸¹ L'affresco sotto l'oculo nella cappella maggiore è di Domenico Panetti (morto nel 1513 circa) e rappresenta l'*Annunciazione*. Nel 1503 i pilastri del coro vengono affrescati da Michele Coltellini (1480-1542) di cui rimane una *Maddalena* sul pilastro della cappella di sinistra.

Polesine è descritta da Giuseppe Atenore Scalabrini nelle sue *Memorie storiche delle chiese di Ferrara e de' suoi Borghi* (1773): “nella Cappella a sinistra [...] dietro l’Altare, si vede un Mortorio del Salvatore Signor Nostro di Statue al naturale di cotto, simili a quelle della Chiesa, detta della Rosa”.¹³⁸² Bisogna sottolineare che il monastero di S. Antonio in Polesine era strettamente legato agli Este. Esso era stato fondato dalla beata Beatrice d’Este nel 1267,¹³⁸³ e vi ospitò la figlia di Meliaduse, Laura.¹³⁸⁴ La zona del monastero venne interessata da rifacimenti edilizi nel 1451 proprio per volere del duca Borso d’Este, che provvide ad inserire l’isolato di Sant’Antonio in Polesine all’interno delle mura cittadine, ampliate da Porta Sant’Agnese a Porta San Giorgio. Inoltre, contribuisce a comprendere l’importanza del monastero per la casata estense la volontà di Borso, patrono del monastero e direttore spirituale della sua comunità, di accogliervi papa Pio II Piccolomini nel 1459 (il 14 maggio).¹³⁸⁵

PROVENIENZA. Le fonti sembrano confermare che la collocazione originaria del *Sepolcro* fosse all’interno del Duomo ferrarese. Girolamo Baruffaldi, nelle *Vite de' pittori e scultori ferraresi* stese entro il primo trentennio del Settecento (1707) ma pubblicate nel 1844-1846, menziona un *Compianto* che “in tempi andati” era posizionato nella Cattedrale, “sotto l’antico organo”. Questo gruppo sarebbe stato smembrato tra antiquari e artisti, tra cui il pittore bolognese Lorenzo Pasinelli e il suo allievo Giovan Pietro Zanotti. La ragione dello smembramento è che il gruppo venne “giudicato di molto incomodo in quel sito”.¹³⁸⁶ Sulla base delle indicazioni di Girolamo Baruffaldi (1697-1730 circa),¹³⁸⁷ Amalia Mezzetti ed Emanuela Mattaliano (1981) ipotizzano che nel Duomo fossero presenti due gruppi di statue differenti, entrambi rappresentanti la *Deposizione*:¹³⁸⁸ uno attribuito ad Alfonso Lombardi, già sotto l’organo, poi scomposto e passato attraverso varie mani, e un altro, poi trasferito in S. Antonio in Polesine, opera di più artefici.¹³⁸⁹ Le vicende dello spostamento di questo gruppo prima del suo smembramento sono chiarite dalle informazioni trasmesse da Atenore Scalabrini (1773), canonico della Cattedrale e conoscitore degli archivi della stessa. Lo Scalabrini sulla base dei *Libri della Fabbrica del Duomo*, individua un *Mortorio* che sarebbe stato eseguito nel 1456 dal coroplasta ferrarese

¹³⁸² TORBOLI 2004, 13; SCALABRINI 1773, 281.

¹³⁸³ Beatrice d’Este era figlia di Azzo VII e Giovanna di Puglia. Nata nel 1221, fu promessa a Galasso di Manfredi da Vicenza, ma nel 1249 alla morte del marito, Beatrice decise di entrare in convento. Morta nel 1262, ricevette la beatificazione vescovile fin dal 1270.

¹³⁸⁴ Modena, ASMo, Camera Ducale Estense, *Computisteria, Memoriali*, 18, Memoriale NN (1466, alla c. 36 del 6 maggio 1466, in FRANCESCHINI 1995, 657 n. 1059, lettera e.

¹³⁸⁵ FRIZZZI 1933, 31. Il tratto fluviale interrato, oggi Via XX Settembre, divenne l’asse principale del nuovo quartiere ferrarese ampliato da Borso.

¹³⁸⁶ ANDREOTTI 2004, 6.

¹³⁸⁷ BARUFFALDI [1697-1730] ed. 1844, 200 e ssg.

¹³⁸⁸ Baruffaldi [1697-1730] in MEZZETTI - MATTALIANO 1981, 39.

¹³⁸⁹ Brisighella in NOVELLI 1991, 25, nota 36.

Ludovico Castellari e che sarebbe stato posto sotto l'altar maggiore.¹³⁹⁰ Il gruppo venne spostato nel 1506 sotto il monumento funebre del vescovo Urbano III che si trovava nel lato sinistro del coro, verso l'organo; nel 1596 venne nuovamente collocato presso la "scala dell'altro coro dei musicisti suonatori di rimpetto all'organo". Nel suo *Compendio Historico*, Marcantonio Guarini (1621) non fa alcuna menzione di un *Sepolcro* scultoreo all'interno della Cattedrale.¹³⁹¹ Tale assenza fa dubitare che un simile gruppo si trovasse effettivamente all'interno del Duomo prima del 1621. Risulta degna di nota, invece, la citazione da parte del Guarini di un gruppo simile a questo nella Chiesa di S. Domenico. Subito dopo aver menzionato la Cappella de' Sacrati, sita alla sinistra della sagrestia, il Guarini cita "tre Magi, ed un deposito di finissimo marmo, con alcune figure rilevate, di mano di Alfonso Lombardi".¹³⁹² Ritornando al Duomo, invece, la citazione di un *Sepolcro* in terracotta al suo interno compare nella descrizione scritta da Carlo Brisighella e redatta tra la fine del XVII secolo e l'inizio del secolo successivo. Il *Sepolcro* scultoreo in terracotta viene menzionato subito dopo la descrizione della *Porta dei Mesi*, ovvero la porta laterale del Duomo sita nel lato meridionale, rivolta verso la Piazza di S. Crispino: "Il seguente altare lavorato di statue di terra cotta rappresenta la *Deposizione di Cristo dalla croce*. Il suo artefice è sconosciuto e l'opera non è considerabile".¹³⁹³ Il giudizio negativo deriva forse da una mutilazione del gruppo che l'autore giudicava appunto "non considerabile" nella sua interezza. Nella stessa opera, Carlo Brisighella non cita alcun gruppo scultoreo rappresentante il *Sepolcro* di Cristo nella chiesa di Sant'Antonio in Polesine.¹³⁹⁴ L'assenza di riferimenti al *Sepolcro* nel monastero benedettino di S. Antonio denoterebbe che il gruppo, o una parte di esso, dal momento che potrebbe derivare da due gruppi distinti, fosse ancora conservato nel Duomo.¹³⁹⁵ Anche in un supplemento al *Compendio* di Marcantonio Guarini del 1670 redatto da Andrea Borsetti, non viene citato alcun *Sepolcro* in S. Antonio in Polesine. L'assenza della menzione suggerisce che il *Sepolcro* non avesse ancora raggiunto la sua nuova sede, oppure che esso sia sfuggito al compilatore. Purtroppo, del contesto originario del gruppo ricordato nel Duomo si sono perse le tracce a causa dei pesanti rifacimenti subiti agli inizi del XVIII secolo. Il Borsetti (1670) scrive che il cardinale Lorenzo Magalotti si impegnò più degli altri per rimodernare la Cattedrale e, in particolare, le parti superiori dell'altar maggiore, come è attestato dall'iscrizione sul cornicione: "Laurentius Tit. Ss. Ioannis, et Pauli S. R. E. Praeb. Card. Magalottus, et S.

¹³⁹⁰ La fonte citata dallo Scalabrini è il *Libro A. della Fabbrica del Duomo*, a fol. 228, (SCALABRINI 1766, ms. I 26, c. 141r e il ms. I 447/I c. 14v).

¹³⁹¹ GUARINI 1621, 1-36.

¹³⁹² GUARINI 1621, 89-90.

¹³⁹³ Brisighella ed. NOVELLI 1991, 14.

¹³⁹⁴ Brisighella in NOVELLI 1991, 370-371.

¹³⁹⁵ Anche Marcantonio Guarini, scrivente nel 1621, non ricordava alcun *Sepolcro* scultoreo nella chiesa di Sant'Antonio (GUARINI 1621, 297-300).

Ferrariensis Ecclesiae Episcopus Anno Domini M. DC. XXXVII”.¹³⁹⁶ Alla sua morte, nel 1637, il cardinale venne seppellito “in un Deposito fabbricato di pietre sopra terra à canto la scalla dell’Organo verso l’Altare di San Cristofaro”.¹³⁹⁷ È stato ipotizzato che sia stato il Cardinale Magalotti a donare il *Sepolcro* alle monache di Sant’Antonio in Polesine.¹³⁹⁸ Purtroppo, nell’attestazione di Giuseppe Atenore Scalabrini del 1770, si accenna al fatto che le statue “furono date alle monache di S. Antonio, che le hanno nella loro chiesa interna”, ma senza che siano fornite indicazioni precise sulla data dello spostamento.

COMMITTENTE. Il committente del gruppo resta ancora sconosciuto. Poiché le monache del monastero di Sant’Antonio in Polesine vennero assoggettate ai monaci della Certosa ferrarese per volere di Borso d’Este, è possibile che il *Sepolcro* fosse passato dalla Certosa al monastero benedettino. Il duca Borso aveva promosso la costruzione della Certosa nel 1452 nella quale, alla sua morte, si fece tumulare. Poiché Ludovico Castellani, che intorno al 1467 lavorò per il duca Borso alla Certosa come attestano numerosi pagamenti, è anche indicato dalla letteratura artistica ferrarese come autore del gruppo in S. Antonio in Polesine, non è da escludere una sua implicazione nella creazione di un *Sepolcro* per la Certosa che sarebbe passato al monastero benedettino a seguito del cambio di giurisdizione voluta dallo stesso Borso. Tuttavia, la notizia secondo cui le monache di S. Antonio si posero volontariamente sotto la protezione dei vescovi di Ferrara e del clero secolare, induce a pensare che il *Sepolcro* fosse passato dal Duomo al monastero benedettino.¹³⁹⁹

RESTAURI. L’opera, rimossa già nel 1987 dalla sua collocazione settecentesca in S. Antonio in Polesine, ha beneficiato di un lungo intervento di restauro curato dal laboratorio fiorentino di Andrea Fedeli, dietro supervisione dei Musei Civici di Arte Antica di Ferrara.

¹³⁹⁶ BORSETTI 1670, 2-3.

¹³⁹⁷ BORSETTI 1670, 3.

¹³⁹⁸ Brisighella, ed. NOVELLI 1991, 25, nota 36.

¹³⁹⁹ Andrebbe ulteriormente approfondita, invece, la menzione che il Guarini fa del *deposito di finissimo marmo, con alcune figure rilevate, di mano di Alfonso Lombardi* nella chiesa di S. Domenico presso la Cappella Sacratì. GUARINI 1621, 299.

**9. MODENA, CHIESA DI SAN GIOVANNI BATTISTA, GIÀ NELL'ORATORIO DI
SAN GIOVANNI DELLA BUONA MORTE (SCOMPARSO), 1477**



DESCRIZIONE. Il gruppo è composto da otto figure in terracotta dipinta: la *Vergine* (h. 108 cm), il *Cristo* (h. 174 cm), la *Maddalena* (h. 145 cm), il *san Giovanni* (h. 140 cm), la *Maria di Cleofa* (h. 140 cm), la *Maria di Salomè* (h. 150 cm), il *Nicodemo* (h. 115 cm), e il *Giuseppe d'Arimatea* (h. 128 cm). Le figure del *Sepolcro* di Modena risultano leggermente più piccole di quelle di Busseto. Dal disegno del gruppo eseguito da Giuseppe Guizzardi e inciso da Giulio Tomba (1771-1841), datato all'inizio dell'Ottocento, nonostante alcune differenze rispetto alla disposizione odierna, soprattutto nelle direzioni degli sguardi dei personaggi.¹⁴⁰⁰ L'incisione del Tomba dimostra che dal primo al secondo definitivo spostamento, il gruppo ha mantenuto una sostanziale integrità. Non sembra, tuttavia, che le figure occupassero originariamente queste posizioni. Per quanto riguarda la collocazione delle figure, questa non sembra coerente con la collocazione originaria. La statua di *Giuseppe d'Arimatea* genuflesso, infatti, sembra piuttosto una figura di "chiusura" del gruppo e dovrebbe essere posizionata all'estrema sinistra, come nel gruppo di Busseto (1476) anziché dietro la *Maria di Cleofa*, come si vede già nell'incisione ottocentesca. Il *Cristo* doveva essere sollevato da terra, almeno di qualche centimetro, e forse appoggiato su un sarcofago, come l'esemplare bussetano. Solo tale collocazione rialzata potrebbe giustificare lo sguardo dei personaggi che tende verso un piano più alto sul quale, appunto, doveva essere collocato il *Cristo*. Questa ipotesi fu avanzata da Adolfo Venturi, secondo il quale: "il Cristo che

¹⁴⁰⁰ Il *San Giovanni* è voltato a guardare lo spettatore anziché il volto del defunto; la *Maddalena* guarda verso l'alto anziché il *Cristo*. Il mutamento più significativo consiste nel rapporto dei personaggi con l'osservatore dal momento che le statue sono state posizionate su un piano leggermente inclinato. Viene inoltre eliminata la scansione tra il gruppo centrale e le due coppie di figure a destra e sinistra.

oggi vedesi steso a terra era rialzato, come a Busseto, sur un sarcofago in modo, che meglio si dirizzavano a lui gli sguardi delle altre figure”.¹⁴⁰¹ Dal punto di vista stilistico e compositivo il gruppo modenese ripresenta molti elementi già sperimentati a Busseto. Adalgisa Lugli evidenzia la somiglianza tra il *Nicodemo* del gruppo modenese e la *Testa di vecchio* nella Galleria Estense di Modena già in collezione Vitali e, probabilmente, parte di un *Presepe* andato distrutto.¹⁴⁰² Alle due figure senili del gruppo modenese vengono accostati anche il *Gioacchino* del *Presepe* Porrini (*post* 1480) nella cripta del Duomo di Modena. Come nota il Venturi, l’orecchio del Gioacchino si “accartoccia” sotto l’orlo del berrettone di lana come nel *Nicodemo* modenese.¹⁴⁰³ Altre affinità stilistiche sono leggibili nell’aggrottamento della fronte, nelle pieghe della bocca e nella direzione dello sguardo, rivelando gli elementi stilistici più apprezzati del Mazzoni.¹⁴⁰⁴

ARTISTA. Il gruppo fu realizzato da Guido Mazzoni, come dimostrano i pagamenti della confraternita della Buona Morte conservati presso l’Archivio Capitolare del Duomo di Modena.¹⁴⁰⁵ L’opera era stata precedentemente attribuita ad Antonio Begarelli, fino a quando Pietro Vitali corresse l’errore. Per l’esecuzione del gruppo il Mazzoni tenne certamente a mente altre due opere scultoree presenti a Modena: i bassorilievi con le *Storie di San Geminiano* di Agostino di Duccio (1442) che, al tempo del Mazzoni, erano sull’altare maggiore del Duomo, e l’*Altare delle Statuine* (1440-1441) realizzato da Michele da Firenze nella stessa chiesa.

DATAZIONE. Il gruppo fu eseguito tra il 1477 e il 1479.¹⁴⁰⁶ Nella sua *Cronaca Modenese* Tommasino Lancillotto, tesoriere della Comunità di Modena e sindaco dell’Ospedale di S. Maria dei Battuti, riferisce erroneamente l’opera al 1484.¹⁴⁰⁷ Anche il Tiraboschi, seguendo la *Cronaca*, lo data allo stesso anno.¹⁴⁰⁸ Tale datazione è stata smentita nel 1823 da Carlo Malmusi, primo biografo dell’artista, sulla base di un documento inedito riportante i libri di spesa e

¹⁴⁰¹ VENTURI 1884, 350.

¹⁴⁰² Vedi la scheda sul *Sepolcro* di Busseto.

¹⁴⁰³ VENTURI 1884, 354.

¹⁴⁰⁴ LUGLI 1990, 322. Una coincidenza tra il personaggio del *Nicodemo* e il *Gioacchino* facente parte del gruppo Porrini nel Duomo modenese non è improbabile.

¹⁴⁰⁵ Vedi la nota 1408.

¹⁴⁰⁶ VENTURI 1884, 347-349; VENTURI 1890, 9-10. In entrambi gli studi l’autore pubblica il documento rinvenuto nell’Archivio della Confraternita della Buona Morte oggi conservato in Modena, ADMo, Archivio Capitolare di Modena, *Confraternite (secci XV-XX)*, ms. SGM 7, “Maneggio dell’Ospitale della Morte dall’anno 1436 fino al 1495”.

¹⁴⁰⁷ Tommasino Lancillotto fa riferimento al primo restauro dell’opera nella sua *Cronaca Modenese* alla data del 5 novembre 1509 (Lancillotti, ed. BIANCHI 1864, 69): “El sepolcro posto in Modena in l’ospedaletto dela Compagnia dala Morte si è stato principiato de cunzae et dipinzere circha 3 d’ fa per le mane de M.ro Franc.o de Bianco Frare, el quale si è quello che fece misser Guido di Mazon alia Paganin circha 25 anni fa et se era alquanto guasto”.

¹⁴⁰⁸ TIRABOSCHI 1786, 256.

d'amministrazione della *Confraternita della Buona Morte* conservati presso l'Archivio Capitolare del Duomo di Modena. La datazione corretta è infatti fornita dal pagamento della confraternita all'artista datata il 12 novembre 1479.¹⁴⁰⁹ I documenti della confraternita dimostrano che il *Sepolcro* era già stato iniziato nel 1476 e che fu collocato nell'oratorio nel 1478.¹⁴¹⁰ Le fasi della commissione e della realizzazione del gruppo sono facilmente individuabili grazie alla pubblicazione della documentazione prodotta dalla confraternita in quegli anni ad opera del Venturi.¹⁴¹¹ Nel 1885 lo storico dell'arte modenese pubblicò uno studio più approfondito sull'Oratorio ripercorrendo le notizie relative al *Sepolcro* attraverso il *Maneggio dell'Ospedale della Buona Morte* che si può seguire dal 1436 fino al 1569, con un'interruzione dal 1495 al 1543. Nonostante la lacuna, le carte trascritte hanno però il pregio di fornire la datazione corretta attraverso i pagamenti relativi al periodo "cruciale" che va dal 1477 al 1479, quando appunto si fa riferimento al *Sepolcro* già compiuto: "[...] Spexa adi de 12 novembre 1479 a gui paganino per conto dela factura del dito sepolcro a fato alo spedale dela morte de volontà della Compagnia li ano promesso L. 30 sina a questo nadale proximo che vene: sie se li à al presente et ogni anno L. dieci li dà la Compagnia fino al intero pagamento de ducato 60 monta dito sepolcro".¹⁴¹² Nel 1478 si hanno alcuni pagamenti per una nicchia con una grata di ferro, una cantinella, destinata forse a sostenere un tendaggio, un drappo per coprire il *Cristo* mentre, nel 1487 vengono pagati a Guido due sportelli ("alli") per chiudere il *Sepolcro*. Benché il gruppo dovesse essere collocato nell'oratorio entro dicembre del 1479, i pagamenti all'artista continuano fino al 1487, momento in cui il Mazzoni lascia definitivamente Modena per muoversi tra Ferrara, Venezia, Napoli, e la Francia. Il protrarsi nel tempo dei pagamenti è stato interpretato da Cesare Gnudi, che riteneva incerta la datazione del 1476, come indizio di un'elaborazione molto più

¹⁴⁰⁹ Modena, ADMo, Archivio Capitolare di Modena, *Confraternite (secci XV-XX)*, ms. SGM 7, "Maneggio dell'Ospedale della Morte dall'anno 1436 al 1495", a c. 126v: "Spexa adi de 12 novembre 1479. venerdì libre sey contanti paga a gui paganino per conto dela factura del dito sepolcro a fato alo spedale dela morte de volontà della compagna li ano promesso L. 30 sina a questo nadale proximo che vene: sie se li a al presente et ogni anno L. X li da la Compagnia fino al intero pagamento de ducati 60 monta dito sepolcro...L. 6. s. - d. -." Un'altra indicazione su Guido è a c. 128: "Spexa adi 4 de dexembre 1480 lunedì libre trenta contanti questo di paga a gui paganino per parte de pagamento del sepolcro, feni poschi di fa guido predicto in lo spedale dela morte pagate per questo modo zoe libre vinte li pago di mia volontà nicolo zarlatino debitore de lo spedale del fito del orto...e L. dexe paga contanti mi par castelade cinque de uva li fè dare e ge dè a polo cavazu a L. 2 la castelada da cordo, li quali dinary li dete e paga, tutti de volontà comissione de mess. Camilo mazone, e gaspare di longi e Tomaxo Galian sindici delo spedale e de tuta la cumpagnia del deto hospedale dela Morte...L. 30 s. - d. -."

¹⁴¹⁰ VALDRIGHI, FERRARI MORENI 1852, 248.

¹⁴¹¹ VENTURI 1884, 347 e sgg.

¹⁴¹² Modena, ADMo, Archivio Capitolare di Modena, *Confraternite (secc. XV-XX)*, ms. SGM 8, "Maneggio dell'Ospedale della Morte dal 1458 al 1462", c. 126r. Il primo pagamento che attesta l'esistenza del *Sepolcro* compare invece a c. 121 v (29 dicembre 1477): "Spexa adi 29 dite contanti paga a Zohanne Donzo per braccia doe de tella fina tinta [men chovelle] e per chioldi che se messe intorno al Cristo del Sepolcro e per chuldi in tuto soldi septe zoé.....l. - s- VII. d. -."

complessa che avrebbe portato alla realizzazione di due gruppi di cui uno effimero e l'altro, più tardo, definitivo.¹⁴¹³

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo è nella Chiesa di San Giovanni Battista, già di San Michele, nella seconda cappella a sinistra, accanto alla zona absidale; vi fu posto dal 21 febbraio 1854 “previa restaurazione”.¹⁴¹⁴ Prima di giungere in questa sede, nel 1774 il *Sepolcro* fu trasportato all'interno del Palazzo Comunale, nella Sala della Conforteria che apparteneva alla Confraternita della Buona Morte dove fu visto e ritratto da Giuseppe Guizzardi.¹⁴¹⁵ Il restauro e lo spostamento dall'opera dalla cappella appartenuta alla Conforteria, sita nel Palazzo Comunale, alla Chiesa di San Giovanni Battista, furono operati dalla confraternita stessa.

PROVENIENZA. Il gruppo proviene dall'antico Oratorio della Confraternita della Buona Morte sito nella contrada detta “delle Carceri”, l'attuale Via Albinelli.¹⁴¹⁶ Come riporta Gusmano Soli, l'oratorio si trovava di fronte alla Caserma dei Pompieri e alla Beccheria Grande, presso a poco all'angolo sud-est del Palazzo di Giustizia.¹⁴¹⁷ Purtroppo, l'oratorio venne distrutto nel 1888 per far spazio al Palazzo di Giustizia e per realizzare Piazza XX Settembre e il mercato coperto. La confraternita si installò nell'oratorio nel 1436 dopo averlo acquisito da Antonio Ruberti.¹⁴¹⁸ Esso era strutturato come un torrione e fu infatti diviso in due ambienti: una chiesa superiore ed una inferiore. I lavori di ristrutturazione furono avviati nel 1450. Nel 1452 l'oratorio superiore fu decorato dal pittore modenese Benedetto degli Erri che affrescò un fregio continuo e otto medaglioni sulla volta e sulle pareti. Una bolla papale del 1459 concedeva l'indulgenza ai visitatori.¹⁴¹⁹ Un altare doveva esservi presente almeno dal 1462 poiché il 27 marzo di quell'anno

¹⁴¹³ GNUDI 1952, 98.

¹⁴¹⁴ Dal 1853 il *Sepolcro* è nella chiesa di San Giovanni Battista in una nicchia a sinistra dell'altare maggiore su un basamento di 110 cm e in una profondità di 343 cm. Il testo di un'iscrizione apposta alla sua sinistra recita: “OPUS. HOCCE. EXIMIUM // GUIDONIS. MAZZONII. MUT. // ANNO. MCCCCLXXVI. PLASMARI. COEPTUM // ANNO. DEMUM. MDCCCLIII. RESTAURATUM // HUC. INLATUM. EST”. Mario Valdrighi e Giovan Francesco Ferrari Moreni scrissero un articolo in occasione dello spostamento del gruppo nel 1854. La ricollocazione seguì quella della *Madonna e donatori* posta nel duomo nel 1851. I due studiosi avanzarono la proposta di esporre il gruppo nell'abside sinistra della cripta del Duomo accanto alla *Madonna* dei Porrini ma prevalse il recupero del gruppo come antico bene della confraternita, determinando la sua collocazione nella chiesa di S. Giovanni Battista, nuova sede della confraternita della Buona Morte.

¹⁴¹⁵ Il Tiraboschi descrive il gruppo nella cappella della Conforteria del Palazzo Comunale di Modena (Vedi TIRABOSCHI 1786, 467 sgg).

¹⁴¹⁶ SOLI 1974, 139 e sgg. Prima della Contrada delle Carceri, l'oratorio della confraternita si trovava presso la Porta Redecocca (l'odierna Contrada di S. Paolo), presso la cinta muraria della città. L'oratorio venne spostato poi nella Contrada delle Carceri.

¹⁴¹⁷ Le Beccherie erano state affrescate nel 1537 Niccolò dell'Abate.

¹⁴¹⁸ SOLI 1874, 159.

¹⁴¹⁹ Per notizie storico artistiche sulle vie e i palazzi di Modena vedi VALDRIGHI 1883.

viene citato nel maneggio della confraternita un altare per il quale si pagano delle candele.¹⁴²⁰ Il *Sepolcro* del Mazzoni, installato dal 1477, fu oggetto della bolla promulgata dal vescovo di Modena Niccolò Sandonnini nel 5 dicembre 1479. Nella bolla viene assicurata l'indulgenza a chi avesse visitato il *Sepolcro*.¹⁴²¹

COMMITTENTI. Il gruppo è stato commissionato dai membri della Confraternita di San Giovanni Battista della Buona Morte, come dimostrano i pagamenti nel *Maneggio dell'Ospedale*.¹⁴²² Secondo Adalgisa Lugli il protrarsi nel tempo dei pagamenti all'artista, oltre ad indicare la fiducia nei suoi confronti da parte della confraternita, potrebbe anche indicare una sua affiliazione ad essa.¹⁴²³ La confraternita fu costituita l'11 aprile 1372 e si occupava degli ospedali di S. Pietro martire e dell'Ospedale della Morte. Gusmano Soli sostiene che i fondatori dell'Ospedale fossero sei cittadini di Modena: Pietro di Berto da Vignola, Jacopo Bolognese, Giovanni di Jacopo da Livizzano, Geminiano de' Pocobelli, Nicolò della Molza e Bartolomeo dell'Erro.¹⁴²⁴ La Compagnia aveva come occupazione principale l'assistenza dei condannati alla pena capitale occupandosi di accompagnare i condannati al patibolo, della vestizione dei defunti, della celebrazione della messa funebre, dell'assistenza agli ammalati dell'Ospedale annesso all'oratorio e di vestire i bisognosi.¹⁴²⁵ Pare che il compito di assistere i condannati a morte, però, le fu attribuito soltanto in un secondo momento. Il Mazzoni eseguì il *Sepolcro* tra il 1474-1476, probabilmente in occasione del primo centenario della confraternita. Della confraternita facevano parte personaggi modenesi e stranieri molto facoltosi e in grado di sostenere le spese dell'attività assistenziale. La sua gerarchia era severamente regolata e chi voleva entrarne a far parte doveva seguire un preciso cerimoniale specificato in un apposito capitolo del *Libro delle matricole* dal titolo: Del modo che si deve eleggere li undici e masaro pecuniario e de la loro auctorità cap. XIII". Nel XIX secolo si sosteneva che le figure di *Nicodemo* e di *Giuseppe d'Arimatea* fossero i ritratti dei massari della Compagnia.¹⁴²⁶ Anche Adolfo Venturi identificava *Giuseppe d'Arimatea* e

¹⁴²⁰ Modena, ADMo, Archivio Capitolare di Modena, *Confraternite (secc. XV-XX)*, ms. SGM 8, "Maneggio dell'Ospedale della Morte dal 1458 al 1462", (marzo 1462), a c. 16v.

¹⁴²¹ Per questa bolla si conserva la registrazione del pagamento al notaio modenese Niccolò Grasseti nel *Maneggio dei Pagamenti* della confraternita.

¹⁴²² Vedi la nota 1408.

¹⁴²³ LUGLI 1990, 322: "In realtà la sequenza dei pagamenti riguarda sia opere per l'alloggiamento in muratura del *Sepolcro*, che altre di 'corredo' esterno come cortine o lenzuoli da porre sul corpo di Cristo, cioè allestimenti legati a circostanze liturgiche specifiche, che fanno supporre l'esistenza di un altro *Sepolcro* ivi collocato. Non può che essere una forzatura dare a queste ultime un'udienza maggiore, tanto più che il *Maneggio dell'Ospedale* sintetizza il pagamento a più riprese del lavoro di Mazzoni con pochi dettagli descrittivi, mentre è più ricco di particolari quando intervengono altre maestranze o collaboratori del Mazzoni stesso".

¹⁴²⁴ Il codice SGM 3 dell'Archivio Arcivescovile di Modena fornisce i nomi di tutti i confratelli nel XV secolo.

¹⁴²⁵ VENTURI 1885.

¹⁴²⁶ VALDRIGHI, FERRARI MORENI 1854.

Nicodemo con i due massari Gaspare Longo e Francesco Pancera.¹⁴²⁷ Un “gaspare di longi” che in quell’anno era sindaco dell’Ospedale e della Compagnia insieme a Camilo mazzone e Tomaxo Galian, compare nel pagamento del 4 dicembre 1480.¹⁴²⁸ Per quanto riguarda invece Francesco Pancera, un suo omonimo già ambasciatore del patriarca di Aquileia nel 1401, compare come partecipante all’elezione del nuovo pontefice nel concilio di Pisa del 26 giugno 1409. Se coincidente con lo stesso massaro citato nei documenti modenesi della confraternita, all’epoca dell’esecuzione del *Sepolcro* doveva avere circa più di un’ottantina d’anni risultando comunque coerente con il ritratto senile del *Nicodemo* inserito nel gruppo. Potrebbero essere indicati come probabili committenti nelle vesti di *Giuseppe d’Arimatea* e di *Nicodemo* anche i massari successivi: Giovanni Baranzone e Severo Donzi. Forse un parente di questi, Giovanni Donzo, fece fare la tela (il sudario) e i chiodi che corredevano la statua del Cristo il 29 dicembre dello stesso anno 1477, come si evince dal pagamento: Spexa adi 29 dite contanti paga a zohanne donzo per braccia doe de tella fina tinta men chovelle e per chiodi che se messe intorno al Cristo del sepolcro e per chuldi in tuto soldi septe zoe L. – s- VII. d. –.”¹⁴²⁹ Giovanni Baranzone, invece, era massaro dell’ospedale negli anni in cui vi operò Mazzoni e fu il compilatore del *Libro dei Pagamenti della Confraternita*.¹⁴³⁰ I Baranzoni erano imparentati con la potente famiglia modenese dei Rangoni e con quella reggiana dei Fogliani anch’essi affiliati alla confraternita. Non sarebbe da escludere che il personaggio di *Nicodemo*, raffigurato in gesto di *adlocutio*, ritraesse in realtà un chierico in predicazione poiché la confraternita era solita chiamare dei chierici esterni che venivano stipendiati per fare le prediche ai confratelli soprattutto nel periodo quaresimale. Per quanto riguarda i personaggi femminili, *Maria di Salomè* e *Maria di Cleofa* sono descritte con dovizia di particolari e sono raffigurate più giovani rispetto alle *Marie* del *Sepolcro* di Busseto.

RESTAURI: Nel restauro avvenuto negli anni Novante è stata rimossa la vernice ottocentesca lasciando a vista la superficie fittile.¹⁴³¹

¹⁴²⁷ VENTURI 1884, 350. Gaspare Longo è citato nel *Libro delle matricole* della confraternita (ms. SGM 3, a c 3r). Un “Antonio dale Pançere” compare nel *Libro delle matricole* della confraternita a c 2 e c 3v.

¹⁴²⁸ Modena, ADMo, Archivio Capitolare di Modena, *Confraternite (secc. XV-XX)*, ms. SGM 3, “Maneggio dell’Ospitale dal 1458 al 1462”, a c. 128r, (4 dicembre 1480).

¹⁴²⁹ Un Severo Donzi appare come “massaro pecunario” negli anni di attività del Mazzoni a Modena, in contemporanea con Giovanni Baranzone. Un Joanne Baranzoni è citato nel *Libro delle matricole* a c.5r. Un Giovanni Dozo, scritto con inchiostro sbiadito è presente a c. 6r.

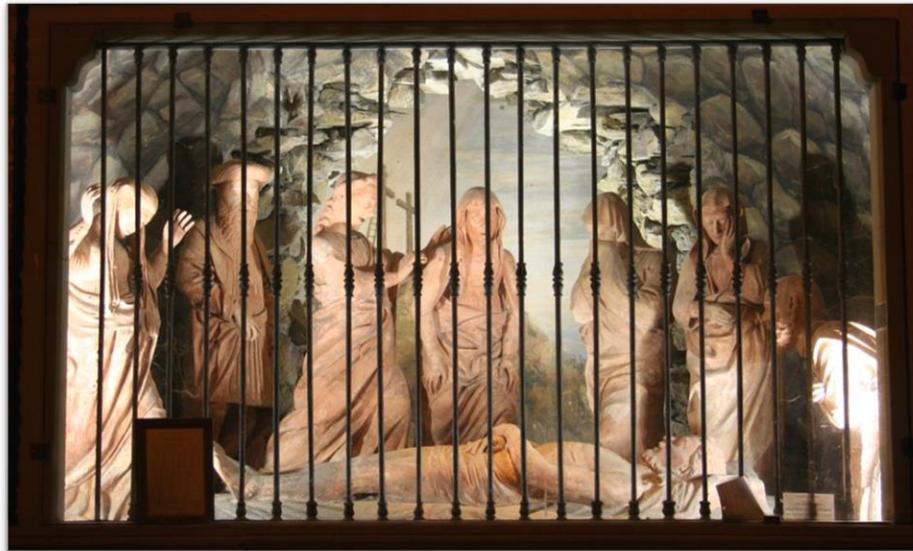
¹⁴³⁰ Giovanni Baranzone compare già come massaro nel 1477, come si legge nel *Maneggio* a c. 121.

¹⁴³¹ Per le vicende del restauro del gruppo, privato totalmente della policromia, e per la posizione dei personaggi vedi FERRETTI 1996.



Giulio Tomba, incisione del *Sepolcro* nella chiesa di S. Giovanni Battista (da MALMUSI - VALDRIGHI 1823, 131).

10. IMOLA, CHIESA DI SAN MICHELE DELL'OSSERVANZA, 1474-FINE DEL XV
SECOLO



DESCRIZIONE. Il *Sepolcro* fittile, è composto da sette statue realizzate a grandezza quasi naturale e raffiguranti la *Madonna* (h. 150 cm), *Maria di Cleofa* (h. 54 cm), *Maria di Salomè* (h. 150 cm) la *Maddalena* (h. 145 cm), *Giuseppe d'Arimatea* (h. 165 cm) e *Nicodemo* (h. 110 cm) nell'atto di compiangere il *Cristo morto* (lunghezza 250 cm).¹⁴³² Quest'ultima statua, datata al 1935, sostituisce quella originaria, purtroppo andata in frantumi all'inizio dell'Ottocento. Ne resta soltanto la testa, conservata presso il convento imolese. Per l'elemento della bocca semi-aperta, essa mostra affinità stilistiche col *Cristo* di Niccolò dell'Arca a Bologna.¹⁴³³ Dal confronto tra una stampa settecentesca raffigurante il *Sepolcro* (fig. 386) e una fotografia dello stesso scattata nel 1933, si evince che la statua del *Cristo* è stata sostituita due volte (fig. 385).¹⁴³⁴ Essendosi persa la statua originaria del *Cristo* nel 1805, allorché il gruppo venne sistemato nel giardino della Chiesa dell'Osservanza, essa venne rimpiazzata da un'altra poco tempo dopo. Purtroppo, anche quest'ultima statua subì danneggiamenti nel corso del secondo trasloco del gruppo avvenuto nel

¹⁴³² Le misure delle statue sono tratte da RAVAGLIA 2019, 181.

¹⁴³³ Della statua originaria del *Cristo* rimane soltanto la testa, un tempo conservata in una nicchia nella sacrestia, e spostata più recentemente all'interno del convento. Una foto della testa del *Cristo* distrutto è pubblicata in BUSCAROLI 1944, 31.

¹⁴³⁴ Una stampa settecentesca con l'immagine del *Sepolcro* riporta, insieme alla lista delle indulgenze concesse a chi l'avesse visitato, la seguente iscrizione: "SEPOLCRO DI NOSTRO Signore GESÙ CRISTO CHE SI VENERA PRESSO LA CHIESA DELL'OSSERVANZA D'IMOLA. CHI VISITA L'ORIGINALE ACQUISTA TUTTE LE INDULGENZE COME SE VISITASSE IL SANTO SEPOLCRO DI GERUSALEMME". La fotografia del 1933 conservata presso la Biblioteca Comunale di Imola in *Fondi iconografici*, 19.1.2.3.65.

1935. Il *Cristo* che si osserva oggi, con le mani incrociate sul ventre, sembra una copia di quello che si osserva nella stampa settecentesca. La differenza tra la statua del *Cristo* nella stampa settecentesca e quella nella foto novecentesca si nota principalmente nelle mani: incrociate sul ventre nel primo e posizionate lungo il corpo nel secondo. La terza ed ultima statua del *Cristo* che si osserva ancora oggi è stata realizzata dallo scultore Gioacchino Meluzzi (1884-1953) dopo il 1935,¹⁴³⁵ prendendo a modello il *Cristo* nella stampa settecentesca. A riprova di ciò contribuisce il fatto che la ferita nel costato di Cristo è stata realizzata nel costato della statua dal lato sbagliato, cioè il sinistro anziché il destro, evidentemente perché il Meluzzi avrebbe tentato di riprodurre la statua ricopiandola fedelmente dall'incisione. La stampa, pertanto, andrebbe ribaltata per ottenere l'orientamento originario del gruppo.¹⁴³⁶ Il *Giuseppe d'Arimatea*, posizionato in ginocchio alla destra del *Sepolcro*, tiene un chiodo nella mano sinistra mentre dalla cintura pendono un paio di tenaglie. La fisionomia, con la testa calva e la barba, lo rende affine al personaggio del *Sepolcro* nella chiesa di San Francesco da Paola, già Santa Maria in Trivio, nella vicina cittadina di Lugo ma anche al *Nicodemo* del gruppo reggiano.¹⁴³⁷ Alla sua sinistra, una *Pia donna* stante, difficilmente identificabile in *Maria di Cleofa* o in *Maria di Salomè*, è raffigurata con gli occhi socchiusi e con la mano sinistra posata sulla guancia; la accompagna un'altra *Maria* col volto semicoperto dal velo dell'abito. Il suo atteggiamento sembra quasi mutuato dalla *Dolente* dipinta nella *Pala dell'Incoronazione della Vergine* da Bartolomeo ed Agnolo degli Erri (1462-1466) per l'Oratorio della Confraternita della Buona Morte di Modena; la *Vergine* resta immobile con lo sguardo rivolto verso il basso, ad osservare il corpo esanime del figlio; il *S. Giovanni*, in atteggiamento di consolazione, occupa il consueto posto alla destra della *Vergine*; il *Nicodemo*, raffigurato con una lunga barba e un turbante, osserva la scena con una pacata compostezza. L'anatomia del viso, con le piccole rughe attorno agli occhi e quelle della fronte, dimostra una grande attenzione dell'artista per la fisiognomica. Le statue dovevano essere originariamente policrome, come confermato da Ezio Buscaroli (1944), il quale asserisce che erano "dipinte a vivaci colori, certo per abbellimento arbitrario della fine del Seicento o del Settecento".¹⁴³⁸ La policromia originaria si è persa, probabilmente, a seguito dei lavori per la nuova sistemazione del gruppo.

¹⁴³⁵ Dalla fotografia del 1933 conservata presso la Biblioteca comunale si può ricostruire anche la disposizione delle statue nell'allestimento posteriore al 1808. In primo piano erano posti *Giuseppe d'Arimatea* e *Nicodemo* a sinistra. Al centro era collocato il *Cristo depresso*, con il capo a sinistra di chi guarda (ora è a destra); il braccio destro abbandonato verso terra (come nelle *Pietà*) e il busto leggermente torto verso destra; il lenzuolo con il pannello più ricco; poi più dietro, da sinistra, una *Maria* (probabilmente la *Maddalena*), *San Giovanni*, la *Madonna* e le altre *Marie*.

¹⁴³⁶ Per cui la testa del *Cristo* dovrebbe essere a sinistra anziché a destra.

¹⁴³⁷ I due gruppi, tuttavia, sono lontani tra loro *in primis* per il materiale usato: legno quello di Lugo e terracotta quello imolese.

¹⁴³⁸ BUSCAROLI 1944, 31.

ARTISTA. Il gruppo è stato realizzato da un ignoto artista di scuola bolognese o faentina attivo alla fine del XV secolo e probabilmente a conoscenza del gruppo di Niccolò dell'Arca in S. Maria della Vita (1464).¹⁴³⁹ La statua del *Gesù*, esistente prima del 1935 e poi andata distrutta, risalente al Settecento, è attribuita da padre Serafino Gaddoni ai maestri Graziani di Faenza, bottega locale attiva tra il XVII e il XIX secolo.¹⁴⁴⁰ Il *Cristo* odierno, invece, è dell'imolese Gioacchino Meluzzi ed è stato prodotto dopo il 1935. Una seconda ipotesi coinvolge l'artista Andrea Ferrucci da Fiesole (1465-1526), autore del *monumento sepolcrale per Bianca Landriani* che oggi si osserva nel chiostro del monastero. Il monumento fu commissionato all'artista fiesolano da Tommaso Feo, marito di Bianca, morta per parto nel 1496. Il fiesolano, abile coroplasta, lavorò ad Imola tra il 1483 e il 1485 nella Chiesa degli Innocenti;¹⁴⁴¹ non è improbabile il suo coinvolgimento anche nell'esecuzione del *Sepolcro* nello stesso periodo.

DATAZIONE. La datazione dell'opera risulta di difficile definizione. Lo storico imolese Rezio Buscaroli, negli *Atti per Imola Storico Artistica* del 1944, riconobbe nel gruppo scultoreo un carattere "quattrocentesco" sebbene lo ritenesse eseguito nei primi anni del XVI secolo.¹⁴⁴² Per l'influenza del *Sepolcro* di Niccolò dell'Arca (1464) su quello imolese può essere stabilita una datazione posteriore al 1464. Rimandano a Niccolò dell'Arca la *Maddalena* che accenna una posa dinamica, e la *Vergine* che sembra cedere al dolore poggiando le mani sulle gambe e piegando le ginocchia, come la *Salomè* bolognese.

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo è conservato nel giardino attiguo alla chiesa di S. Michele dell'Osservanza, all'interno di una piccola cappella costruita nel 1808.¹⁴⁴³ Le statue furono portate nella chiesa dell'Osservanza in seguito alla soppressione della chiesa di San Bernardo, avvenuta in epoca napoleonica. Nel corso di questo trasporto, secondo quanto riferito dal Buscaroli, sarebbe andato in frantumi il *Cristo*, poi rifatto *ex novo* altre due volte. La prima edicola per ospitare le statue, datata al 1808, fu costruita come "una specie di grotta" per volere

¹⁴³⁹ Sulla dipendenza del gruppo da quello di S. Maria della Vita vedi anche RAVAGLIA 2019, 178.

¹⁴⁴⁰ Il gruppo è stato precedentemente attribuito a Guido Mazzoni, a Sperandio da Mantova detto "il Bologna" (1431-1504), a Niccolò dell'Arca, e a Domenico Aimo (Varignana, 1460/70- Bologna, 1539).

¹⁴⁴¹ Vedi la voce di Sandro Bellesi "Andrea Ferrucci" sull'enciclopedia Treccani, Dizionario Biografico degli italiani, all'URL:

https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-ferrucci_%28Dizionario-Biografico%29/.

¹⁴⁴² BUSCAROLI 1944, 30.

¹⁴⁴³ La chiesa è legata ai frati minori osservanti presenti ad Imola sin dal XV secolo. Il complesso dell'Osservanza sorse per volontà dei signori di Imola, Taddeo Manfredi e sua moglie, che accordarono ai frati un terreno *extramuros*, fuori da Porta Montanara. Tra il 1466 e il 1470 sorse il convento, mentre la prima funzione religiosa fu officiata nel 1472.

di padre Giacinto Cerchiari da Imola.¹⁴⁴⁴ Padre Serafino Gaddoni ricorda che, all'inaugurazione del *Sepolcro* si ebbe un "gran concorso di popolo" e il gruppo venne arricchito di molte indulgenze.¹⁴⁴⁵ Prima di questa data il convento osservante era stato abbandonato con la soppressione napoleonica. Tra il 1939 e il 1943 furono eseguiti nuovi lavori di restauro nella chiesa con l'intento di ripristinare l'impianto originario dell'edificio religioso. Fu fatto arretrare il muro di confine che circondava il convento e vi fu inserita l'edicola contenente il gruppo scultoreo.¹⁴⁴⁶ L'assetto precedente si può osservare in alcune cartoline dell'inizio del XX secolo attualmente conservate negli archivi della Biblioteca Comunale di Imola. Le statue compaiono nella loro prima collocazione all'Osservanza nella fotografia del 1933 conservata presso la Biblioteca Comunale di Imola. Si intravede lo sfondo della grotta che era stato dipinto da Giacomo Zampa (1731-1808) con un paesaggio con alberi e cielo plumbeo. Rezio Buscaroli (1944) suggerì il nuovo allestimento con uno sfondo d'intonaco "leggermente arricciato e spugnoso" e con una tinta sfumata.¹⁴⁴⁷ Attorno all'apertura posteriore della grotta, da cui si intravede la parete affrescata col monte *Calvario*, le croci, e la scala usata per deporre il corpo, sono stati apposti dei sassi reali.

PROVENIENZA. La provenienza del gruppo non è ancora stata individuata. Non è improbabile che il gruppo sia stato prodotto originariamente per la stessa chiesa di S. Michele dove si trova oggi oppure per l'attiguo Santuario di Santa Maria delle Grazie. L'unica provenienza nota prima del 1808 è la chiesa di S. Bernardo, ancora esistente nel XVII secolo e distrutta nel 1808 per essere ricostruita come locale commerciale.¹⁴⁴⁸ È probabilmente in questo periodo che il gruppo venne spostato nel giardino della chiesa dell'Osservanza, come dimostra la testimonianza del Gaddoni sulla costruzione dell'edicola per le statue in quell'anno. Il *Sepolcro* era certamente nella chiesa di S. Bernardo fino al 1620 quando, alla fine dei lavori di ristrutturazione, è ricordato nel lato destro un altare dedicato alla *resurrezione di Cristo*, sopra al quale era stata ricavata una nicchia con un'inferriata apribile. Al suo interno, era stata ricostruita la *Deposizione nel sepolcro*

¹⁴⁴⁴ *Libromastro ove saranno notate le cose degne di memoria di mano dalli PP. Guardiani pro tempore per notizia dei posterì appartenenti a questo convento di S. Maria delle Grazie, detto volgarmente dell'Osservanza dei Pp. minori osservanti riformati di S. Francesco, cominciando dall'anno 1466 in cui li suddetti religiosi furono chiamati in Imola*, Cart. XXXVI, cc. 186r-v.

¹⁴⁴⁵ Le scritte a destra della stampa specificano le indulgenze: "Questa misura del S. Piede della Vergine Maria Madre di Dio, cavato da[ll]a scarpa della stessa, che s[i con]serva in cd. monastero di Saragozza in Spagna. papa Gio[vanni]. XXII concesse anni 200 di Indulgenze a chi bacerà tre volte con dire tre volte l'Ave Maria alla benedetta misura e sarà libero da molti mali. // Confermati da papa Clemente VIII l'anno 1604 dalla quale misura se ne sono cavate dell'a[ltre] per divo[zione]. // Si dispensano da PP. Cappuccini". La stampa è conservata in *Cart. Inventario* del 1800, ms. IV B 111, 121-123. XXXVI, c. 23v.

¹⁴⁴⁶ Gaddoni ed. MONFARDINI ed. 2006, 32.

¹⁴⁴⁷ BUSCAROLI 1944, 32.

¹⁴⁴⁸ La chiesa venne acquistata da Giovanni Fantini e, nell'edificio sconacrato, fu aperta una pubblica pescheria il 3 marzo 1877.

con “statue dipinte al naturale”, cioè con incarnati e abiti colorati e ad “altezza d’uomo” che solitamente erano tenute coperte da un telo rimosso durante la Settimana Santa. La collocazione originaria del gruppo, tuttavia, resta ancora un’incognita. Il *Sepolcro* potrebbe esser stato realizzato *ab origine* per la chiesa di S. Bernardo dai fratelli umiliati. Questi la amministrarono, insieme ad un “hospitale” attiguo almeno sino al 1488, quando furono uniti all’Ospedale di Santa Maria della Scaletta.¹⁴⁴⁹ La bolla che sancì l’unione dei due ospedali, emanata da Innocenzo VIII il 18 aprile 1488, riuniva sotto la giurisdizione di S. Maria della Scaletta anche altri ospedali imolesi come quello di S. Francesco, di S. Giacomo e di S. Antonio.¹⁴⁵⁰ È possibile, tuttavia, che il *Sepolcro* fosse originariamente collocato nella chiesa dell’Osservanza, per poi essere spostato in quella di S. Bernardo, come avvenne anche per l’immagine della *Madonna delle Grazie* realizzata intorno al 1410 che nel 1630 fu trasportata nella chiesa di S. Bernardo, dove rimase sino all’aprile del 1633.¹⁴⁵¹ Risulta interessante, ad esempio, una citazione contenuta nel testamento di un certo Simone *alias* “Nochariento”, datato al 30 gennaio 1476, in cui si prescrive l’accensione di due fiaccole di cera di una libbra durante il Venerdì Santo sul *Santo Sepolcro* nella Cattedrale.¹⁴⁵² La notizia fa ipotizzare che il gruppo si trovasse originariamente nella Cattedrale di S. Cassiano. È probabile che il *Sepolcro* da illuminare altro non fosse che l’altare *in cornu Epistolae* nella parte nord-ovest del presbiterio di S. Cassiano denominato, infatti, “altare del SS. Corpo di Cristo”, che sappiamo esser costruito o “riedificato” nel 1484.¹⁴⁵³ Una Cappella del *Corpus Christi*, infatti, vi era già stata edificata dall’imolese Mainetto Callegari di Laderchio come esecuzione di un rogito testamentario del 28 settembre 1417 e risultava dotata di molti beni.¹⁴⁵⁴ Comunque, sia la datazione del testamento di Nochariento (1476) che quella

¹⁴⁴⁹ FERRI 2002, 161 e 181. L’unione è sancita dalla bolla di Innocenzo VIII conservata presso l’Archivio di Stato di Imola (ms. B.III.7). L’ospedale della Scaletta era stato conferito da Sisto IV alla Compagnia di Santa Maria dei Devoti l’8 agosto 1486. Nel linguaggio popolare, già dalla fine del XIV secolo, il complesso prende il nome di ospedale di “Santa Maria della Scaletta”, in riferimento alla scala, simbolo della Passione di Cristo.

¹⁴⁵⁰ GADDONI 1911, 299. Nel 1488 è sindaco della Società di S. Maria della Misericordia e dell’ospedale di S. Bernardo un certo Francesco Tholo de’ Bassi di Bubano degli umiliati (GADDONI 1911, 70). Il documento è nell’Archivio dell’Ospedale di S. Bernardo, ms. b. B II, c. 62r, (1488, giugno 1).

¹⁴⁵¹ La Chiesa di S. Bernardo, sita nell’attuale Piazza Gramsci, appare caratterizzata da una facciata molto semplice come si osserva nella *Prospettiva della moderna città d’Imola* (XVIII secolo) e nel *Disegno della Città d’Imola* (1861).

¹⁴⁵² GADDONI 1927, 70 (vol. V). Il documento si trova presso Imola, ACancV, b. I, c. 25v, documento datato al 30 gennaio 1476. Simone *alias* Nochariento nel testamento sottoscritto nella sua casa situata nella Cappella di S. Paolo chiede una sepoltura in S. Cassiano e lascia per la sua anima due fiaccole di cera di una libbra da accendere nel Venerdì Santo sul *Santo Sepolcro* (GADDONI 1927, 69-70).

¹⁴⁵³ Gaddoni ed. MONFARDINI 2006, 7 (vol. V). Vedi Imola, ACap, *Libri d’amministrazione*, fasc. I, 1469-1550, voll. II, A.

¹⁴⁵⁴ GADDONI 1927, 7, 11 (vol. V) (documento tratto da Imola, AAIm, *Libri d’amministrazione*, fasc. I, 1469-1550, voll. II).

dell'edificazione della Cappella del Corpo di Cristo (1484) risultano coerenti con lo stile del *Sepolcro fittile*.¹⁴⁵⁵

COMMITTENTI. Il gruppo scultoreo sembra potersi ricondurre alla confraternita degli umiliati di S. Bernardo oppure all'Ospedale della Scaletta, entrambi legati ai frati osservanti. L'ordine degli umiliati, proveniente da Alessandria, fu ufficializzato da una bolla emanata da Innocenzo III (†1216) e venne soppresso nel 1571.¹⁴⁵⁶ L'antico ospedale imolese di S. Bernardo retto dagli umiliati esisteva già nel 1297, quando viene citato in un testamento del 19 settembre di quell'anno.¹⁴⁵⁷ Nel 1462, tuttavia, la Società della Beata Vergine della Misericordia chiese a Pio II che le fosse concessa l'amministrazione dell'ospedale.¹⁴⁵⁸ Il gruppo scultoreo imolese potrebbe essere stato commissionato verosimilmente per celebrare l'unione dell'ospedale degli umiliati con quello della Scaletta avvenuto nel 1488 e sancito dalla bolla di Innocenzo VIII (1439-1492) del 18 aprile di quell'anno.¹⁴⁵⁹ In alternativa, il gruppo potrebbe provenire dalla Cattedrale di S. Cassiano, in particolare dal monumento sepolcrale di Simone *alias* Nochariento (1476).¹⁴⁶⁰

RESTAURI. A causa dello spostamento subito nel 1935 le statue sono state molto danneggiate. Un primo restauro è stato effettuato nel 1984. Nel restauro avvenuto nel 1999 si è potuto constatare che esse erano molto degradate, con stuccature in cemento per coprire le giunture tra i pezzi mal assemblati. Il restauro recente è di tipo conservativo dal momento che le statue erano state murate al pavimento della celletta e riempite di cemento, probabilmente per renderle più solide. La pulitura ha fatto emergere tracce dei colori blu, verde e rosso nelle pieghe del modellato. Sono state trovate anche piccole tracce di oro su una preparazione gialla nei bordi dei

¹⁴⁵⁵ Tenendo conto della misura del piede utilizzato ad Imola (0,43 m), secondo quanto si può ricavare da una pianta settecentesca della chiesa redatta in occasione della visita pastorale di Imola di Tommaso Maria Marelli nel 1739, l'altare del Corpo di Cristo risulterebbe lungo 2,15 m.

¹⁴⁵⁶ Vedi il capitolo III, in partic. 3.3.1. Il terz'ordine comprendeva laici penitenti che non seguivano alcuna regola. Erano presenti a Monza, nel lodigiano, nel bresciano e a Castel Goffredo (Mantova). Le comunità femminili furono sottoposte alla regola benedettina. Per gli umiliati ad Imola vedi BENINI 1994-1995. Il nuovo ordine si estese dall'abbazia di Vibaldone a Milano e a molte provincie del nord e centro Italia, giungendo fino in Toscana. Nel caso degli umiliati non si trattava di una confraternita, ovvero di una libera associazione di laici penitenti, bensì di una formazione giuridicamente regolata dal papa. Nel corso del XV secolo decadenza morale dell'ordine lo portò alla soppressione da parte di Pio V nel 1571 (BENINI 1994-1995, 12).

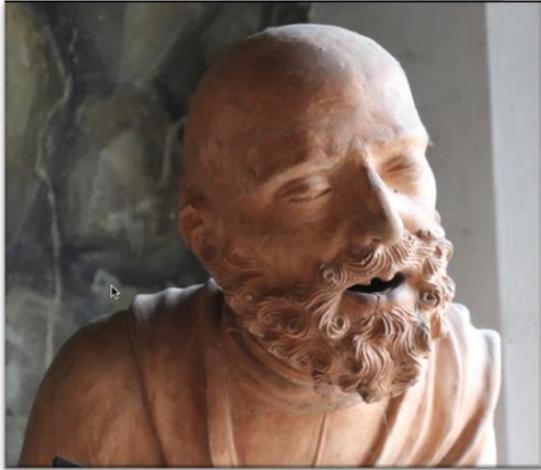
¹⁴⁵⁷ BENINI 1994-1995, 41.

¹⁴⁵⁸ In quell'anno il sindaco della Società di S. Maria della Misericordia e dell'Ospedale di S. Bernardo risulta essere un Francesco Tholo de' Bassi di Bubano degli Umiliati (Gaddoni, ed. MONFARDINI 2006,70). Documento conservato presso Imola, AOsp S. Bernardo, b. B II, c. 62r, 1488, giugno 1.

¹⁴⁵⁹ La bolla sanciva l'unione degli ospedali di S. Bernardo degli umiliati, di S. Francesco, di San Giacomo de' Macellari e di Sant'Antonio da Imola, a quello della Scaletta.

¹⁴⁶⁰ Gaddoni ed. MONFARDINI 2006, 70; Imola, ACancV, b. I, c. 25v, 1476 gennaio 30.

vestiti della *Madonna* e di una *Maria*. Purtroppo, non è possibile stabilire se si tratti dei colori originari o di ridipinture.



A destra: particolare del *Nicodemo*; a sinistra: particolare del *Giuseppe d'Arimatea*, 1464-seconda metà del XV (foto di Virna Ravaglia in RAVAGLIA 2019, 185, fig. 8).

**11. REGGIO EMILIA, CHIESA DI SAN GIOVANNINO, GRUPPO COMPOSITO, GIÀ
NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO, PROVENIENTE DALL'ORATORIO DEL
SANTO SEPOLCRO, 1480**



DESCRIZIONE. Il *Sepolcro* è un gruppo composito dato dall'aggregazione di gruppi diversi, tra cui due statue di una *Crocifissione* e cinque da un *Compianto sul Cristo morto*. Il gruppo è formato in tutto da sette statue, tra cui *Giuseppe d'Arimatea* (altezza 1,70 m), *Nicodemo* (altezza 1,65 m), *san Giovanni*, la *Vergine* (altezza 1,50 m), *Maria di Cleofa* (altezza 1,70 m), *Maria di Salomè* (altezza 1,65 m), un secondo *san Giovanni* (altezza 1,75 m), e il *Cristo*. Le mani dei personaggi sono state rifatte, in particolare quelle di *Giuseppe d'Arimatea*.¹⁴⁶¹ Manca la *Maddalena*. Il *Nicodemo*, dal capo scoperto e calvo, indossa una cintura annodata sul davanti e tiene nella mano destra un martello. Il *Giuseppe d'Arimatea*, invece, indossa un turbante all'orientale e una giubba foderata di pelliccia mentre tiene in mano i chiodi e le tenaglie. Dalla sua cintura pende visibilmente una bisaccia, suo attributo in quanto proprietario della tomba. Per quanto riguarda il *Cristo*, esso proviene da un altro *Sepolcro* fittile scomparso, come dimostrano le sue dimensioni, ampiamente inferiori rispetto agli altri personaggi.¹⁴⁶²

¹⁴⁶¹ LUGLI 1990. 335.

¹⁴⁶² Lo storico locale e canonico di Reggio Emilia, Giovanni Saccani, fornisce la notizia d'un *Sepolcro* fatto fare per la tomba di Giroldo Fiordibelli nella chiesa di S. Spirito nel 1443 (SACCANI 1913).

ARTISTA. Non è possibile attribuire le statue ad un unico artefice in quanto il gruppo è il risultato dell'accorpamento di due gruppi distinti per stile e per cronologia. Il *Cristo* di S. Giovannino, infatti, proviene certamente da un altro gruppo ed è attribuibile a Michele da Firenze (1385-1455), come dimostra il confronto con il *Cristo del Sepolcro* realizzato dallo stesso artista nella Galleria Estense di Modena (1443-1448).¹⁴⁶³ Il *Cristo* modenese risulta più dinamico di quello reggiano: il volto non compie alcuna rotazione verso destra e persino il cuscino sembra più rozzo e meno elaborato di quello modenese. All'inizio del secolo scorso il canonico locale Giovanni Saccani attribuì il gruppo al figlio di Michele, Marsilio. La notizia riportata dal Saccani, tuttavia, non trova riscontro in alcun documento e non risulta verificabile.¹⁴⁶⁴ Per quanto riguarda invece gli altri personaggi, sono stati avanzati i nomi di almeno due plastificatori diversi (se non tre) per l'evidente differenza stilistica che intercorre tra di essi, come lascerebbe intendere la presenza di due *san Giovanni*. Per le figure di *Nicodemo* e di *Giuseppe d'Arimatea* invece, Adolfo Venturi, seguito da Arturo Pettorelli e da Cesare Gnudi, proponevano un'autografia mazzoniana.¹⁴⁶⁵ Diversa l'interpretazione del Malaguzzi-Valeri, che pensava ad un allievo di Niccolò, e del Von Fabriczy, che propendeva per un'opera giovanile di Niccolò dell'Arca.¹⁴⁶⁶ L'interpretazione prevalente fin dai primi anni del '900, restava comunque quella di una generica attribuzione al Mazzoni e allievi, ad eccezione del *Cristo*.¹⁴⁶⁷ In particolare, per le figure femminili e del *S. Giovanni* erano stati avanzati dubbi mentre, per le figure virili del *Nicodemo* e dell'*Arimatea*, rimaneva l'attribuzione al Mazzoni.¹⁴⁶⁸ Pur ammessa la mano del Mazzoni, dall'analisi stilistica risulta certo che il *Sepolcro* reggiano preceda cronologicamente il gruppo realizzato dall'artista per l'oratorio della confraternita modenese della Buona Morte.¹⁴⁶⁹ Un'ulteriore proposta, avanzata negli anni Settanta da Corrado Mingardi, riguarda invece la possibilità di un terzo artista di ambito ferrarese per le figure della *Vergine svenente*, delle due *Pie donne* e del *S. Giovanni*.¹⁴⁷⁰ L'ipotesi di una mano ferrarese è condivisa da Cesare Gnudi che distingueva tre gruppi: il *Nicodemo* e il *Giuseppe d'Arimatea* mazzoniani, la *Vergine svenente* con *S. Giovanni* e *Maria di*

¹⁴⁶³ Michele da Firenze (1409-1457) lavorò nella bottega del Ghiberti a fianco di Donatello e tra il 1440-41 lavorò all'*Altare delle Statue* nel Duomo di Modena. Vedi il capitolo IV, par. 4.7.2.

¹⁴⁶⁴ Giovanni Saccani cita un documento, non più rintracciato, da cui risulta che nella chiesa di S. Francesco a Reggio esisteva un sepolcro "de marmore d[omi]n[us] ihesu christi et cum certis aliis figuris de marmore" che identificava col *Sepolcro* anche se questo è in realtà in terracotta (SACCANI 1915, XXII-XXIV).

¹⁴⁶⁵ VENTURI 1914, 228.

¹⁴⁶⁶ MALAGUZZI VALERI 1899, 286; FABRICZY 1908, 80-81.

¹⁴⁶⁷ PETTORELLI 1924, 262; PETTORELLI 1925, 10-12. Su *Giuseppe d'Arimatea* e *Nicodemo*, il Mingardi osserva che essi "sembrano appartenere ad una razza diversa, più forte e massiccia, individualmente caratterizzata, e perciò dal Pettorelli e dallo Gnudi collocabili nell'ambito strettamente mazzoniano (MINGARDI 1972, 171); VENTURI 1901, 357 e VENTURI 1914, 227-230.

¹⁴⁶⁸ PETTORELLI 1924, 262-264.

¹⁴⁶⁹ VENTURI 1914, 227-230.

¹⁴⁷⁰ Secondo Corrado Mingardi tutte le statue sarebbero frutto di uno stesso ambiente di marca ferrarese (MINGARDI 1972, 168-189).

Cleofa opera di un ferrarese vicino al Tura, e il *S. Giovanni* e la *Vergine* ai piedi della Croce sempre ferrarese.¹⁴⁷¹ Adalgisa Lugli ritiene che la qualità delle due figure “mazzoniane” non sia tale da poterle considerare di mano di Guido e che debbano essere ad un’artista attivo a Reggio dopo il Mazzoni in un momento in cui si stavano già affermando novità nella scultura dall’area lombarda.¹⁴⁷²

In questa sede si ritiene che, ad eccezione del *Cristo*, le altre figure siano riferibili a due artisti diversi, uno dei quali molto vicino agli esordi del Mazzoni, e cioè l’autore del *san Giovanni* e della *Maria* ai piedi della croce, e un secondo un seguace di Guido, e cioè l’autore del *Nicodemo* e di *Giuseppe d’Arimatea*.¹⁴⁷³ Le tre statue unite in un unico blocco rappresentanti la *Vergine svenente* con *san Giovanni* e una *Pia donna* a sostenerla, invece, mostrano la stessa impronta espressiva, le stesse chiome e le stesse corporature del *san Giovanni* e dell’altra *Vergine* ai piedi della croce. L’esecuzione delle statue da parte di almeno due artisti differenti, oltre a Michele da Firenze, è comunque comprovata dalle diverse tecniche esecutive: la *Vergine svenente* e *Maria di Salomè* sono state svuotate da dietro per la cottura, mentre, il *Giuseppe d’Arimatea*, con il turbante cavo nella parte superiore, e il *Nicodemo*, sono state cotte “a rocchi”.

DATAZIONE. La cronologia stabilita per il gruppo, ad eccezione del *Cristo*, è intorno al 1480, data di fondazione della Cappella del Santo Sepolcro nella chiesa di S. Francesco.

COLLOCAZIONE. Il gruppo si trova attualmente nella Chiesa di S. Giovannino in Reggio Emilia, nella seconda cappella nella navata destra (fig. 110). Nel 1807 il gruppo venne spostato nella chiesa di San Giorgio e raggiunge l’attuale sede soltanto nel 1896. La Chiesa di San Giovannino è gestita dalla Venerabile Confraternita dell’Immacolata Concezione e di San Francesco d’Assisi. Prima del 1953 il *Sepolcro*, mancante del *Cristo*, era allestito diversamente, come testimonia una foto in bianco e nero scattata prima dei restauri successivi a questa data.¹⁴⁷⁴ Il gruppo così completato fu sistemato come ora si vede nel 1955-56, sistemazione approvata dalla Soprintendenza di Modena il 5 febbraio 1954. La sistemazione della cappella ha comportato l’installazione di due cancellate in ferro battuto, nove lampade votive su modello antico (artigiano Rubini), lastre in granito rosa con iscrizione: “ATTENDITE ET VIDETE SI EST DOLOR SICUT DOLOR MEUS” e una croce in legno di rovere con la partecipazione di disegni e

¹⁴⁷¹ GNUDI 1952, 106 sgg.

¹⁴⁷² LUGLI 1990, 336: Più precisamente, il *Sepolcro* che doveva comprendere le figure di *Giuseppe d’Arimatea* e di *Nicodemo* “si può situare nel giro di anni in cui Mazzoni, al massimo della sua fama in Emilia, dopo il 1485, viaggia tra Modena e Venezia per poi recarsi a Napoli”.

¹⁴⁷³ PICCININI 2010, 13

¹⁴⁷⁴ LUGLI 1990, fig. 139.

assistenza tecnica dell'architetto Baldini. La rinnovata cappella venne inaugurata il 30 marzo 1958 durante la Settimana Santa dal vescovo di Reggio Beniamino Socche.

PROVENIENZA. Essendo un gruppo composito, le statue giungono da ambienti diversi. Le statue delle *Pie donne* con la *Vergine svenente* e *S. Giovanni* proverrebbero dalla Cappella della Compagnia dei Battuti, poi divenuta Confraternita della Concezione, nella chiesa di S. Francesco, e sarebbero state realizzate, stando alla ricostruzione di Elio Monducci e Vittorio Nironi (1974), già prima del 1445.¹⁴⁷⁵ Queste statue, tuttavia, sembrano più tarde degli anni cinquanta del Quattrocento e potrebbero essere riferibili piuttosto ad un periodo tra la fine degli anni Sessanta (1469) e l'inizio degli anni Ottanta, quando la Compagnia della Concezione si era stabilita provvisoriamente presso il monastero di Santa Maria delle Grazie. Le statue del *Nicodemo* e del Giuseppe d'Arimatea, più tarde, sembrano eseguite entro il nono decennio del Quattrocento e probabilmente vennero commissionate contestualmente all'oratorio che la Confraternita della Concezione fece costruire accanto alla chiesa di S. Francesco. I lavori di edificazione dell'oratorio, su uno spazio che il Comune aveva ottenuto dai frati per uso della confraternita, iniziarono infatti nel 1480.¹⁴⁷⁶ Successivamente, tra il 1656 e il 1657, all'interno dell'oratorio, sul lato destro, venne costruita una cappella intitolata al *Santo Sepolcro*. Nella Visita pastorale del vescovo Ottavio Picenardi (1709) viene descritto nell'oratorio un altare con una piccola edicola contenente il *Salvatore* nel sepolcro e diverse statue di plastica raffiguranti le *Marie*.¹⁴⁷⁷ Nella visita viene descritto l'Oratorio della Concezione che si presentava ad una sola navata ed era separato in due parti da una parete (fig. 109).¹⁴⁷⁸ Tra gli altri arredi, ornavano l'oratorio quattro tele a chiaroscuro rappresentanti le scene della passione di Gesù, dipinte dal reggiano Sebastiano Vercellesi (1603-1657) e destinate a coprire altri quadri durante il periodo quaresimale. Risulta interessante la notizia secondo cui due delle quattro tele sopravvissute vennero collocate ai lati del coro della Chiesa di S. Giovannino,¹⁴⁷⁹ il che suggerisce che esse possano esser state trasferite nella nuova sede insieme al *Sepolcro*. Nel 1762 l'oratorio fu quasi del tutto rifatto e fu riaperto nel 1765. Nel 1807, con la dispersione della Confraternita, il *Sepolcro* passò nella Chiesa di S. Giorgio, poi di nuovo nell'oratorio della Confraternita, ripristinata nel 1816, e infine venne

¹⁴⁷⁵ MONDUCCI – NIRONI 1974, 31: “Fin da prima dell'anno 1445 esisteva nella chiesa di San Francesco un gruppo di statue di terra cotta rappresentante il seppellimento di Gesù che supponiamo appartenesse alla stessa Compagnia di Battuti che diede origina alla confraternita della Concezione, e che questa lo portasse poi nel proprio oratorio quando l'ebbe costruito. Si sa infatti che in questo esisteva un *mortorio* del genere”.

¹⁴⁷⁶ Modena, ASMo, *Corporazioni soppresse*, Francescani di Reggio, filza 2432. Il documento è citato in MONDUCCI - NIRONI 1974, 20. La cessione avvenne con atto di Gabriele Trenti il 27 aprile 1480.

¹⁴⁷⁷ MONDUCCI - NIRONI 1974, 31.

¹⁴⁷⁸ MONDUCCI - NIRONI 1974, 29.

¹⁴⁷⁹ MONDUCCI - NIRONI 1974, 29.

sistemato nella chiesa di S. Giovanni nel 1896.¹⁴⁸⁰ La figura del *Cristo deposto*, sulla base della notizia trasmessa da Giovanni Sacconi, proverrebbe dalla chiesa reggiana di S. Spirito, ovvero dal monumento funebre di Girolamo Fiordibelli. Anche la chiesa di S. Spirito apparteneva ai frati Minori osservanti di S. Francesco. La demolizione del convento antico avvenne definitivamente il 25 ottobre 1551.¹⁴⁸¹ È probabile che al momento della sua distruzione, parte dei beni dei Fiordibelli tra cui lo stesso *Sepolcro* o la sola figura del *Cristo*, siano stati portati nella Cattedrale dove i Fiordibelli avevano una propria cappella.¹⁴⁸² Alla metà del XX secolo, però, il *Cristo* finì a Sant'Agata Bolognese, luogo dal quale sappiamo venne acquistato da Pietro Bongiovanni per integrare il *Sepolcro* in S. Giovannino.

COMMITTENTI. Il committente del gruppo della *Vergine svenente*, del S. Giovanni e delle due *Pie donne* deve essere individuato nella Confraternita della Concezione sita anticamente in S. Francesco e tutt'oggi responsabile della Chiesa di S. Giovannino. La Confraternita della Concezione nasce nel 1476 dalla Compagnia dei Battuti già presente dal 1321 nella chiesa di S. Francesco. La Confraternita è *ab antiquo* legata ai francescani anche se dal 1469 alla costruzione del nuovo oratorio presso la chiesa di S. Francesco (1480) si insediò nella Chiesa di S. Maria delle Grazie, nella Cappella di S. Sebastiano.¹⁴⁸³ Il *Cristo*, invece, potrebbe appartenere allo scomparso *Sepolcro* nella cappella appartenuta a Girolamo Fiordibelli in S. Spirito.

¹⁴⁸⁰ MONDUCCI – NIRONI 1976, 29-31.

¹⁴⁸¹ MONDUCCI – NIRONI 1974, 119-122. Una delle cappelle della nuova struttura era della famiglia Ancini.

¹⁴⁸² Girolamo Fiordibelli e la moglie Antonia Boiardi lasciarono alla Cattedrale tutti i loro beni. Essi sono ritratti in rilievo accanto alla *Madonna* sul campanile della Cattedrale.

¹⁴⁸³ MONDUCCI – NIRONI 1974, 29. Da questa cappella proviene un S. Sebastiano fittile attribuito a Ludovico Castellani ferrarese. Lo stesso artista potrebbe aver realizzato le statue del *Nicodemo* e del *Giuseppe d'Arimatea* facenti parte del *Sepolcro* di S. Giovannino.



A sinistra: particolare del *Giuseppe d'Arimatea*; a destra: particolare del *Nicodemo*



Fotografia del *Sepulcro* nell'allestimento rococò anteriore al 1954.

**12. FERRARA, CHIESA DEL GESÙ, GIÀ IN SANTA MARIA DELLA ROSA, ante
1485**



DESCRIZIONE. L'opera è composta da un gruppo di otto statue in terracotta policroma. Si riconoscono, da sinistra: *Giuseppe d'Arimatea*, il *S. Giovanni*, la *Maddalena*, la *Vergine*, *Maria di Cleofa*, *Maria di Salomè* e il *Nicodemo* con i tre chiodi. Le figure sono rese con intenso realismo secondo una gradazione molto varia: dal distacco di *Giuseppe d'Arimatea* e di *Nicodemo* all'impetuoso trasporto delle figure femminili che culmina con l'urlo della *Maddalena*. Secondo Arduino Colasanti (1922), il *Giuseppe d'Arimatea*, identificato nel personaggio con il berretto occidentale e la giubba foderata di pelliccia, ritrarrebbe Ercole I d'Este; *Maria di Cleofa*, identificata con la *Pia donna* in piedi con il fazzoletto nella mano destra e il velo sul capo, ritrarrebbe invece la duchessa Eleonora d'Aragona (figg. 209b-210).¹⁴⁸⁴ Ad un'attenta analisi sembra più corretto identificare il *Giuseppe d'Arimatea* nel personaggio con il turbante. Il Duca sarebbe ritratto dunque nel *Nicodemo* e la duchessa nella *Maria di Salomè*. La collocazione ottocentesca nella chiesa di S. Maria della Rosa prevedeva che il *Cristo* fosse disteso su una bara, come si vede in una fotografia della fine del XIX secolo scattata da Poppi.¹⁴⁸⁵

¹⁴⁸⁴ COLASANTI 1922, 458-473. Nella *Guida* del 1838 (AVVENTI 1938, 107), l'uomo col turbante viene ancora citato come *Nicodemo* e viene specificato che doveva avere in mano un vasetto con gli olii per ungere il corpo di Cristo. Il *Giuseppe Arimatea* invece, viene descritto "con in mano tre chiodi a memoria del fatto che fu lui ad ottenere da Ponzio Pilato il permesso di togliere dalla croce Gesù e seppellirlo", pertanto veniva identificato come l'Arimatea il personaggio che ritrae Ercole. Infatti, l'autore scrive che: "È tradizione che l'artista abbia dato ai sette personaggi intorno al Cristo le sembianze di membri della Corte e, in particolare, Maria di Cleofa e Giuseppe di Arimatea avrebbero avuto come modelli la duchessa Eleonora e il duca Ercole I".

¹⁴⁸⁵ La foto è pubblicata in VISSER TRAVAGLI 2003, fig. 10.

ARTISTA. L'autore del gruppo è il coroplasta modenese Guido Mazzoni (1445-1518) come conferma un pagamento del 1485. All'inizio del Cinquecento, Tommasino Lancilotti scrisse che "Guido in Ferrara nella chiesa...fe' un bello sepolcro", che Girolamo Tiraboschi (1786) identificò in quello di S. Maria della Rosa ma attribuendolo ad Alfonso Lombardi (1497-1537),¹⁴⁸⁶ come sostenne anche Giuseppe Atenore Scalabrini.¹⁴⁸⁷ Diversamente, venne riferito a Pietro Lombardi da Cesare Barotti¹⁴⁸⁸ e dal Baruffaldi,¹⁴⁸⁹ mentre Cesare Cittadella fu attribuito a Pietro Lombardo.¹⁴⁹⁰ Quest'ultima attribuzione influenzò il Frizzi (1787).¹⁴⁹¹ Per primo avanzò il nome di Guido Mazzoni Luigi Napoleone Cittadella,¹⁴⁹² trovando accoglienza presso la critica successiva.¹⁴⁹³ Jacob Burckhardt la ritenne un'opera giovanile del Mazzoni, così anche il Venturi.¹⁴⁹⁴

DATAZIONE. Il *terminus ante quem* per la datazione del gruppo è fornita da un pagamento del 5 maggio 1485 al sarto della duchessa Eleonora d'Aragona per un dono in tessuti di pregio a Pellegrina Agazzi, moglie del coroplasta, in cui viene esplicitato che il "mastro paganin da Modena depintore che feze il sepolcro in Santa Maria della Roxa".¹⁴⁹⁵ Dunque, il gruppo dev'esser stato realizzato poco prima, orientativamente tra il 1483 e il 1485. Inoltre, negli inventari del 1487-1489 relativi alla guardaroba di Eleonora d'Este, viene citata una versione ridotta del gruppo: "[...] sepolcro uno de tera lo quale fe' maestro Guido paganino in una caseta

¹⁴⁸⁶ TIRABOSCHI 1786, 256.

¹⁴⁸⁷ SCALABRINI 1773, 50: "Le più mirabili sono le sette Statue più grandi del naturale colorate, che rappresentano la Beata Vergine, le Marie, S. Giovanni, Giuseppe da Rama, e Nicodemo, che piangono sopra il cadavere del Redentore, opera da' nostri antichi sempre stimata, che uscita sia dalle mani di Alfonso Lombardi, di cui disse Michel Angelo Buonarrota esser il Dio della terra" (Vedi anche SCALABRINI 1755, 52).

¹⁴⁸⁸ BAROTTI 1770, (ed. anast. 1977, 69).

¹⁴⁸⁹ BARUFFALDI 1697-1730 (ed. anast. 1986, 200), in cui è riportata la seguente iscrizione perduta che proveniva nella chiesa di Santa Maria della Rosa: "HAEC CHRISTI SALVATORIS MORTUALIA ALPHONSI LOMBARDI EXIMII SCULPTORIS FERRARIEN[SIS] OPERE FIGULINO CONSTRUCTA, EX APPOSITO SACELLO AD HUNC LOCUM PICTURIS ORNATUM RESTAURATUM TRANSLATA SUN ANNO MDCCXIII DIE XVII OCTOBRIS".

¹⁴⁹⁰ CITTADELLA 1782, 173.

¹⁴⁹¹ FRIZZI 1787, 52.

¹⁴⁹² CITTADELLA 1884, 81-82. Concorda anche Francesco Avventi (AVVENTI 1838, 106-107): "Ma siccome, se si eccettuino le teste veramente bellissime, il rimanente è duro e monotono, così v'hanno altri che ritengono essere questa od una delle prima opere di detto autore, o lavoro di Pietro Lombardi".

¹⁴⁹³ CITTADELLA 1844, 81; NICCOLINI 1930, 89; MEDRI 1933, 42-44; GNUDI 1952, 102 sgg.; MEDRI 1957, 73-75; MEZZETTI-MATTALIANO 1981, II, 86.

¹⁴⁹⁴ VENTURI 1884, 353.

¹⁴⁹⁵ Il pagamento è conservato presso Modena, ASMò, Camera Ducale Estense, *Bolletta, Memoriale del saldo*, Reg. 4888/97, p. 33 (5 maggio 1485). Il documento venne pubblicato da Adolfo Venturi (VENTURI 1984, 52-54); vedi anche VERDON 1978, 247.

dorata”.¹⁴⁹⁶ Dalla menzione è evidente che il gruppo monumentale doveva essere già completo entro questa data.

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo si trova nella Chiesa del Gesù, lungo la parete d’ingresso sulla sinistra, all’interno di una teca di vetro. Dopo il 1884, quando ebbe luogo la conversione di S. Maria della Rosa in caserma militare, la chiesa venne dismessa. Il gruppo venne trasportato nella chiesa del Gesù dopo il 1933, dopo la mostra sull’arte ferrarese.¹⁴⁹⁷

PROVENIENZA. La collocazione precedente del gruppo è la Chiesa di S. Maria della Rosa. L’edificio, collocato presso Via Cavour non lontano dal Castello Estense, venne distrutto dai bombardamenti del 1944 e demolito negli anni Cinquanta; sopravvive soltanto una parte del chiostro ancora visibile lungo viale Cavour.¹⁴⁹⁸ La chiesa, comprendente anche un ospizio e un convento, si trovava in origine fuori dalle mura urbane ed era occidentata. Era nota anche come Santa Maria del Tempio,¹⁴⁹⁹ per essere appartenuta all’Ospedale dei cavalieri di San Giovanni, come si ricava da una bolla di Niccolò V del 1448,¹⁵⁰⁰ prima di passare all’ordine dei Geronimini del Beato Pietro da Pisa, anche detto “della Trinità”, e successivamente soppresso.¹⁵⁰¹ Nel 1624 fu oggetto di una ricostruzione da parte del ferrarese Francesco Guitti che la rese a tre navate con catino absidale e tribuna.¹⁵⁰² Nel periodo in cui fu commissionato il gruppo, alla fine del nono decennio del Quattrocento, si registrano a Ferrara numerosi lavori di ampliamento della città realizzati da Ercole d’Este attraverso l’architetto Biagio Rossetti e che coinvolsero anche Santa Maria della Rosa.¹⁵⁰³

La ricostruzione dell’esatta posizione del gruppo ferrarese nella chiesa di Santa Maria della Rosa risulta abbastanza complessa. La prima menzione del gruppo nella chiesa risale alla fine del Seicento. Nel 1621 il Guarini non cita il *Sepolcro*.¹⁵⁰⁴ Nella *Guida* di Carlo Brisighella scritta tra

¹⁴⁹⁶ ASMo, Camera Ducale Estense, *Amministrazione dei Principi*, B, Non regnanti, Eleonora d’Aragona, 640, “Inventari de la Guardaroba” (1487-1489), c. 128s: “Sepolchro una de tera, lo quale fé Maestro Guido Paganino, in una caseta dorata...n.1”. Il documento è edito in FRANCESCHINI 1995, 410 (doc. n. 597 bis).

¹⁴⁹⁷ AGOSTINI 2003, 82.

¹⁴⁹⁸ FRANCESCHINI 1995, 410 n. 597; vedi anche SCAFURI 2017, 39-40.

¹⁴⁹⁹ CAPONE, IMPERIO 1997, 125 e 305-306.

¹⁵⁰⁰ GUARINI 1621, 137 (lib. III). A Ferrara era presente già un’altra chiesa di fondazione templare: S. Maria di Betlemme in Mizzana, edificata con il contributo di Guglielmo II degli Adelardi che aveva partecipato alla seconda crociata nel 1147. Tornato dalla Terrasanta a Ferrara, vi costruì una cappella rappresentante il *Santo Sepolcro* vicino alla chiesa dove fu sepolto nel 1149 (BETSY PURVIS 2012, 238).

¹⁵⁰¹ FRIZZI 1787, 51.

¹⁵⁰² AVVENTI 1838, 106-107; CITTADELLA 1884, 81-82.

¹⁵⁰³ L’architetto rivoluzionò in pochi anni l’asse viario con i due grandi viali posti a collegamento del castello e delle mura da una parte, e le due porte collocate in prossimità dei bastioni cittadini dall’altra. Luogo di incontro dei due assi viari è l’incrocio degli Angeli, dove svetta il Palazzo dei Diamanti.

¹⁵⁰⁴ GUARINI 1621, 137-141.

la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII (1630-1710) vien detto che il *Sepolcro* era in corrispondenza del primo altare sulla destra dall'entrata: "il primo altare, che si trova nella prima cappella, a mano destra, mostra una tavola ovata dove Steffano Gigatelli da Cento dipinse l'immagine del B. Pietro da Pisa in atto di contemplare. La quadratura, e le altre pitture a fresco sul muro sono di Giacomo Filippi, ivi colorite nell'anno 1715. In questo sito era prima di Sepolcro di Nostro Signore con le statue, delle quali altrove si dirà".¹⁵⁰⁵ Inoltre, l'autore aggiunge che il gruppo era stato spostato dalla prima cappella a destra in quella di fronte nel 1713.¹⁵⁰⁶ L'assenza di menzioni sul *Sepolcro* nel *Supplemento Historico delle chiese di Ferrara* del Borsetti (1770) fa supporre che il gruppo sia stato rimosso o celato alla vista dei fedeli; in alternativa, è possibile che non avendo trovato corrispondenza tra la posizione nella prima cappella a destra citata dal Brisighella e la nuova collocazione, l'autore abbia preferito omettere l'informazione.¹⁵⁰⁷ Per tutto il restante corso del Settecento il *Sepolcro* è attestato nella prima cappella a sinistra dalla parte di chi entra.¹⁵⁰⁸ Ancora nel 1838 Francesco Avventi ricorda che: "le otto statue di terra cotta, dipinte, che rappresentano Gesù morto e steso sur una bara, la SS. Vergine, le Marie, San Giovanni, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, e trovansi nella prima cappella a sinistra di chi entra [...]".¹⁵⁰⁹ Sebbene non sussistano fonti più antiche attestanti la sua posizione, è possibile che il *Sepolcro* sia stato concepito per la prima cappella a destra dall'entrata, come indicato dal Brisighella. Ad ogni modo, non è possibile stabilire se il gruppo sia stato realizzato per la Chiesa di Santa Maria della Rosa o per un altro ambiente. Un'epigrafe di lode scritta da Luigi Pinotti e apposta nel 1850 accanto al *Sepolcro* nella chiesa della Rosa, cita le statue nel seguente ordine: la *Vergine* al centro, ai lati la *Maddalena* e il buon *Giovanni*, ai quali seguono *Maria di Cleofa*, *Giuseppe*, *Salomè* e *Nicodemo*.¹⁵¹⁰ La notizia dell'esistenza, nel 1510, di un "uno aparato in forma de uno sepolcro in la septimana santa, dove se mostrava el legno del la Croxe de Christo" nel Palazzo già Gavassini (poi Pareschi) a Ferrara, pone alcuni dubbi.¹⁵¹¹ Palazzo Gavassini era stato costruito tra il 1475 e il 1487 per volere di Ercole d'Este dagli architetti Pietro Benvenuti e Biagio Rossetti e aveva dato rifugio alla regina Isabella d'Aragona del Balzo, vedova di Federico d'Aragona (1465-1533).¹⁵¹² La notizia suggerirebbe, dunque, la provenienza di un *Sepolcro* di Cristo, seppur temporaneo, da

¹⁵⁰⁵ Brisighella (XVII-XVIII), ed. NOVELLI, 1991, 131.

¹⁵⁰⁶ Brisighella, ed. NOVELLI 1991, nota 30.

¹⁵⁰⁷ BORSETTI 1670, (ed. anast. 1933), 2-12.

¹⁵⁰⁸ Vedi FRIZZI 1787, 51: "Nella cappella a sinistra dell'entrata sono attestate le otto statue di terracotta di grandezza maggior del naturale, rappresentati Gesù morto e disteso sopra di una bara, colla Santissima sua Madre, le due Marie, S. Giovanni, Giuseppe di Arimatea e Nicodemo che gli fan corona". Vedi anche CITTADELLA 1884, 81-82.

¹⁵⁰⁹ AVVENTI 1838, 106-107.

¹⁵¹⁰ L'epigrafe è situata presso il *Sepolcro* nella chiesa del Gesù.

¹⁵¹¹ CITTADELLA 1864, 378.

¹⁵¹² "Il Palazzo di San Francesco, noto anche come Palazzo di Renata di Francia o Gavassini, o Pareschi", consultato all'URL: <https://biagiorossetti500.it/architettura/palazzo-di-san-francesco-o-di-renata-di-francia/>.

quest'ambiente privato. La menzione non esclude, tuttavia, che sia esistito a Ferrara più di un *Sepolcro* scultoreo, come dimostra la presenza, nel Museo di Palazzo Schifanoia, di un busto di *Dolente* mazzoniana proveniente dalla chiesa di San Giovanni Battista, oggi sconsacrata e dove l'opera è documentata per la prima volta alla fine del XVII secolo (fig. 353).¹⁵¹³

COMMITTENTI. Il *Sepolcro* fu realizzato per i duchi di Ferrara, Ercole d'Este ed Eleonora d'Aragona, certamente entro il 1485, data del pagamento alla moglie dell'artista. Esso dovette riscuotere molto successo, tanto che il Mazzoni fu chiamato a realizzarne un secondo presso la corte napoletana dal fratello della duchessa ferrarese, Alfonso d'Aragona.¹⁵¹⁴ Diversamente da quanto attestato dalla tradizione che identifica la contessa in *Maria di Cleofa*, essa dev'essere identificata piuttosto in *Maria di Salomè*. Nel *Vangelo di Marco* Salomè chiede a Cristo di riservare due posti nel suo Regno, uno alla sua destra e uno alla sua sinistra, per i figli Giacomo e Giovanni. Salomè simboleggia dunque la buona madre che si preoccupa della salvezza dei propri figli.¹⁵¹⁵ Il gruppo scultoreo, caratterizzato da una grande teatralità, resa ancor più facile dal *medium* fittile, rispecchia, inoltre, la propensione del Duca verso gli spettacoli teatrali. Proprio nel 1481 Ercole metteva in scena la prima rappresentazione della *Passione di Cristo* a Ferrara, evento che potrebbe essere all'origine della commissione del *Sepolcro* mazzoniano.¹⁵¹⁶ Come osserva Anna Maria Visser Travagli, infatti: "il *Compianto sul Cristo morto* di Guido Mazzoni ci appare come la materializzazione delle funzioni e delle sacre rappresentazioni patrociniate dal duca, alle quali partecipava personalmente, accompagnato dalla moglie, che aveva un ruolo di primo piano anche nel governo del Ducato, e dai dignitari della corte".¹⁵¹⁷ Le capacità mimetiche di mascherare del Mazzoni contribuirono senz'altro ad avvicinare Ercole II all'artista modenese. Il duca lo apprezzò a tal punto che gli concesse l'esenzione completa dalle tasse dello Stato.¹⁵¹⁸ La presenza nei registri ducali, di un pagamento datato tra gli anni 1498 e 1499 a Fino e Bernardino Marsigli per aver dipinto "la montagna del Sepulcro de Christo" alla Medelana, il palazzo estense nella parte Nord del Po di Volano, lascia ipotizzare che vi esistesse un *Sepolcro* scultoreo,¹⁵¹⁹ forse situato nella cappella del palazzo al piano superiore.¹⁵²⁰

¹⁵¹³ GASTALDI 2011, 16.

¹⁵¹⁴ Il 12 maggio 1495 Guido Mazzoni è creato Cavaliere da Carlo VIII a Santa Maria di Monteoliveto.

¹⁵¹⁵ MARCO 10,35-45.

¹⁵¹⁶ SERAGNOLI 2003, 23; per il ruolo del teatro a Ferrara nel Rinascimento vedi LOCKWOOD 1980, 571-582 e GUNDERSHIEMER 1980, 25-33.

¹⁵¹⁷ VISSER TRAVAGLI 2003, 15.

¹⁵¹⁸ FRANCESCHINI 1995, 281-282 (doc. n. 394).

¹⁵¹⁹ TUOHY 1996, 427 (doc. 32) in cui si riporta un pagamento a Fino e Bernardino Marsigli per i lavori fatti negli anni 1498-1499 alla Medelana, a Belfiore e a Castel Novo, *Munitione e Fabbriche* 35.70-1, Spexa de Medelana in Libro a c. 117: "[...] Spexa extraordinaria dè dare a dì dito £ quatordece per lo amontare deli infrascripte dipinture viz per avere depinto lo montagna del Sepulcro de Christo".

¹⁵²⁰ TUOHY 1996, 364.

Un altro problema posto dal *Sepolcro* della Rosa riguarda l'identità del *Giuseppe d'Arimatea*, difficilmente riconducibile ad un personaggio noto. Secondo una prima ipotesi esso potrebbe essere un ritratto postumo di Borso d'Este (†1471). La fisionomia del *Giuseppe d'Arimatea*, infatti, non sembra molto distante da quella del ritratto di Borso negli affreschi di Palazzo Schifanoia. La presenza nel *Sepolcro* di entrambi i fratelli, Ercole e Borso, come nel *Sepolcro* bussetano dotato di un doppio ritratto, è un'ipotesi interessante considerando che Ercole doveva il proprio titolo ducale proprio al fratello maggiore e che era riuscito a succedergli faticosamente soltanto dopo l'eliminazione fisica del pretendente dell'altro ramo della famiglia: Niccolò figlio del fratellastro Leonello, fatto decapitare da Ercole nel 1476. Inoltre, la presenza del ritratto di Borso nel *Sepolcro* risponde all'esigenza di un pellegrinaggio sostitutivo mai compiuto. A differenza del padre Niccolò e del fratello Meliaduse, Borso non compì mai un pellegrinaggio in Terrasanta.¹⁵²¹ Poiché il francescano ferrarese Alessandro Ariosto gli dedica il resoconto del suo viaggio in Terrasanta condotto nel 1444, è probabile che anche Borso fosse intenzionato a compierne uno.¹⁵²² Una seconda ipotesi è che il *Giuseppe d'Arimatea* rappresenti Francesco Naselli, segretario di Borso riconfermato nella sua carica da Ercole durante la guerra del 1482 contro i Veneziani.¹⁵²³ L'ipotesi appare verosimile considerando che in Santa Maria della Rosa la seconda cappella a destra partendo dall'entrata era iuspatronato dei Naselli.¹⁵²⁴ Francesco Naselli compare infatti in un documento del 1469 pubblicato da Adriano Franceschini in cui scrive ai frati del monastero di Santa Maria della Rosa di Borgo Leone (*Burgi Leonis*) riguardo al materiale "per fabricare il monastero" di Santa Maria della Rosa.¹⁵²⁵ Un altro personaggio della corte estense che è stato intravisto nel *Giuseppe d'Arimatea* è Severo Severi, cancelliere segretario del duca Ercole I d'Este dal 1491 al 1500 e sepolto nella suddetta chiesa di Santa Maria della Rosa. Quest'ipotesi, avanzata da Gualiero Medri (1957) dovrebbe essere accantonata

¹⁵²¹ LAZZARI 1939, 672-702.

¹⁵²² Il frate francescano Alessandro Ariosto si recò in pellegrinaggio in Terrasanta nel 1444, dal quale riporta un resoconto dedicato a Borso. La *Topographia Terrae Promissionis*, datata tra il 1463 e il 1468, è riportata in tre esemplari, di cui due del XV secolo: nel ms. BM, B V 19 conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, e nel ms. BC, CCLIX (231) conservato presso la Biblioteca Capitolare di Verona (cc. 2-31). Il frate si recò nuovamente in Terrasanta nel 1475. Da questo secondo viaggio, riportò un resoconto latino in forma dialogica composto tra il 1475 e il 1478 circa (Vedi CARDINI 2002, 261). Il frate fu mandato a Gerusalemme da Sisto IV per cercare di sostenere i cristiani maroniti che il papa voleva riunire alla sede romana. Nello scritto del 1475, redatto in forma dialogica, si rivolge al cugino Ludovico Ariosto, omonimo del poeta, che da pochi mesi era nato dal podestà di Reggio Niccolò e da Daria Malaguzzi.

¹⁵²³ Nel 1467 diventa rappresentante alla Repubblica di Firenze che convinse ad un trattato di pace col duca Borso.

¹⁵²⁴ Nella chiesa di Santa Maria della Rosa erano sepolti Alessandro Naselli, giurista, morto nel 1583, che per molto tempo aveva preseduto al Governo della Provincia Garfagnana.

¹⁵²⁵ Il documento è datato al 24 settembre 1469; una trascrizione è in FRANCESCHINI 1995, 729.

considerando che gli anni in cui fu in carica il Severi non coincidono con la cronologia del gruppo.¹⁵²⁶

RESTAURI. Il gruppo è stato restaurato nel 1974-1976.

¹⁵²⁶ L'ipotesi dell'identificazione con Severo Severi è proposta dal Medri (MEDRI 1957, 74). Trovarono sepoltura nella chiesa di Santa Maria della Rosa anche: Tommaso Cammelli detto il Pistoia, poeta di corte di Ercole d'Este (1440-1516?), raccomandato dallo zio Antonio al Duca come cortigiano solo dal 1491; Bartolomeo Ricci da Lugo e Ludovico Carbone, entrambi letterati presso la corte estense. Vedi UGHI 1804, 115.

13. BOLOGNA, BASILICA SAN PETRONIO, 1490-1495



DESCRIZIONE. Il gruppo è composto da sette figure in terracotta policroma a grandezza naturale poste all'interno di una nicchia: *Nicodemo* (h. 163 cm), *san Giovanni* (h. 168 cm), *Maria di Cleofa* (h. 170 cm), la *Vergine*, *Maria di Salomè* (h. 158 cm), la *Maddalena* (h. 170 cm) e il *Cristo* (lunghezza 189 cm). Manca il *Giuseppe d'Arimatea*.¹⁵²⁷ Stilisticamente, le sculture, sembrano risentire dell'influenza di Niccolò dell'Arca e della cultura artistica bolognese del periodo bentivolesco dominata dalle figure di Francesco Francia e di Lorenzo Costa, erede della tradizione ferrarese attivo a Bologna negli anni Ottanta e del Quattrocento.¹⁵²⁸ Rosalba D'Amico colloca il *Sepolcro* a metà strada tra le statue di Niccolò dell'Arca in S. Maria della Vita e le coeve opere di Guido Mazzoni.¹⁵²⁹ Sono altresì presenti elementi tratti dall'affresco di Ercole de' Roberti,

¹⁵²⁷ Le misure delle statue sono tratte da RAVAGLIA 2019, 181. L'assenza, in questo gruppo come negli altri due gruppi bolognesi (quello trecentesco di S. Maria delle Grazie e quello quattrocentesco di S. Maria della Vita) dell'ottavo personaggio maschile, variamente identificato come *Giuseppe d'Arimatea* o *Nicodemo*, suggerisce che perlomeno in ambito bolognese esso non fosse considerato necessario e che mancasse sin dall'origine. Questa ipotesi si scontra però con la presenza dell'ottavo personaggio nel *Sepolcro* dell'Osservanza a Imola, comprendente sia il *Nicodemo* che l'*Arimatea*. Personalmente, ritengo che in questi tre specifici casi, l'ottava figura potrebbe esser venuta a mancare facilmente considerando le peregrinazioni e i ricollocamenti continui subiti da tali gruppi. Sull'assenza del Giuseppe d'Arimatea in questo gruppo e negli altri *Sepolcri* bolognesi di Santa Maria delle Grazie e di S. Maria della Vita, vedi RAVAGLIA 2019, 174-175, nota 22.

¹⁵²⁸ Nel 1492 Lorenzo Costa eseguì per la Cappella Rossi in S. Petronio la tavola raffigurante la Madonna e santi.

¹⁵²⁹ D'AMICO 1991, 103.

allora attivo nella Cappella Garganelli in San Pietro a Bologna, specialmente nella figura della *Maddalena*.

ARTISTA. Benché l'opera riporti, in un angolo del cuscino del *Cristo*, la firma dell'artista, "Vincentius Nunfrius Bononiae f.", essa è stata attribuita per lungo tempo a Niccolò dell'Arca, del quale l'Onofri era ritenuto un seguace.¹⁵³⁰ L'attribuzione all'Onofri fu avanzata per la prima volta nel 1792, quando Cesare Malvasia riconobbe che le sette figure di creta cotta "sono non di Niccolò da Puglia come nel *lib. Delle Pitt.* 1686, ma di Vincenzo Onofri".¹⁵³¹ Il riferimento venne ignorato dalla periegetica successiva, per cui nella *Guida* di Giacomo Gatti del 1803 l'opera viene erroneamente attribuita allo scultore bolognese Petronio Tadolini (1727-1813), attivo nel Settecento mentre,¹⁵³² mentre nella *Guida* del 1820 di Girolamo Bianconi, viene detta del fratello di questi "la B. V. sopra dipinta in muro fu qui trasportata, ma col ritocco è stata ridotta ad altra forma. L'ornato intorno alla porta fatto sul modello di quella di incontro, con direzione di Francesco Tadolini, ha le statue fatte da Petronio di lui fratello".¹⁵³³ I rapporti dell'Onofri con i pittori della corte dei Bentivoglio sono noti attraverso scarse citazioni storiche.¹⁵³⁴ Probabilmente egli conosceva il pittore ferrarese Lorenzo Costa a Bologna già dal 1480. Per i Bentivoglio l'Onofri aveva lavorato al Palazzo di Via San Donato, distrutto nel 1506, nella Delizia di Ponte Poledrano e, sicuramente, anche nella cappella di famiglia nella Chiesa di San Giacomo Maggiore.

DATAZIONE. Dall'analisi stilistica, e in particolare dalla vicinanza all'*Altare di S. Eustachio*, già in S. Maria dei Servi e ora in S. Petronio (1503) piuttosto che al *Busto di uomo* e al *Busto di Giovane* al County Museum of Art di Los Angeles (quest'ultimo datato 1512), l'opera è inscrivibile entro l'ultimo decennio del Quattrocento.¹⁵³⁵ In questo periodo è attivo a Bologna

¹⁵³⁰ MORRA 1985, 185 e 195 n. 4; D'AMICO 1989, 121. Le opere certamente autografe dell'autore sono poche. Il suo catalogo comprende, oltre al *busto di Virgilio Bargellini* presso il Museo Davia Bargellini, il *sarcofago del canonico Antonio Busi* (1506) nel santuario di Santa Maria del Poggio presso San Giovanni in Persiceto, e una *Santa Lucia* al Bode Museum di Berlino.

¹⁵³¹ MALVASIA, ed. 1792, 259; l'autore aggiunge che "la B. V. sopra queste in muro dipinta fu delle trasportate, ma col ritocco ridotta ad altra forma. Il nuovo ornato intorno alla porta fatto sul modello di quella di incontro con direzione di Francesco Tadolini, ha le statue di Petronio Tadolini".

¹⁵³² GATTI 1803, 122: "Uscendo di Sagrestia sotto l'organo il mortorio di Cristo con n. 7. Figure di creta cotta sono di Petronio Tadolini con direzione di Francesco Tadolini". Petronio Tadolini fu scultore di apparati effimeri come testimoniano le figure del *Sepolcro* nella chiesa della Maddalena (1758), gli angeli della macchina della reposizione del Santissimo in Cattedrale (1765-1766), le statue dell'apparato funebre del padre inquisitore Tommaso De Angelis in S. Domenico, il *Sepolcro* della parrocchiale dei Ss. Cosma e Damiano.

¹⁵³³ BIANCONI 1820 248 e ed. 1835, 106.

¹⁵³⁴ D'AMICO 1990, 107.

¹⁵³⁵ MORRA 1985, 195, n. 4: "Il compianto di S. Petronio appare posteriore alle opere dell'ultimo decennio del XV sec., sia per il livello esecutivo raggiunto, sia per una più attenta ricerca di risposdenze armoniche e

Lorenzo Costa, già presente in città dal 1480, il cui stile sembra molto affine a quello di Vincenzo Onofri.¹⁵³⁶ Dal confronto con l'*Altare di S. Eustachio* (1503) nel quale, sulla lunetta di fondo è scolpita a bassorilievo una scena di deposizione dalla croce,¹⁵³⁷ si notano infatti molteplici affinità, soprattutto per quanto riguarda il *Cristo*, effigiato in posizione semi-seduta anziché distesa. Sarebbe lecito chiedersi se anche per il *Cristo del Sepolcro*, fosse prevista una visione frontale anziché laterale, come si vede nella lunetta.

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo si trova attualmente in un angusto spazio ricavato sotto il pilastro destro che divide la navata dal presbiterio. La nicchia si apre verso la navata sinistra, davanti alla ventesima cappella, poco prima dell'organo. Sul cartiglio commemorativo posto sopra la nicchia si legge "UT NOS VIVIFICARET REST ANNO 1916" e fa riferimento alla risistemazione del gruppo in questa sede avvenuta all'inizio del secolo scorso.

L'assenza di citazioni sull'opera scultorea dell'Onofri all'interno della chiesa di S. Petronio nella *Graticola di Bologna* scritta da Pietro Lamo nel 1578 e l'assenza di citazioni sulle statue del *Sepolcro* pone molti interrogativi. Tale mancanza suggerisce che le statue trovassero posto originariamente in un altro edificio di culto, oppure che dovevano essere nascoste alla vista dei fedeli per essere mostrate, conformemente al loro utilizzo, soltanto durante la Settimana Santa. La posizione del gruppo nel 1686 era tra le ante dell'antico organo, come testimonia il Malvasia, che lo cita mentre descrive la zona di passaggio dalla sagrestia alla cappella maggiore.¹⁵³⁸ Anche la *Guida* di Giacomo Gatti del 1803 le cita nella posizione "uscendo di sagrestia sotto l'organo".¹⁵³⁹ Così anche la *Guida dei forestieri* di Girolamo Bianconi del 1820.¹⁵⁴⁰ Il luogo descritto sembra coincidere orientativamente con quello odierno, e cioè con la nicchia ricavata sotto il pilastro destro dell'altare maggiore.

PROVENIENZA. Ammettendo che il gruppo sia stato creato per ornare una cappella all'interno di S. Petronio che sia diversa dall'angusto ambiente ricavato sotto il pilastro destro dell'altare maggiore, dove l'opera non è mai citata prima del 1686, si può ipotizzare la sua provenienza dalla

fortemente lineari che si lega all'altare dei Servi. La modellazione dei volti è tuttavia più asciutta, meno pastosa e soffice".

¹⁵³⁶ D'AMICO 1991, 108. Il Costa aveva lavorato per i Bentivoglio nel Palazzo di Via S. Donato, distrutto nel 1506, nella delizia di Ponte Poledrano e nella cappella di famiglia in S. Giacomo Maggiore; vedi OTTANI CAVINA 1967, 17.

¹⁵³⁷ La deposizione nella lunetta dell'*Altare di S. Eustachio* presenta, in posizione centrale, la *Vergine* tra S. Giovanni e la *Maddalena*, rispettivamente alla sua sinistra e destra. Ai lati estremi, invece, si trova *Giuseppe d'Arimatea* che con una tenaglia cerca di estrarre le spine della corona dal capo di Cristo. Dall'altro lato, *Nicodemo* tiene un lembo del lenzuolo.

¹⁵³⁸ MALVASIA 1686, 241.

¹⁵³⁹ GATTI 1803, 122.

¹⁵⁴⁰ BIANCONI ed. 1820, 248 e BIANCONI ed. 1835, 106.

“Cappella del Santissimo”, poi Malvezzi-Campeggi, rifatta nell’Ottocento e collocata nella quarta campata della navata destra, oppure che possa provenire dalla “Cappella della Santa Croce”.¹⁵⁴¹ Considerando che tra le prima cappelle fatte costruire da papa Martino V nella Basilica (1417-1431) ne esisteva una dedicata alla “Santa Croce de’ Gerosolimitani”, è possibile che il gruppo provenisse da quest’ambiente. L’intitolazione della cappella derivava da una delle chiesette preesistenti alla costruzione della Basilica, successivamente inglobate nella sua fabbrica.¹⁵⁴² La Cappella della Santa Croce edificata in S. Petronio nel XV secolo, potrebbe corrispondere all’area della primitiva cappella intitolata alla Santa Croce de’ Gerosolimitani.¹⁵⁴³ La lunetta della cancellata d’ingresso della Cappella della Santa Croce, raffigurante un’*Imago Pietatis*, venne dedicata dall’ordine dei Notari nel febbraio del 1483 come conferma l’iscrizione che corre lungo il perimetro dell’architrave: “ORDINIS EXCELSI SCRIBAVM MVNERE SACRVM // EX PARIO TEXTUM MARMORE FVLGET OPVS // ANNO·SALVTIS·MCCCCLXXXIII MENSE FEBRVARII DICATVM”. E tuttavia, nelle guide non vi è alcuna traccia della presenza di statue rappresentanti un *Sepolcro* scultoreo in questa cappella. Al di là dell’assenza di specifiche testimonianze documentarie, gli stravolgimenti subiti dalla navata destra nel corso del XX secolo rendono difficile la lettura di questa zona.¹⁵⁴⁴

Un’altra ipotesi di provenienza del *Sepolcro* può essere intravista nella memoria di una cappella in S. Petronio dedicata alla *Vergine della Consolazione* ad uso della Confraternita dei Cinturati agostiniani. La Confraternita della Beata Vergine della Consolazione fu fondata nel 1495. Nel 1575 fu unita all’Arciconfraternita della Cintura precedentemente fondata dai padri agostiniani già dal 1439 nella Chiesa di S. Giacomo, prediletta dai Bentivoglio.¹⁵⁴⁵ Tra il 1483 e il 1498, l’interno di S. Giacomo Maggiore venne stravolto per realizzare le nuove cappelle sulle pareti laterali, in seguito arricchite di altari.¹⁵⁴⁶ La Cappella della Vergine della Consolazione, la prima

¹⁵⁴¹ La vetrata fu realizzata dal frate Giacomo da Ulma su disegno di Michele di Matteo (1407-1467). Vedi GATTI 1803, 121-122: “Quarta Notari, il Crocefisso, uno degli antichissimi di quelle chiese antiche, fu ricoperto, e rifatto da Francesco Francia. La Madonna sotto si dice del Tiarini. Il S. Francesco di Sales a destra è del Pedretti, ed il S. Filippo Neri a sinistra è di un Passarotti, le vetriate sono dipinte dal B. Giacomo da Ulma, che ne dipinse in altre cappelle, e dopo lui Fr. Ambrogio da Soncino suo discepolo”.

¹⁵⁴² MALVASIA 1686, 235.

¹⁵⁴³ Le cappelle più antiche, ovvero le prime ad essere costruite, sono quelle verso la facciata. Tra queste doveva sicuramente esserci quella di S. Croce di Gerusalemme. Nel 1462, alle quattro cappelle preesistenti, se ne aggiunsero altre quattro per parte, raggiungendo il numero totale di dieci cappelle per navata.

¹⁵⁴⁴ Gli stravolgimenti sono spiegati da un’iscrizione commemorativa del 1958 esposta verso il presbiterio, dalla parte del pilastro sinistro dell’altare. L’iscrizione commemora il rifacimento delle cappelle della quarta e della quinta campata, entrambe nella navata destra e comprendente la Cappella dei Beccai e quella dei Saraceni-Cospi. La lastra novecentesca recita: “MEMORIA DEL COMPIMENTO DELLE QUATTRO CAPPELLE NEL LATO DI PONENTE DELLA QUARTA E QUINTA CAMPATA QUI TRASFERITA L’ANNO 1958”.

¹⁵⁴⁵ L’Arciconfraternita della Cintura, costituita per la maggior parte da sacerdoti, era una pia istituzione di origine bolognese ed emanazione dell’Ordine agostiniano. L’arciconfraternita era presente già a Castel Bolognese con una piccola comunità femminile.

¹⁵⁴⁶ Tra il 1463 e il 1468 i Bentivoglio vi realizzarono la propria cappella gentilizia e il lungo portico sulla Via San Donato (1477-1481).

della navata sinistra, fu costruita probabilmente in questo periodo.¹⁵⁴⁷ Si potrebbe ipotizzare, pertanto, che quest'ambiente abbia custodito il *Sepolcro* dell'Onofri a partire dal 1495-1498, e cioè dopo la fondazione della Confraternita, fino al 1686, quando il *Sepolcro* viene menzionato dal Malvasia in S. Petronio tra la Cappella della *Nunciata*, nella zona dell'antico organo, e l'Altare maggiore. A quest'ipotesi concorre il fatto che la seconda cappella della terza campata, dedicata a S. Girolamo dal XVII secolo, già Castelli, era precedentemente dedicata alla Beata Vergine della Cintura.¹⁵⁴⁸

COMMITTENTI. Per stabilire la committenza del gruppo sono necessarie ulteriori indagini. A tal proposito Rosalba d'Amico osserva come "la raffinatezza della policromia fa pensare che il gruppo sia stato commissionato da una committenza di rilievo collegata direttamente al cantiere della Basilica".¹⁵⁴⁹ Uno dei più probabili committenti del *Sepolcro* scultoreo può essere individuato nella famiglia Bentivoglio, alla quale Vincenzo Onofri era particolarmente legato tramite Lorenzo Costa. I Bentivoglio, distintosi originariamente tra i membri dell'Arte dei Beccai, fecero fortuna in ambito politico alla fine del Trecento. Il possesso di una propria cappella privata nella chiesa di S. Giacomo Maggiore non esclude che la famiglia Bentivoglio possa esser intervenuta anche nel cantiere della Basilica petroniana, essendo questa la chiesa più importante della *Urbs Bononiensis*. Il nome dei Bentivoglio, infatti, appare più volte nella Basilica. A quest'ipotesi concorre l'evidente importanza che il *Santo Sepolcro* di Gerusalemme rivestiva per la famiglia Bentivoglio, in particolare per Anton Galeazzo, figlio di Giovanni II. Egli infatti aveva compiuto un pellegrinaggio in Terrasanta nel 1498.¹⁵⁵⁰ Ne abbiamo testimonianza nel diario di Gaspare Nadi (1418-1504), capo-muratore di Giovanni II Bentivoglio, attivo nella Cappella di Santa Cecilia in San Giacomo Maggiore:

“Rechordo chome adì [...] de zugnio 1498 monsigniore messer ghaliazo di bentivoli andò in ghيارusalem al sepolchore sono in tuti cinque chavali li quali sono quisti anomenadi prima messer ghaliazo fiolo de messer zoane di bentivoli e don nicholò so chapelan e bartolom.° so barbiero e lorenzo so chameriero et uno ferà de la charità el signiore messer zoane so padere li mandò de

¹⁵⁴⁷ MALVASIA 1732, 90.

¹⁵⁴⁸ Dopo le soppressioni napoleoniche, nel 1824, gli agostiniani poterono rientrare nel proprio convento ma parte di esso era diventato sede del Conservatorio dal 1804. Per questa ragione sembra improbabile un ricollocamento del *Sepolcro* nella chiesa di S. Giacomo. Gli agostiniani abbandonarono definitivamente il convento di San Giacomo dopo il 1860. Una traccia della confraternita della Beata Vergine della Consolazione o "della Cintura" nella Basilica di S. Petronio si ha nella cappella centrale della navata destra dove si conserva un affresco tardogotico di autore anonimo e rappresentante la *Vergine* nell'atto di abbracciare il *Bambino*. Prima del terremoto del 1781 l'immagine corredeva l'altare della confraternita della Cintura.

¹⁵⁴⁹ D'AMICO 1991, 111.

¹⁵⁵⁰ GU 2015, 41-42.

riedo quisti anomenadi ser lorenzo da li pinachie messer chamilo manferede e gironimo zabin e cessaro di buchi”¹⁵⁵¹.

E ancora:

“Rechordo chome monsigniore messer ghaliazo fiolo del signiore messer zoane di bentivoli tornò a chà adì 21 de otovere 1498 yera gido al santo sepolcro in yarussalem chome apare in questo a c. 63 vene chon tuti quili andono chon lui li era zunto a veniessia sano e adì dito per insino adì 21 de otovere 1498 vene a bologna adì 23 del dito chon grande alegreza de tuto el puovelo sonò dui di le champane del chomun e quele de san piero e de san petronio e de san yachomo e altre chiesse e fu fato la sera grandisimi faluò per la tera per alegreza”.¹⁵⁵²

Il pellegrinaggio è attestato anche da Fileno dalla Tuata nella sua *Istoria di Bologna*: “A di 15 la note del Corpus Domini m. Antonio Galeaço di Bentivogli se partì da Bologna, che persona non lo sepe so no quilli volse con lui, per andare al Santo Sepolchro, e menò li infraschriti: don Nicholò Cimadore suo chapelan, m. Lorenço dai Penachi chanonicho, Zeronimo Zabino piliçaro, m. Chamillo Manfredo priete, Cesaro di Buchi, Lodovigo suo ragaço. Erano in tuto nove”.¹⁵⁵³ Anton Galeazzo Bentivoglio (1472-1545), secondogenito di Giovanni II, protonotario apostolico e arcidiacono di Bologna fu anche rettore della Compagnia dell’Ospedale di S. Maria della Vita all’inizio del Cinquecento.¹⁵⁵⁴ Partito nell’estate del 1498, all’età di ventisei anni, per un pellegrinaggio in Terrasanta, tornò a Bologna il 23 ottobre dello stesso anno. Al suo ritorno commissionò al Francia una *Natività* per l’altare maggiore della Chiesa di Santa Maria della Misericordia, nel quale si fece rappresentare con la veste del Cavaliere del Santo Sepolcro.¹⁵⁵⁵ E tuttavia, sembra improbabile che uno dei personaggi maschili del *Sepolcro* si possa identificare con Anton Galeazzo: l’*Arimatea*, benché assimilabile per alcuni elementi, come gli occhi stretti e la forma del viso, al ritratto di Anton Galeazzo Bentivoglio nella *Natività* del Francia, sembra troppo anziano per rappresentare un ventiseienne anni mentre, il *san Giovanni*, troppo giovane, appare più simile, all’*Alessandro Bentivoglio* ritratto nella stessa pala della *Natività* dal Francia. Ulteriori ricerche sarebbero necessarie per confermare questa ipotesi.

¹⁵⁵¹ Nadi [ante 1504], ed. BACCHI DELLA LEGA – RICCI 1969, 235-236.

¹⁵⁵² Nadi [ante 1504], ed. BACCHI DELLA LEGA – RICCI 1969, 245.

¹⁵⁵³ Fileno dalla Tuata ed. FORTUNATO 2005, 399.

¹⁵⁵⁴ D’AMICO 1991, 133, nota 42. Nel dicembre 1502 il pittore Lorenzo Costa fa un accordo con il Reverendissimo Monsignore Antonio Galeazzo Bentivoglio.

¹⁵⁵⁵ L’evento è attestato dal Vasari: “Laonde incitato da questa opera Monsignore de’ Bentivogli gli fece fare una tavola per mettersi a lo altar maggiore della Misericordia, che fu molto lodata, dentrovi la Natività di Cristo, dove oltre al disegno che non è se non bello, l’invenzione et il colorito molto diligente e migliore assai che li altri, vi fece monsignore ritratto di naturale, molto simile per quanto dice chi lo conobbe, et in quello abito stesso che egli, vestito da pellegrino, tornò di Ierusalemme” (Vasari, *Vita di Francesco Francia Bolognese* pittore, in “Memofonte”, all’URL: <http://memofonte.accademiadellacrusca.org/capitolo.asp?ID=340>, consultato il 16/07/2020.

RESTAURI. La cromia originaria delle statue è quasi perfettamente conservata. La *Maddalena* è stata restaurata nel 1984 nell'ambito del progetto FIO su "Le grandi chiese bolognesi" (anni 1983-1985). Le operazioni di restauro sono state eseguite da Silvia Baroni e Camillo Tarozzi con la collaborazione di Luigi Moretto.

14. BOLOGNA, BASILICA DI S. DOMENICO, 1495



DESCRIZIONE. Il gruppo fittile, frammentario, è composto da tre personaggi, una *Maria*, la *Vergine* e la *Maddalena*, a cui si aggiunge una *Testa virile*, difficilmente identificabile come *Nicodemo* o come *Giuseppe d'Arimatea*. Le statue sono leggermente inferiori del naturale. La *Vergine* è mostrata con le mani giunte in preghiera; la seconda *Maria*, che non è possibile identificare con la *Salomè* o con la *Cleofa*, si percuote il petto con la mano destra mentre rivolge il volto per terra, verso destra; è dunque possibile che occupasse il posto alla sinistra della *Vergine*; la *Maddalena* incrocia entrambe le braccia sul petto e sembra sospirare in un lamento; la *Testa virile*, probabilmente identificabile nel *Nicodemo*, per l'età avanzata suggerita dalle rughe sulla sua fronte, manca di tutto il resto del corpo. Tutte le statue rivelano un attento studio dell'artista condotto su modelli antichi greci e romani, in particolare sulla ritrattistica romana.

DATAZIONE. La datazione può essere fissata tra il gennaio e l'aprile del 1495. Nel 1495, infatti, a causa dell'arrivo delle truppe di Carlo VIII di Francia, Baccio fu costretto a riparare a Bologna dove accolse la commissione per il *Sepolcro* di S. Domenico Maggiore.¹⁵⁵⁶

ARTISTA. Francesco Filippini (1928) fu il primo a ricondurre la paternità del *Sepolcro* di S. Domenico a Bartolomeo di Giovanni d'Astore dei Sinibaldi, detto Baccio da Montelupo (1469-1523), e ad ipotizzare che la commissione del gruppo avesse a che fare con il legame tra gli

¹⁵⁵⁶ GENTILINI 1991 e TURNER 1997.

ambienti domenicani di Firenze e quelli di Bologna.¹⁵⁵⁷ La carriera di Baccio a Bologna deve aver beneficiato della morte di Niccolò dell'Arca avvenuta nel 1494.¹⁵⁵⁸ L'assenza del grande scultore avrebbe permesso al toscano di prendere il suo posto nella decorazione della Cappella del Capo di San Domenico.¹⁵⁵⁹

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Ciò che rimane del gruppo è oggi custodito presso il Museo della Basilica di S. Domenico Maggiore a Bologna.

PROVENIENZA. La *Pietà* era destinata ad ornare la Cappella del Capo di San Domenico, realizzata per volere del giurista e diplomatico fiorentino Ludovico Bolognini (1447-1508) e della moglie Giovanna Ludovisi.¹⁵⁶⁰ Purtroppo, l'antica struttura della cappella non è riconoscibile dopo gli stravolgimenti settecenteschi.¹⁵⁶¹ Nel XVIII secolo il vano misurava 5,30 m x 2,80 m, era dunque molto stretta e lunga e non sembra che le sue dimensioni fossero improntate a quelle dell'edicola del *Santo Sepolcro* gerosolimitano.¹⁵⁶² Benvenuto Supino (1939) definisce la Cappella Bolognini "in stile toscano" probabilmente perché arredata grazie al maestro fiorentino Pagno di Lapo che nel 1467 si occupò dell'importazione dei marmi istrani per la cappella ma anche per lo stile toscano delle sculture di Baccio.¹⁵⁶³ Come descrive il Supino, i frati avevano concesso ai Ludovisi la costruzione di una cappella privata nel 1465 in un luogo *infra scalas quibus itur ad capellam sancti Dominici* ma, "per essere tale località poco adatta", ottennero successivamente una parte nel transetto destro nella zona che immette alla sagrestia, ovvero l'attuale Cappella del Sepolcro di Cristo, una delle due piccole cappelle adiacenti alla Cappella di S. Domenico, situata nell'ala sud della chiesa. I lavori furono ultimati nel 1493, in tempo per la celebrazione delle nozze di Ludovico Bolognini e Giovanna Ludovisi avvenute nel 1494.¹⁵⁶⁴ Da un pagamento del 20 maggio 1493 sappiamo che in quell'anno si fecero le "ramade de le

¹⁵⁵⁷ FILIPPINI 1927-1928, 527-542. Tra le opere attribuite allo scultore si annovera la *Pietà* in terracotta nella collezione Gallori-Turchi di Firenze. L'opera venne pubblicata nel 1970 nella rivista *Paragone* da Hildegard Utz con un'attribuzione a Giovanni della Robbia, figlio di Andrea. È stata ricondotta, invece, al Baccio da Giancarlo Gentilini e dal Turner, con una datazione al 1495 per similitudini col *Sepolcro* bolognese.

¹⁵⁵⁸ Vedi il capitolo IV, in partic. 4.7.4.

¹⁵⁵⁹ Come osserva David Lucidi, infatti: "Per quanto riguarda il ruolo ricoperto da Baccio in quegli anni a Bologna, ci resta difficile immaginare come egli abbia potuto rimpiazzare nell'immediato il nume della plastica fittile bolognese e scavalcare contemporaneamente nelle gerarchie cittadine Vincenzo Onofri che in quegli anni era attivo per la Cappella del Capo di San Domenico con i due busti in terracotta di S. Alberto Magno e del beato Raimondo di Penafor" (LUCIDI 2013, 55-56).

¹⁵⁶⁰ SUPINO 1939, 251; i documenti sono in Bologna, A.P., *Libro di dare e avere*, III, dal 1429 al 1439, c. 390.

¹⁵⁶¹ SUPINO 1939, 252.

¹⁵⁶² TURNER 1997, 23.

¹⁵⁶³ SUPINO 1939, 251.

¹⁵⁶⁴ SUPINO 1939, 251. Documenti tratti da AP, *Libro di dare e avere*, III, dal 1429 al 1439, c. 390.

finestre” e la “vedriada de la finestra”.¹⁵⁶⁵ Nello stesso anno del 1493, Vincenzo Onofri modella i busti di *Sant’Alberto* e di *San Raimondo* che vennero posti sulle porte delle due cappelline laterali dei Bolognini.¹⁵⁶⁶ Nella *Graticola di Bologna* del 1560 Pietro Lamo, citando la Cappella Bolognini non fa menzione alcuna di un *Sepolcro* o di una *Pietà* scultorea: “In capo alla Scala, che v`a all’Arca di S. Domenico in una Cappelletta, v’è una bella tavola dipinta per mano di Girolamo da Treviso, in cui evvì una Madonna col Putto, S. Jacopo ed il padrone ritratto. Sopra la Porta della Sagristia v’è una memoria d’una sepoltura, in cui v’ha una testa col busto di bronzo di mano di Girolamo Cortellino bolognese, il qual ritratto è di Messer Lodovico Bolognino gentiluomo bolognese”.¹⁵⁶⁷ La *Pietà* viene invece citata da Girolamo Bianconi nella sagrestia: “Nella memoria sopra la Sagrestia il busto di bronzo di Lodovico Bolognini è lavoro di Girolamo Cortellini del 1508. Si passa alla Sagrestia. La piet`a di tutto tondo in terra cotta è bell’opera di Bastiano Sarti detto il Rodellone”.¹⁵⁶⁸

COMMITTENTE. Il gruppo è stato commissionato dalla famiglia Bolognini che aveva lo iuspatronato della cappella del Santo Sepolcro adiacente alla cappella del capo di S. Domenico dal 1493. La scelta del toscano Baccio piuttosto che del bolognese Vincenzo Onofri per la commissione del *Sepolcro* nella Cappella Bolognini fu favorita, naturalmente, dalla comune origine toscana. La preferenza per il tema della *Pietà* piuttosto che per quello del *Compianto* con otto figure per la realizzazione del *Sepolcro*, che come si ricorda era già ben codificato in ambito emiliano dai *Sepolcri* di Niccolò dell’Arca e del Mazzoni, si deve, dunque, ad un’autonoma scelta del committente, interessato a rinnovare il linguaggio locale promuovendo al contempo il linguaggio toscano, come fecero anche gli altri toscani residenti a Bologna legati a Giovanni Bentivoglio.¹⁵⁶⁹

¹⁵⁶⁵ Per le “ramade” vedi SUPINO 1939, 253; Il 5 giugno viene pagato l’artigiano per la “fenestra vedriada”. Il 12 giugno si registra un pagamento per “conzar le raze de l’orologio che va in la capela” (raggi dell’orologio?). il 20 luglio si registra un pagamento “per fare el batudo et dalegato de la capela” (SUPINO 1939, 253).

¹⁵⁶⁶ D’AMATO 1988, 426.

¹⁵⁶⁷ LAMO 1844, 21.

¹⁵⁶⁸ BIANCONI 1772-1847, 88.

¹⁵⁶⁹ LUCIDI 2013, 56.

15. BOLOGNA, CATTEDRALE DI S. PIETRO, GIÀ NEL CONVENTO DI SANTA MARGHERITA, 1523



DESCRIZIONE. Il *Sepolcro* fittile è composto da sei statue in terracotta più grandi del naturale; la più alta, quella della *Maddalena*, raggiunge quasi i due metri di altezza. La *Vergine* viene mostrata nell'atto di svenire mentre è sorretta da *Maria di Cleofa* e da *Maria di Salomè*. A destra del gruppo delle *Marie* si trova il *S. Giovanni* con le mani giunte in preghiera e il viso rivolto verso il viso del *Cristo*. Alle estremità si pongono *Giuseppe* d'Arimatea con un ginocchio piegato, la guancia appoggiata alla mano sinistra e le tenaglie nella destra, e il *Nicodemo*, abbigliato all'orientale con un turbante e posizionato con entrambe le ginocchia a terra e le mani incrociate sul petto in atteggiamento di contemplazione. Il gruppo centrale delle tre *Marie*, a differenza delle altre statue, che sono realizzate a tutto tondo, presenta la parte posteriore piatta, indice che dovevano aderire ad una parete retrostante. I tre volti femminili sono incorniciati da un soggolo simile a quello in uso presso le monache benedettine di S. Margherita, committenti dell'opera. Il fulcro della composizione è dato dalla statua del *Cristo morto*, attorno al quale si dispongono gli altri cinque personaggi, in una perfetta ed equilibrata simmetria. Le due figure della *Maddalena* e di *S. Giovanni* mostrano due interpretazioni diverse dell'elaborazione del dolore: la donna corre a braccia aperte verso il *Cristo*, mentre l'*Evangelista* contempla la scena a mani giunte.

ARTISTA. Il gruppo è stato realizzato da Alfonso Lombardi ferrarese (1497 circa-1537).

DATAZIONE. In mancanza di documenti certi che ne attestino il periodo di realizzazione, il *Sepolcro* fu inizialmente ritenuto un'opera giovanile dello scultore, e circoscritto agli anni Venti del Cinquecento. Il *terminus ante quem* è il 1523. A questa data il Lombardi risultava già affermato a Bologna con l'esecuzione del *Transito della Vergine* per l'Oratorio dei Battuti di Santa Maria della Vita (1519-1522).

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo è collocato nella cappella della famiglia Albergati, la prima a destra per chi entra nella Cattedrale di San Pietro.

PROVENIENZA. Il *Sepolcro* fu fatto realizzare per il convento delle suore benedettine di Santa Margherita. L'opera era ivi presente nel 1523. Poco dopo il 10 dicembre 1582, però, fu donato dalle monache del convento di Santa Margherita al cardinale Gabriele Paleotti che, intanto, aveva ottenuto la carica arcivescovile da parte di papa Gregorio XIII.¹⁵⁷⁰ Due anni dopo, nel 1584, il gruppo fu collocato nella cripta della Cattedrale di S. Pietro e inserito in uno sfondo dipinto dal quadraturista centese Giovan Battista Zamboni (1772-1795). Nel 1839 il *Sepolcro* fu spostato nella cripta, nell'abside sinistro, per volere del Cardinale Opizzoni.

COMMITTENTI. Il *Sepolcro* venne eseguito per il convento delle suore benedettine di Santa Margherita in Via Gangaiolo di Val d'Aposa, il cui monastero fu soppresso nel 1796.¹⁵⁷¹ La motivazione della commissione risiede probabilmente nella celebrazione della riforma del monastero bolognese e che aveva adottato la clausura. È stato messo in evidenza che “la scelta del committente dell'opera che deve solennizzare questo avvenimento non è casuale perché il *Compianto* è connesso alla recita del Rosario”.¹⁵⁷²

RESTAURI. All'inizio dell'Ottocento il cardinale Carlo Opizzoni fece imbiancare interamente le terrecotte, originariamente policrome, per fingere il marmo, e fece inoltre sistemare le statue nella cripta della Cattedrale. Gli spostamenti causarono notevoli danni alle statue. In particolare, venne danneggiata quella della *Vergine*, che perse il braccio sinistro, e il *Cristo*, quasi completamente ricostruito in cemento rosa patinato da Arturo Orsoni nel 1910. Nel 1992 il gruppo fu restaurato e trasferito nella sua attuale collocazione, all'interno della cappella della famiglia Albergati.

¹⁵⁷⁰ CAPRARA 2002, 148; CAMPANINI - SINIGALLESI 2007, 25.

¹⁵⁷¹ MAINARDI 1633, 65-66.

¹⁵⁷² CAMPANINI - SINIGALLESI 2007, 25.

**16. BRISIGHELLA (RAVENNA), ORATORIO DELLA CHIESA DELLA SANTA
CROCE, INIZIO DEL XVI SECOLO (POST 1528)**



DESCRIZIONE. Il gruppo è composto da otto statue in terracotta policroma. Le misure delle statue sono di due terzi inferiori rispetto al naturale: *Giuseppe d'Arimatea* (h. 112 cm), *Maria di Cleofa* (h. 108 cm), *S. Giovanni* (h. 96 cm), la *Vergine* (h. 102 cm), la *Maddalena* (h. 100 cm), *Maria di Salomè* (h. 98 cm) e *Nicodemo* (h. 108 cm). Il *Cristo* (lunghezza 159 cm con base) doveva essere originariamente appoggiato sulla *Pietra dell'Unzione* o sul sepolcro.¹⁵⁷³ L'*Arimatea* si presenta come un uomo maturo barbuto e abbigliato con una giubba corta foderata di pelliccia che lascia intravedere gli stivali. La posizione inginocchiata è assunta, simmetricamente, dal lato opposto del gruppo, dal *Nicodemo*. La *Maddalena* non è posta ai piedi del *Cristo* ma accanto alla *Vergine*, sulla cui spalla appoggia la propria mano, similmente al gruppo delle *Marie* facente parte del *Sepolcro* nella Chiesa di S. Giovannino a Reggio Emilia (fig. 110). Il *Sepolcro* è corredato, inoltre, di una colonna con un gallo, aggiunte nell'Ottocento.¹⁵⁷⁴

ARTISTA. Antonio Corbara definisce il gruppo “di modi mazzoniani, nel suo fare asciutto, un po' rustico, ma efficace”.¹⁵⁷⁵ Certamente le statue riprendono in molti dettagli i personaggi di

¹⁵⁷³ Le misure delle statue sono tratte da RAVAGLIA 2019, 181.

¹⁵⁷⁴ RACCAGNI 1998, 13.

¹⁵⁷⁵ CORBARA 1973, 71.

Busseto e di Modena, come ad esempio nei veli delle *Marie* che ricadono pesantemente sulle figure, anche se l'autore del gruppo sembrerebbe piuttosto un tardo seguace del Mazzoni.¹⁵⁷⁶

DATAZIONE. Il gruppo risulta certamente posteriore ai *Sepolcri* mazzoniani, verosimilmente tra agli anni Novanta del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento.¹⁵⁷⁷ Sembra lecito ipotizzare una datazione vicina al 1528, allorché venne costituita la Confraternita di Santa Croce.¹⁵⁷⁸

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il *Sepolcro* si trova nell'oratorio della chiesa di S. Croce, in una cappella a destra dell'entrata, dove è stato posizionato al termine del restauro, nel 1998. La sistemazione su di un parapetto in muratura entro una profonda nicchia, "induce a pensare che tale opera avesse un carattere di fissità, che le conferiva un aspetto contemplativo per i fedeli".¹⁵⁷⁹ Nell'oratorio della Chiesa di Santa Croce, sorta sulle antiche mura Manfrediane risalenti al XV secolo, aveva sede originariamente la Confraternita omonima.¹⁵⁸⁰

PROVENIENZA. È probabile che il gruppo fosse realizzato per la nicchia in cui si trova ancora oggi poiché l'oratorio fu costruito dalla Confraternita della Santa Croce nel XVI secolo.

COMMITTENTI. L'oratorio che conserva le sculture apparteneva alla Confraternita della Santa Croce, fondata nel 1528 e dedita all'assistenza dei condannati a morte.¹⁵⁸¹ La commissione da parte della confraternita potrebbe esser stata suggerita dai frati osservanti del convento di Santa Maria degli Angeli in Brisighella, dove l'Osservanza era particolarmente influente. Nelle sue *Memorie Istoriche dell'Osservante provincia di Bologna* (1760), lo storico Flaminio da Parma ricorda la costruzione del convento dell'Osservanza autorizzata da Leone X nel 1518 e fortemente voluta dai cittadini: "Questi popoli devotissimi verso li frati Minori dell'Osservanza bramarono d'averli presso di sé stabiliti ed alli padri congregati nel convento di Modona l'anno 1518".¹⁵⁸² Nell'edificazione della chiesa dell'Osservanza si distinsero Girolamo Bacchi detto "Della Lega"

¹⁵⁷⁶ I dettagli delle vesti del *Nicodemo* e dell'*Arimatea* dimostrano grande maestria nella lavorazione della terracotta (VERNIA 2014, 65).

¹⁵⁷⁷ CORBARA 1973, 71.

¹⁵⁷⁸ RAVAGLIA 2019, 179, nota 34.

¹⁵⁷⁹ VERNIA 2014, 64.

¹⁵⁸⁰ VERNIA 2014, 65. L'edificio si presenta con una semplice facciata neoclassica con timpano modanato, portale centinato e finestrone rettangolare al centro. L'interno è ad aula unica con abside semicircolare illuminata da due finestre rettangolari. Non sono presenti documenti che attestino la costruzione della cappella, se non successivi, ma dal contenuto di questi si apprende già l'esistenza di una primitiva cappella.

¹⁵⁸¹ L'informazione riguardante l'attività assistenziale si ricava dal sito "Terre di Faenza", disponibile all'URL: http://www.terredifaenza.it/scoprire_territorio/arte_cultura/ter_chiese/pagina153-081.html, consultato il 15/05/2021.

¹⁵⁸² DA PARMA 1760, 113.

e la moglie Osanna, i quali concessero per l'edificazione del convento un sito "ameno assai e delizioso".¹⁵⁸³ Girolamo Bacchi Della Lega fu il principale benefattore della chiesa e del convento. Probabilmente a lui si deve la decorazione della chiesa che, intorno agli anni Venti del Cinquecento, venne arricchita di dodici altari, mentre il coro venne ridotto ad "esquisita pulitezza con vaga distribuzione di statue".¹⁵⁸⁴

RESTAURI. Il gruppo è stato sottoposto ad un lungo restauro condotto da Dina Tacconi di Modena per interessamento del dott. Andrea Emiliani e della prof.ssa Colombi Ferretti della Soprintendenza di Bologna.¹⁵⁸⁵

¹⁵⁸³ DA PARMA 1760, 115.

¹⁵⁸⁴ Flaminio da Parma riporta il testo di un'epigrafe che al suo tempo si leggeva sopra l'altare maggiore della chiesa e datata al 2 dicembre 1525. L'epigrafe commemorava l'intitolazione dell'edificio alla Beata Vergine degli Angeli da parte del vescovo di Faenza, al contempo rettore del convento di Brisighella, ricordando inoltre il contributo di Gerolamo Bacchi nella sua edificazione. Riporto qui di seguito l'epigrafe (DA PARMA 1760, 116): "TEMPLUM HOC A HIERONYMO BACCHIO FABRI // CATUM ANN(US) M.D.XVII AB EPISCOPO FAVENTINO // CONSECRATU(M) DIE II. DECEMB(RIS) ANN(US) M.D.XXV. // A FRATRIB(US) DE OBSERVA(NTIA) MIRUM IN MODU(M) ORNA // TUM ANN(UM) M.D.C.XXXIV A REPUB(LICAM) BRISIGHELL(AM) ET ALIIS PIIS PERSONIS DEALBATU(M) SANCTA MARIA DE ANGELIS A // FUNDATORE VOCATUM FUIT".

¹⁵⁸⁵ RACCAGNI 1998, 9.

b) LOMBARDIA

17. MEDOLE (MANTOVA), SANTA MARIA DELL'ASSUNZIONE, 1480-1490



SOGGETTO. Il gruppo in terracotta dipinta, è composto da otto personaggi: il *S. Giovanni* (h. 146 cm) con tiene le mani incrociate in preghiera, la *Vergine svenuta* raccolta dalle *Pie donne*, tra cui *Maria di Cleofa* (h. 157) che ne tiene il viso tra le mani e *Maria di Salomè* (h. 130 cm) che le tiene il polso; si aggiunge la *Maddalena* (h. 153 cm), della quale, purtroppo, non si sono conservate le mani, e il *Cristo morto* (h. 170 cm) disteso per terra, con il capo appoggiato ad un cuscino e il viso leggermente girato verso destra. Compagno, inoltre, *Giuseppe d'Arimatea* (h. 148 cm), insieme al *Nicodemo* (h. 123 cm) che è posto in posizione leggermente più avanzata rispetto al riguardante. Entrambi sono inginocchiati ai due lati del *Cristo*. Il *Nicodemo* è rappresentato come un anziano barbuto con le mani giunte in preghiera e con una bisaccia appesa alla cintura. *Giuseppe d'Arimatea* invece, indossa un copricapo variopinto a mo' di turbante. Il *Nicodemo* sembrerebbe ritrarre un committente laico e presenta qualche disarmonia rispetto al resto del gruppo per le dimensioni leggermente più grandi.¹⁵⁸⁶ Tutte le figure, ad eccezione appunto del *Nicodemo*, presentano dimensioni leggermente inferiori a quelle reali. La *Maddalena*, inoltre, mostra non poche affinità con la *Maddalena* del *Sepolcro* del convento ferrarese di Sant'Antonio in Polesine, soprattutto nella resa della capigliatura mossa.

¹⁵⁸⁶ LUGLI 1990, 343.

DATAZIONE. Il gruppo è databile tra il 1480 e il 1490. Il *S. Giovanni*, infatti, da un lato sembra la riproduzione plastica del medesimo personaggio creato da Mantegna nell'incisione della *Deposizione nel Sepolcro* in formato orizzontale (1465-1467), dall'altro mostra una stretta affinità, specie nell'espressione del viso, con il *S. Giovanni* di Reggio, ricondotto ad un seguace del Mazzoni (1480). Anche il motivo dello svenimento della Vergine riproduce pedissequamente le pose che si osservano nell'incisione mantegnesca piuttosto che quelle ideate da Agostino De Fondulis nel *Sepolcro* di S. Satiro (1483) o in quello di Palazzo Pignano (1510).¹⁵⁸⁷

ARTISTA. Il *Sepolcro* è attribuito ad uno scultore prossimo ad Andrea Mantegna al quale rimanda, in particolare, la figura della *Vergine* svenuta sorretta dalle *Pie donne* e il *S. Giovanni*. Gli studi più recenti hanno preferito propendere per un anonimo plastificatore della cerchia del Mantegna.

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo è conservato nella Chiesa parrocchiale di Medole, dedicata all'Assunta.

PROVENIENZA. Il *Sepolcro* proviene dal convento agostiniano dell'Annunziata, al confine tra il territorio di Medole e quello di Castel Goffredo. Il convento fu fondato insieme alla chiesa nel 1466 e venne soppresso nel 1782.¹⁵⁸⁸ Il *Sepolcro* scultoreo dev'essere stato realizzato per una nicchia di dimensioni ridotte poiché la composizione è compatta e le figure sono molto ravvicinate tra loro.¹⁵⁸⁹

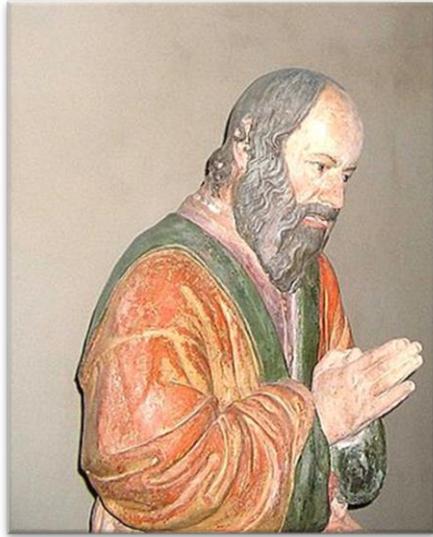
COMMITTENTI. I committenti del gruppo non sono ancora stati rintracciati.

RESTAURI. Non sembra che il gruppo abbia subito restauri.

¹⁵⁸⁷ Per il gruppo di Reggio vedi la scheda n. 11, per quello di S. Satiro vedi la n. 18 e per quello di Palazzo Pignano la n. 19.

¹⁵⁸⁸ LUGLI 1990, 343.

¹⁵⁸⁹ LUGLI 1990, 343.



A sinistra: il *Nicodemo* in preghiera; a destra: il *Giuseppe d'Arimatea* in cordoglio.

18. MILANO, SACELLO DI S. MARIA PRESSO S. SATIRO, 1483



DESCRIZIONE. Il gruppo è composto da tredici figure in terracotta policroma di dimensioni due terzi inferiori al naturale. Le sculture sono disposte su due file: partendo da sinistra verso destra si scorgono *S. Giovanni* con le mani incrociate in preghiera e gli occhi rivolti al cielo; *Nicodemo* che con un'espressione sconsolata, appoggia il capo al palmo della mano; una figura virile di anziano barbuto che insieme ad un *Angelo*, sostiene il busto di *Cristo*; una *Pia donna* che a sua volta sorregge la *Vergine* svenuta e infine la *Maddalena* che occupa il consueto posto ai piedi del *Cristo*. Dietro a queste figure, sul fondo della nicchia, sostano altri personaggi tra cui un *Angelo* portacroce; due *Pie donne* dall'aria straziata e dal viso smunto; *Giuseppe d'Arimatea* raffigurato in piedi con una mano sul petto in segno di cordoglio, e una *Donna mora* abbigliata all'orientale con un bambino in braccio. Quest'ultimo personaggio sembra fungere da modello per altri *Sepolcri* scultorei prodotti in area lombarda tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento, come quello nella chiesa di S. Vittore a Meda (1525 circa), quello nel santuario di Santa Maria delle Grazie a Saronno (1528) e quello in Santa Maria di Castello ad Alessandria (1530 circa).¹⁵⁹⁰ Il gruppo si dispiega interamente attorno alle due figure centrali del *Cristo*, reclinato all'indietro col capo rivolto a sinistra, e della *Vergine* che accoglie il figlio sul suo grembo mentre sviene cadendo dal lato opposto, a destra. L'opera è costruita da un nucleo base che rimanda al modello

¹⁵⁹⁰ Per il gruppo di Meda vedi la scheda n. 23; per quello di Alessandria vedi la n. 27.

nordico della *Vesperbild*, cioè della *Pietà*. Ai canonici otto personaggi tipici dell'iconografia del *Compianto* se ne aggiungono altri sei, per un totale di quattordici figure. La composizione del gruppo è trattata come un bassorilievo. I personaggi infatti formano un gruppo compatto in cui ciascuno risulta interdipendente dagli altri. Tale composizione risulta molto lontana da quella prevista per i *Sepolcri* mazzoniani in cui la scena è composta da otto statue a sé stanti e visibili anche da punti di vista non frontali. Per ovviare all'appiattimento del gruppo, Agostino ideò una complessa catena di gesti e di figure contrapposte come si vede nel contrasto tra il *Cristo* reclinato verso sinistra e la *Vergine* che compie un movimento simmetrico verso destra. Per quanto riguarda lo schema iconografico del gruppo, esso sembra ispirato alla *Meditacio Passionis Christi hora vesperarum* dello Pseudo Bonaventura in cui vien fatto riferimento alle posizioni dei personaggi: “Domina [la Vergine] suscipit caput cum scapulis in gremio suo”, la Maddalena, “vero pedes, apud quos tantam graciam olim invenerat”, mentre gli altri personaggi “circumstans et omnes faciunt planctum magnum” sul *Cristo*.¹⁵⁹¹ L'opera risente anche dell'influenza nuove iconografie mantegnesche come quella dello svenimento della Vergine, ripresa dall'incisione raffigurante la *Deposizione nel sepolcro* (1467 circa).¹⁵⁹² Si rivelano particolarmente mantegneschi i volti delle *Pie Donne*, scavati e smunti, e i panneggi accartocciati delle vesti.¹⁵⁹³ Soprattutto la figura del *S. Giovanni*, per l'atteggiamento in preghiera con le mani giunte e gli occhi rivolti verso l'alto e per l'aspetto caratterizzato dalla lunga chioma ricciuta, rimanda ai *S. Giovanni* mantegneschi. Giovanni Agosti definisce questa figura una “parafrasi” del *S. Giovanni* nell'incisione mantegnesca della *Deposizione nel sepolcro* in formato orizzontale (fig. 114), come anche la *Vergine* sorretta dalle *Pie donne*.¹⁵⁹⁴ Il personaggio fonduliano conserva, al contempo, un lontano eco del *S. Giovanni* facente parte del *Sepolcro* nella chiesa di S. Giovannino in Reggio Emilia (1480 circa). L'appartenenza del *Sepolcro* di San Satiro ad una fase ancora giovanile del Fondulis è rivelata dal personaggio della *Maddalena*. A differenza delle *Maddalene* “accorrenti” che saranno tipiche dei suoi lavori successivi come si vede nel *Sepolcro* nella Pieve di Palazzo Pignano e in quello nella Basilica del Santo Sepolcro a Milano, in S. Satiro essa è inginocchiata a tenere i piedi di *Cristo* fra le mani, seguendo ancora lo schema tradizionale affermatosi in area

¹⁵⁹¹ Il testo racconta che, schiodato il cadavere dalla croce, “omnes accipiunt corpus Domini et ponunt in terram. Domina suscipit caput cum scapulis in gremio suo; Magdalena vero pedes, apud quos tantam graciam olim invenerat. Alii circumstans et omnes faciunt planctum magnum super eum” (GENTILE 1989, 326).

¹⁵⁹² GENTILE 1989, 326. Le stampe del Mantegna sono divulgate nella Milano di Leonardo attraverso l'incisore Giovanni Antonio da Brescia (1460-1523). Vedi AGOSTI 1997, 92.

¹⁵⁹³ LUGLI 1990, 334: “la mimesi, la naturalezza e l'interesse per una descrizione puntuale degli abiti, anche se non scompare, è abbassata da una maniera più secca e severa, con una complessa mescolanza di elementi lombardi e padovani, su un'impostazione di base di origine emiliana, che è, nello svolgersi di momenti di qualità più o meno alta, la formula della diffusione dei Compianti in area lombarda”.

¹⁵⁹⁴ AGOSTI 1997, 68.

lombarda nella prima metà del Quattrocento e visibile, ad esempio, nel *Sepolcro* ligneo nella Cattedrale di Lodi (XIV secolo-1465).¹⁵⁹⁵

ARTISTA. La commissione assegnata al coroplasta cremasco Agostino de' Fonduli è documentata nel 1483. All'artista è richiesto di "finiri facere sepulchrum existens in dicta ecclesia sancti Sattari". Il documento che prova la commissione ad Agostino è stato pubblicato da Girolamo Biscaro (1910).¹⁵⁹⁶ Nel contratto, inoltre, compare anche il nome di Donato Bramante, il quale nello stesso periodo stava lavorando per la stessa Chiesa di S. Satiro. Nella scultura di Agostino si mescolano influenze emiliane, correnti padovane e mantegnesche, il tutto "nel solco della diretta esperienza bramantesca".¹⁵⁹⁷ Il coroplasta cremasco potrebbe aver conosciuto l'opera del Mazzoni a Busseto in Santa Maria degli Angeli (1476), formalmente appartenente alla diocesi cremonese. Risulta molto probabile l'ipotesi che Agostino abbia avuto modo di vedere il *Sepolcro* che il Mazzoni aveva realizzato nella chiesa di S. Lorenzo a Cremona (1479 circa), sua città d'origine. Un confronto con l'opera, però, risulta impossibile in quanto, del gruppo scomparso si ha solo una breve notizia a livello documentario.¹⁵⁹⁸

COLLOCAZIONE. Il gruppo è collocato sopra un banco-altare incassato in una nicchia nel Sacello di Santa Maria presso S. Satiro, in corrispondenza dell'entrata.¹⁵⁹⁹ Benché oggi la nicchia che accoglie il gruppo è uniformemente dipinta con uno sfondo neutro, nell'Ottocento vi era uno sfondo dipinto realisticamente con una grotta sulla destra e un accenno di città sulla sinistra, di cui resta testimonianza in un'incisione presso la Biblioteca Braidense pubblicata da Sandrina Bandera Bistoletti (1988),¹⁶⁰⁰ e in un'antica fotografia del gruppo custodita pubblicata da Maria Verga (1958).¹⁶⁰¹

PROVENIENZA. La collocazione odierna del gruppo, all'interno di una nicchia con uno zoccolo in muratura, dovrebbe coincidere con quella originaria. Secondo Sandrina Bandera Bistoletti il

¹⁵⁹⁵ Per il gruppo in Palazzo Pignano e nella Basilica del Santo Sepolcro a Milano vedi rispettivamente le schede n. 19 e n. 21. Il gruppo di Lodi si distanzia dagli esemplari d'Oltralpe, poiché non rappresenta la scena della deposizione, come nella *Mise-au-Tombeau*, bensì quella dell'unzione del corpo di Cristo con il *Nicodemo* e il *Giuseppe d'Arimatea* che osservano assorti la scena e le *Pie donne*, portando il vasetto degli unguenti, si prendono cura del corpo del *Cristo*. Dal confronto con il *Cristo deposto* di Casalmaggiore, adagiato su una sottile lastra marmorea, si può ipotizzare che anche il gruppo di Lodi prevedesse una soluzione simile.

¹⁵⁹⁶ BISCARO 1910, 133. Nella medesima chiesa Agostino eseguì dei fregi in terracotta e delle figure per la cupola, esempio di una continuità tipicamente "lombarda" tra l'architettura e la scultura a tutto tondo.

¹⁵⁹⁷ VERGA BANDIRALI 1990, 66.

¹⁵⁹⁸ Michiel, ed. MORELLI 1800, 36: "La Pietà de terra cotta, simile a quella de S. Antonio de Venezia, fu de man del Paganino, ovver Turriano".

¹⁵⁹⁹ BANDERA BISTOLETTI 1990, 75 e 82 n. 10.

¹⁶⁰⁰ BANDERA BISTOLETTI 1988, 80, fig. 21.

¹⁶⁰¹ BANDIRALI 1958, 30, fig. 3.

Sepolcro fu destinato dal primo momento al Sacello di Santa Maria in S. Satiro. Questo, eretto in età carolingia, corrispondeva alla parte più antica e più sacra della chiesa.¹⁶⁰² Il *Sacello di S. Maria* in S. Satiro si presenta affine al *Santo Sepolcro* gerosolimitano per diversi elementi come la mancanza di fonti di luce che lo rendeva un luogo abbastanza oscuro. Come per l'edicola gerosolimitana, l'unica fonte di luce, infatti, proveniva dall'ingresso e dalla lanterna posizionata sulla cupola. Come descriveva all'inizio del Cinquecento Marcantonio Michiel, infatti: "Ivi la Sagrestia rotonda e colonnata attigurge, senza cella, fu architettura di Bramante; e perché veniva ad essere oscura, come quella che era triplicata, escogitò luminarla d'alto".¹⁶⁰³ La cappella contenente il *Sepolcro* potrebbe esser stata esemplata sul modello del progetto della cappella maggiore del Duomo di Cremona, realizzata nel 1486 dall'architetto cremonese Bernardino de Lera appena due anni dopo la realizzazione del *Sepolcro* fonduliano (1438). La cappella prevedeva un rifacimento del vano con una volta a botte e lacunari decorati con rosoni e cinque tondi con teste di santi. Come osserva la Verga Bandirali, "la descrizione fornita dal contratto citato sembra rimandare ad una concezione architettonica degli elementi decorativi in funzione dello spazio prospettico, soluzione pertanto squisitamente bramantesca".¹⁶⁰⁴ È stato infatti ipotizzato che Agostino possa essere stato interpellato da Bernardino de Lera per risolvere il problema dello spazio troppo stretto nella cappella maggiore del Duomo di Cremona.¹⁶⁰⁵

COMMITTENTI. Il gruppo venne commissionato dai confratelli della Scuola di S. Maria, i quali volevano sostituire la vecchia chiesa parrocchiale di S. Satiro con un nuovo Tempio in onore dell'immagine miracolosa della Vergine conservata nell'antico Sacello. Fu la stessa confraternita ad occuparsi di far colorire il gruppo nel 1491.¹⁶⁰⁶ È possibile che abbia avuto un ruolo attivo nella commissione del *Sepolcro* anche Bona di Savoia (1449-1503), madre e reggente per il figlio minore Gian Galeazzo Maria Sforza. A Bona, infatti, si deve l'approvazione della fondazione della Scuola di Santa Maria nel settembre 1480.¹⁶⁰⁷ L'edificazione quattrocentesca della chiesa fu favorita dalla duchessa dopo la scomparsa prematura del marito Galeazzo Maria, avvenuta nel 1476. Il programma della duchessa prevedeva il consolidamento del culto della *Vergine* e del suo legame col figlio, probabilmente con l'intento di legittimare il potere esercitato tramite la reggenza.¹⁶⁰⁸ L'iconografia ideata dal Fondulis, infatti, contaminando il motivo del *Compianto*

¹⁶⁰² BANDERA BISTOLETTI 1990, 82, nota 10.

¹⁶⁰³ Michiel ed. MORELLI 1800, 195.

¹⁶⁰⁴ VERGA BANDIRALI 1990, 65.

¹⁶⁰⁵ VERGA BANDIRALI 1990, 65.

¹⁶⁰⁶ BISCARO 1910, 124.

¹⁶⁰⁷ Il documento contenente le regole ed ordini della Scuola di S. Maria di S. Satiro con privilegio del Duca di Milano Gian Galeazzo Maria Sforza è datato al 7 settembre 1480.

¹⁶⁰⁸ PASSIONI 2000, 57.

sul Cristo morto con quello della *Vesperbild* o *Pietà*, mette in maggior evidenza la figura della *Vergine*. La *Vergine*, pertanto, “accoglie” nuovamente il figlio nel suo grembo e partecipa alla sua morte. Questa scelta iconografica rispondeva perfettamente al programma politico della duchessa interessata a sostenere la Scuola di Santa Maria. L’approvazione dello statuto della Scuola di S. Maria avvenne infatti nel 4 settembre 1480 con lettere patenti riportanti il nome della duchessa e quello del figlio Gian Galeazzo Maria Sforza (1469-1494).¹⁶⁰⁹ A partire dal 1483, anno di presa di potere di Ludovico il Moro a Milano, sembra che la chiesa venisse progressivamente considerata patronato dei duchi Sforza e, in particolare, di Ludovico. Lo zio del duca, intento ad accrescere la sua influenza politica sul ducato, a non aveva ancora scelto un luogo per la propria cappella sepolcrale ed è probabile che avesse pensato di predisporre a tale scopo una cappella nella chiesa di S. Satiro, prima di trasformare in mausoleo sforzesco la tribuna della chiesa di Santa Maria delle Grazie.¹⁶¹⁰ In S. Satiro la cappella ducale si trovava nel braccio del transetto destro, dal lato opposto rispetto al sacello di Santa Maria. L’ambiente era stato predisposto inizialmente per la sepoltura di Carlo Sforza (1461-1483), figlio naturale di Galeazzo Maria Sforza e di Lucrezia Landriani, come dimostra un rogito del 30 giugno 1483.¹⁶¹¹ Ludovico il Moro dev’essere subentrato al patronato di questa cappella. Infatti, nel testamento del 25 febbraio 1518, il questore del Magistrato Ordinario del Ducato, Francesco Brivio, predispose di far portare a compimento, per farne la propria sepoltura, la cappella di S. Teodoro già riservata a Ludovico Maria Sforza.¹⁶¹²

RESTAURI. Il gruppo è stato restaurato a cura della Soprintendenza di Milano nel 1984 ed è stato ricollocato in loco soltanto nel 1990. I restauri hanno rivelato un sistema di cottura diverso da quello utilizzato per i *Sepolcri* padani. Le statue, infatti, sono modellate su un supporto ligneo eliminato poco prima della cottura.¹⁶¹³

¹⁶⁰⁹ Il 7 settembre 1480 viene redatto un nuovo documento in cui i confratelli della Scuola si impegnavano ad osservare i capitoli del proprio Statuto. Il privilegio venne sancito nuovamente da Gian Galeazzo Maria Sforza e, il giorno successivo, venne sottoscritto da Giovanni Antonio Paravicino.

¹⁶¹⁰ La costruzione fu affidata allo stesso architetto già sperimentato di S. Satiro, Donato Bramante, nel 1492.

¹⁶¹¹ Un rogito del 30 giugno 1483 del notaio Boniforte Gira, contenente i patti di una convenzione stipulata dall’Amadeo con lo scultore Francesco Cazzaniga per l’eventualità che fosse affidata all’uno o all’altro dei due l’esecuzione della tomba marmorea di Carlo Sforza, con la nomina di maestro Antonio dei Raimondi ed Angelo da Legnano quali arbitri conciliatori per il caso di contestazione fra i due contraenti vedi MOTTA 1903, 486.

¹⁶¹² BISCARO 1911, 130-131. Francesco Brivio morì fra il 27 novembre 1517, data del suo ultimo codicillo, e il 25 febbraio 1518. Nel codicillo ordinò che si richiedesse alle autorità la facoltà di portare a compimento la Cappella di S. Teodoro che era stata riservata per Ludovico Maria Sforza Duca di Milano. La cappella si trovava “in capite ecclesie S. Satiri”. I suoi eredi dovevano far compiere la cappella in due anni dalla morte con il titolo “Ognissanti”. Sarebbe stato sepolto in una tomba marmorea “supra terram” scolpita con immagini di santi e con le insegne Brivio. Il legato del Brivio non ebbe esecuzione. Resta la pietra tombale con l’epitaffio.

¹⁶¹³ Le sculture padane sono tagliate a rocchi e svuotate nella parte retrostante.

19. PIEVE DI PALAZZO PIGNANO (CREMA), 1510



DESCRIZIONE. Il gruppo è composto da otto figure in terracotta. Rispetto al *Sepolcro* fonduliano in Santa Maria presso S. Satiro, le figure dovevano essere disposte, come nei gruppi mazzoniani, attorno al *Cristo*. I personaggi di *Giuseppe d'Arimatea* e di *Nicodemo* sembra fossero disposti alle due estremità del *Cristo* mentre, al centro della composizione, la *Vergine svenuta* viene raccolta dalle *Pie donne*. La *Maddalena* “accorrente” di Palazzo Pignano venne riprodotta anche in altri *Sepolcri* presenti nel Ducato milanese come quello nella Basilica del Santo Sepolcro a Milano, in quello di S. Maria del Carmine a Brescia, e quello del Duomo di Asti. L’influenza mazzoniana sul Fondulo potrebbe esser stata sollecitata dalla visione del *Sepolcro* nella chiesa di S. Lorenzo a Cremona. Il gruppo, scomparso, viene collegato al Mazzoni all’inizio del Cinquecento da Marcantonio Michiel.¹⁶¹⁴ L’opera di Palazzo Pignano può essere confrontata con altri *Sepolcri* attribuiti ad Agostino. Il gruppo che più si avvicina a quello di Palazzo Pignano è quello nella Basilica del Santo Sepolcro a Milano. Le due *Maddalene* sono perfettamente sovrapponibili per il viso, la chioma, la scollatura della veste arricciata, per il gesto delle braccia alzate che lasciano indugiare sulle pieghe delle larghe maniche e sull’atteggiamento “accorrente”. Un secondo elemento comune è il gruppo delle *Pie donne*, seppur con varianti nei gesti, e i due *S. Giovanni*. Il *Cristo* milanese, “realistico e tormentato” differisce da quello più “lineare e composto” di Palazzo Pignano. Nel gruppo milanese, inoltre, compare la *donna col bambino*, assente nel gruppo cremasco.¹⁶¹⁵

¹⁶¹⁴ VERGA BANDIRALI 1990, 68. Per i gruppi citati vedi le schede n. 21 (Milano, Basilica del Santo Sepolcro), n. 22 (Brescia) e n. 26 (Asti).

¹⁶¹⁵ VERGA BANDIRALI 1990, 68.

ARTISTA. Il gruppo è stato attribuito a Guido Mazzoni,¹⁶¹⁶ al quale rimanda il realismo anatomico del corpo di *Cristo*, i particolari descrittivi degli abiti come, ad esempio, l'abito foderato di pelliccia indossato dall'*Arimatea*. Lo Gnocchi e il Verga concordano su un'ascendenza emiliana.¹⁶¹⁷ Lo Gnudi confuta invece l'attribuzione al Mazzoni della *Pietà* di Palazzo Pignano nonostante gli riconosca elementi mazzoniani.¹⁶¹⁸ Il Mingardi, invece, vi riconosce esclusivamente la mano del de' Fondulis,¹⁶¹⁹ attribuzione riproposta dalla Verga Bandirali.¹⁶²⁰ Caratteristiche tipiche del coroplasta cremasco sono, infatti, l'enfasi oratoria delle figure, come si osserva specialmente nella figura della *Maddalena*. Il gruppo di Palazzo Pignano sembra potersi collegare alla commissione ricevuta dal de' Fonduli per una *Pietà* per la Chiesa di Santa Maria Maddalena a Crema. La commissione è documentata da un atto rogato il 27 novembre 1510 dai Provvisori della Comunità e Deputati dell'ospedale di Santo Spirito.¹⁶²¹ L'enfasi espressa dalla *Maddalena*, inoltre, ben si accorda con l'ipotesi della sua provenienza da un luogo di culto destinato ad essa. Secondo la Lugli, l'attribuzione al de' Fondulis per questo gruppo "può avere un ulteriore fondamento nel fatto che, nel contesto dei Compianti lombardi l'opera delle figure, per l'impostazione monumentale, per il compromesso raggiunto tra un assetto molto tradizionale e le novità che dall'interno di questo schema si stanno producendo in area lombarda".¹⁶²²

DATAZIONE. Dall'analisi della maniera di trattamento delle vesti rigonfie e dei grandi mantelli gettati sul capo e ripresi sulle spalle, la datazione del *Sepolcro* sembrerebbe inscrivere all'inizio del Cinquecento. Filippo Coppadoro circoscrive genericamente il gruppo alla seconda metà del XV secolo ma senza che si possa stabilire l'artista tra Niccolò, Mazzoni, De Fondulis e il Caradosso.¹⁶²³ Secondo la Lugli esso si situerebbe ad almeno trent'anni di distanza dal *Sepolcro* di San Satiro (1483), dal quale si distanzia per la composizione molto meno serrata delle figure, oltre che per le dimensioni dei personaggi.¹⁶²⁴ La Lugli osserva che l'elemento che più di tutti distingue il gruppo di Palazzo Pignano da quello di San Satiro, è il rapporto che intercorre tra quest'ultimo e la pittura lombarda contemporanea. Il *Compianto* dipinto da Vincenzo Foppa e

¹⁶¹⁶ GNOCCHI 1933, 171-180; VERGA 1933-1934, 7-13.

¹⁶¹⁷ VERGA BANDIRALI 1958, 39.

¹⁶¹⁸ GNUDI 1952, 1-17.

¹⁶¹⁹ MINGARDI 1972, 180-181.

¹⁶²⁰ VERGA BANDIRALI 1990, 67 sgg.

¹⁶²¹ MARUBBI 1986, 196, n. 85; Biblioteca Civile Laudense, Archivio Notarile, rog. Matteo Bravio, cas. 84/3.

¹⁶²² LUGLI 1990, 345.

¹⁶²³ COPPADORO 1967, 353-356.

¹⁶²⁴ LUGLI 1990, 345. Sul gruppo di S. Satiro vedi la scheda n. 18.

conservato in San Pietro in Gessate mostra la *Maddalena* con le braccia innalzate e i palmi delle mani verso l'alto, motivo che si sarebbe ritrovato costantemente nei gruppi in terracotta. Un eco della *Maddalena* con le braccia “espansive” si ritrova nella *Deposizione* di Zenale da Brescia in San Giovanni evangelista (1504-1509). La datazione dovrebbe oscillare tra il 27 novembre 1510, data del rogito, e gli otto mesi successivi.

COLLOCAZIONE. Il gruppo è posto all'ingresso della Pieve di Palazzo Pignano, sulla sinistra. Negli anni Sessanta del Novecento le statue vengono tolte dal basamento costruito nel 1928 e collocate direttamente al suolo.¹⁶²⁵ La prima attestazione delle statue nella pieve di S. Martino di Palazzo Pignano è nella visita pastorale Sanguettola del 1838 in cui viene ordinato che vengano restaurate le figure del *Sepolcro*.¹⁶²⁶

PROVENIENZA. Il gruppo proviene dalla chiesa distrutta di S. Spirito e S. Maddalena a Crema (fig. 107). La chiesa e l'annesso convento furono distrutti nel 1810. Nel 1837, insieme all'acquisto del complesso dell'ex ospedale di S. Spirito e dell'attigua chiesa di Santa Maria Maddalena succeduto alle soppressioni napoleoniche, il gruppo passò alla giurisdizione dei conti Vimercati Sanseverino.¹⁶²⁷ A seguito del passaggio di proprietà, venne stato trasferito a Palazzo Pignano, di proprietà dei Vimercati. La chiesuola di S. Maria Maddalena a Crema apparteneva alla comunità dell'Ospedale insieme all'attiguo ospedale di S. Spirito.¹⁶²⁸ La notizia del passaggio di proprietà sarebbe comprovata dal fatto che il *Sepolcro* comparve nella pieve di S. Martino di Palazzo Pignano proprio nel 1838. Il Fondulo decorò la casa di Ottaviano Vimercati a Crema come si ricava in un contratto datato 1499: quondam domini Ambroxi vicinia Poyanorum porte Ombriani Crema”.¹⁶²⁹ L'abitazione però fu demolita. Nella chiesa di S. Maria Maddalena era custodito un *Sepolcro* già dal 1579, come si deduce dalla visita apostolica di monsignor Castelli: “[...] Adest locus qui dicitur Sepulcrum Domini cum aliquibus Sanctorum imaginibus quae indigent aliquae restaurantione et carent aliquibus membris”.¹⁶³⁰ Nella chiesa era presente, sull'altare maggiore, il *Noli me tangere* dipinto da Vincenzo Catena, oggi nella Pinacoteca di Brera.¹⁶³¹

¹⁶²⁵ LUGLI 1990, 345.

¹⁶²⁶ VERGA BANDIRALI, 1980, 140.

¹⁶²⁷ VERGA-BANDIRALI 1989, 139.

¹⁶²⁸ Gli unici accenni nella storiografia cinquecentesca a questa chiesa sono in Michiel ed. FRIZZONI – MORELLI 1884; Pietro da Terni, di Crema (570-1557), ed. 1964. Pietro da Terni ricorda l'ubicazione della chiesa “più verso tramontana [...]” rispetto alla fabbrica cinquecentesca. Per una ricostruzione grafica del complesso vedi ASTOLFI 2005, nota 1.

¹⁶²⁹ VERGA- BANDIRALI 1990, 63.

¹⁶³⁰ VERGA-BANDIRALI 1990, 67. Trascrizione in VERGA-BANDIRALI 1980, 142-144.

¹⁶³¹ L'opera, prodotta tra il 1520 e il 1525, mostra una *Maddalena* la cui ispirazione potrebbe esser stata proprio la *Maddalena* fittile. Il trattamento dei capelli, voluminosi e ondulati, le vesti e le larghe maniche mostrano questa vicinanza.

Secondo l'Astolfi, "la qualità costruttiva e la ricchezza degli apparati decorativi dell'edificio fanno supporre l'ingerenza civile nella ricostruzione cinquecentesca. [...] nel 1497 tutti gli enti religiosi cremaschi persero la loro funzione assistenziale, poiché, su decisione del consiglio generale, si fondò l'ospedale di Santa Maria della Stella, istituzione laica che si sostituiva a tutti gli ospedaletti cittadini".¹⁶³² La giurisdizione del complesso passava al potere civile e i frati, non godendo più di alcun privilegio, si sarebbero occupati solo degli uffici divini. L'Astolfi ipotizza che il luogo, "fiore all'occhiello dell'istituzione ospedaliera cremasca", sia stato forse utilizzato come foresteria per i pellegrini diretti verso Roma.¹⁶³³ Un'idea della chiesa prima della sua avaria a seguito di crolli settecenteschi,¹⁶³⁴ si può ricavare osservando una stampa di Pierre Mortier del 1704 conservata presso il Museo Civico di Crema.¹⁶³⁵ Nella stampa, il tempietto che probabilmente doveva contenere il gruppo, è addossato al pilastro sud-occidentale del capocroce. Addossato al campanile e a parte del transetto meridionale, l'ambiente aveva una pianta rettangolare. Le forme appena abbozzate non permettono il riconoscimento di un sacello o di un luogo adatto ad ospitare il gruppo fittile del *Sepolcro*. Dalla visita di monsignor Castelli (2 gennaio 1590) però, si comprende la dedicazione delle tre absidi dell'ambiente: quella centrale dedicata alla *Maddalena*, quella meridionale alla *Natività di Cristo* e la terza allo *Spirito Santo*.¹⁶³⁶

COMMITTENTI. Il gruppo potrebbe esser stato commissionato dalla Congregazione dei frati della Carità, affiliati ai sacerdoti di Santo Spirito in Sassia, a cui era stato affidato in custodia il piccolo ospedale collegato alla chiesa. I frati che fondarono l'attiguo Ospedale di Santo Spirito si occupavano della carità e della cura degli infermi e amministravano al contempo anche la chiesa di Santa Maddalena. Nel 1511, pertanto, venne fondata la chiesa di Santo Spirito e Santa Maddalena, come recita un'epigrafe sopra il portale, ormai illeggibile, riportata però da Guido Verga.

RESTAURI. Il gruppo è stato sottoposto a restauro nel 1928, quando è stata quasi interamente eliminata la cromia. Sembra che le statue siano state ricoperte più volte nel tempo dunque risulta difficile arrivare a stabilire la cromia originaria. Un secondo restauro viene fatto in occasione della mostra su Andrea Mantegna nel 1962 a Mantova.

¹⁶³² ASTOLFI 2005, 99.

¹⁶³³ ASTOLFI 2005, 99.

¹⁶³⁴ Il crollo dell'area è forse avvenuto intorno al 1740, quando, in seguito ad un temporale, i terziari chiedono di restaurare il campanile.

¹⁶³⁵ L'incisione di Pierre Mortier conservata presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco. L'iscrizione nel cartiglio in basso a sinistra recita: "CREMA OU CREME / VILLE DE LA REPUBLIQUE DE VENISE / EXACTEMENT DESSINÉE SUR LE LIEU MIS AUJOUR PAR LE SOIN".

¹⁶³⁶ Visita avvenuta in data 2 gennaio 1590, vedi VERGA BANDIRALI 1980, 145-153.

**20. SONCINO (CREMONA), CHIESA DI S. GIACOMO MAGGIORE, GIÀ NEL
CONVENTO DELL'ANNUNCIATA, 1483-1510**



DESCRIZIONE. Il gruppo fittile è composto dai canonici otto personaggi del *Compianto* in dimensioni reali. *Nicodemo*, raffigurato come un uomo calvo e barbuto, siede mentre osserva il *Cristo deposto*; la *Maddalena* osserva attonita il *Cristo* e lo indica con la mano sinistra; alla sua sinistra segue il gruppo *Vergine–Pie donne* riproponendo il motivo dello svenimento della Vergine già sperimentato da Agostino nel *Sepolcro* di San Satiro (1483) anche se qui viene appena accennato; chiudono la composizione il *S. Giovanni* stante e il *Giuseppe d'Arimatea* che indossa il consueto turbante orientale. Il *Cristo* giace per terra con il capo appoggiato su due cuscini, come nel *Sepolcro* di Santa Maria del Carmine a Brescia. Il gruppo bresciano mostra alcune consonanze con quello di Soncino, tra cui la variante iconografica del *Nicodemo* seduto. Già introdotta dal Mazzoni nel *Nicodemo* del *Sepolcro* modenese per l'Oratorio di San Giovanni della Buona Morte (1477), la stessa posa seduta compare anche nel *Sepolcro* di Brescia mentre il *Giuseppe d'Arimatea* di Soncino mostra affinità con l'*Arimatea* dai tratti mazzoniani facente parte del gruppo nella chiesa di S. Giovannino a Reggio: la lunga veste chiusa sul davanti da una cintura, sembra essere molto vicina all'esemplare reggiano (fig. 110). Forti affinità si notano naturalmente col *Sepolcro* di San Satiro, con cui il gruppo condivide: 1) il *Nicodemo* calvo e barbuto, la *Maddalena* dal viso "smunto", il *san Giovanni* con le mani in preghiera e dalla chioma folta e ondulata che ricade sulle spalle, e il motivo dello svenimento della Vergine. E tuttavia, se il *san Giovanni* e l'anziano calvo possono essere considerate citazioni più o meno dirette dal gruppo di S. Satiro, la *Maddalena*, diversamente da quella fonduliana, non si inginocchia a

raccogliere i piedi di *Cristo*. Maria Verga Bandirali suppone che per accontentare la richiesta di un committente, l'artista o la bottega esecutrice abbia attuato una trasposizione semplificata del gruppo di S. Satiro.¹⁶³⁷

ARTISTA. Il gruppo è attribuito al "Maestro di Santa Maria Maggiore". Matteo Facchi (2012) attribuisce a questo maestro anche un *Crocifisso* ligneo a Villacampagna presso Soncino.¹⁶³⁸ L'influenza di Agostino è comunque innegabile infatti, come osserva Licia Carubelli, "In effetti, il gruppo presenta le medesime facce scarne, gli zigomi pronunciati e gli occhi incavati del Sepolcro di San Satiro".¹⁶³⁹

DATAZIONE. Dall'analisi stilistica il gruppo sembra affine al *Sepolcro* fonduliano di S. Satiro (1483), soprattutto per una composizione "paratattica" concepita per essere osservata da un punto di vista privilegiato che è quello frontale. Considerando l'assenza di elementi che rimandano al gruppo fonduliano di Palazzo Pignano (1510) si può ipotizzare che il *Sepolcro* di Soncino sia stato realizzato prima di questa data.

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo si trova nella chiesa di San Giacomo Maggiore, nella Cappella della Vergine dello Spasimo, ovvero la prima cappella della navata destra. Esso era collocato all'interno di un nicchione nella cripta, fino agli anni Sessanta del Novecento. La cripta, detta della "Santa Corona", conservava un frammento della Corona di Spine.¹⁶⁴⁰

PROVENIENZA. Il gruppo potrebbe provenire dal quattrocentesco convento dell'Annunciata, nei pressi di Soncino. L'edificazione del convento fu avviata nel 1477 e fu finanziata dalla comunità di Soncino con l'appoggio di Elisabetta Caterina, figlia di Tristano Sforza. Il convento risulta terminato entro il 1480. Sebbene si trovasse geograficamente entro il Ducato di Milano dal momento della sua costruzione fino al 1638, il convento afferiva alla Provincia dell'Osservanza francescana di Brescia. Il gruppo doveva essere collocato originariamente in una delle due cappelle posizionate sotto il tramezzo che divideva il coro dalla navata, distrutte nel 1697 insieme al tramezzo. Probabilmente, verso l'inizio del XVIII secolo, il *Sepolcro* venne spostato. Infatti, in un inventario redatto nel 1810 redatto prima della soppressione dell'Ordine, si legge che nella

¹⁶³⁷ VERGA BANDIRALI 1990, 70.

¹⁶³⁸ FACCHI 2012, 31-39.

¹⁶³⁹ CARUBELLI 1996, 71.

¹⁶⁴⁰ CARUBELLI 1996, 71.

terza cappella della navata destra, verso l'altare maggiore, era presente un altare intitolato alla *Santa Croce* che ospitava un *Crocifisso* ligneo con tre statue.¹⁶⁴¹

COMMITTENTE. Il gruppo potrebbe esser stato commissionato da Elisabetta Margherita Sforza, figlia di Tristano Sforza (1429-1477), signore di Saliceto, Noceto e Lussurasco e figlio illegittimo di Francesco Sforza. Dal padre, Elisabetta Margherita (Caterina) (1455/1470-1484/1498) ereditò dei patrimoni nel feudo di Castellazzo Bormida. Andò in sposa a Galeazzo I Pallavicino, figlio di Pallavicino Pallavicini di Busseto e di Caterina Fieschi di Genova. Elisabetta Margherita Sforza avrebbe potuto avere accesso al modello del *Sepolcro* scultoreo mazzoniano almeno attraverso due vie: osservando il *Sepolcro* che il padre del marito aveva commissionato al Mazzoni nel 1476 in Santa Maria degli Angeli a Busseto, oppure vedendo il *Sepolcro* mazzoniano di Ferrara, commissionato da Ercole d'Este, suo tutore.¹⁶⁴²

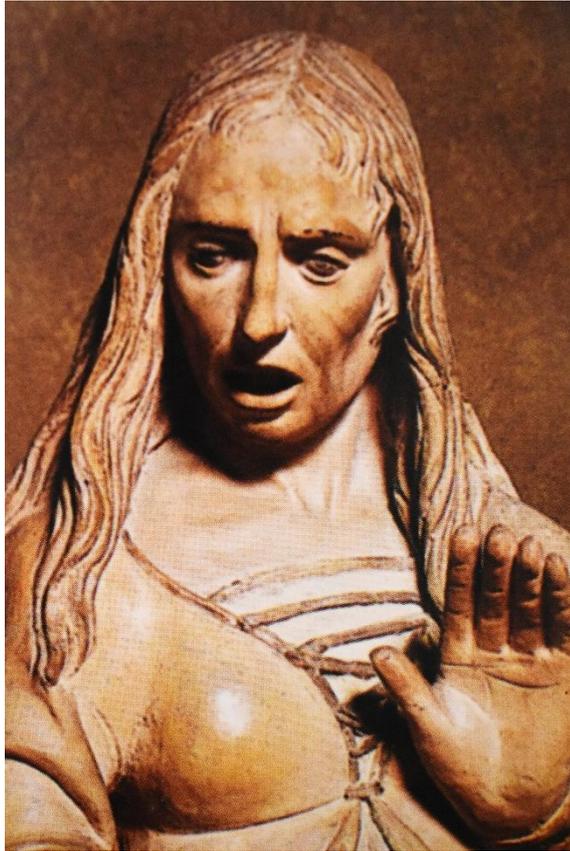
Un altro probabile committente potrebbe essere intravisto in Ottaviano Porro, citato nell'*Itinerario al Santo Sepolcro di Gerusalemme* di Santo Brasca (1480). L'autore racconta che, una volta giunto a Cassano, nei pressi di Venezia, alcuni gentiluomini milanesi che avevano dei possedimenti in questa località, lo aiutarono ad eludere il blocco che i veneziani avevano imposto a chi giungeva da Venezia al fine di contenere il dilagare della peste. Tra questi, il "domine Octaviano Porro" gli fece mandare vini e "tante imbandisone" per venti persone.¹⁶⁴³ Il citato Ottaviano Porro, che aveva incontrato Santo Brasca di ritorno dalla Terrasanta, fu *contrascripto ad trafigum salis* nel 1470 per un anno e, nel 1484, diventò podestà di Soncino. Quest'ipotesi, più debole, si basa sul contatto tra il podestà di Soncino e il Brasca.

RESTAURI. Le statue furono restaurate nel 1962. Sono stati lasciati i colori della prima stesura, applicata sul supporto di terracotta.

¹⁶⁴¹ Soncino, ASSo, Inventario de' mobili, utensigli, carte e tutt'altro che sia di appartenenza della soppressa corporazione religiosa dei m.m. Osservanti del convento dell'Annunciata, 14 maggio 1810, 17.27.2., ff. 6r-7r.

¹⁶⁴² Vedi la voce "Tristano Sforza" di Maria Nadia Covini in Dizionario Bibliografico degli Italiani, vol. 92, 2018, consultato all'URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/tristano-sforza_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tristano-sforza_(Dizionario-Biografico)/). Inoltre, il patrimonio di Tristano venne a lungo conteso tra Elisabetta Margherita e la matrigna Beatrice d'Este, figlia di Niccolò III.

¹⁶⁴³ Santo Brasca [1480], in MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966, 127.



Particolare della *Maddalena* (foto da BUGANZA 2009, 59)

**21. MILANO, BASILICA DEL SANTO SEPOLCRO, GRUPPO COMPOSITO, POST
1510-PRIMA METÀ DEL XVI SECOLO**



DESCRIZIONE. Il gruppo è composto da otto figure in terracotta policroma alle quali si aggiunge un *Cristo* postumo realizzato in legno.¹⁶⁴⁴ È possibile che l'insieme comprendesse una decima figura, ricordata nella Guida di Giuseppe Caselli del 1827.¹⁶⁴⁵ Il gruppo mostra notevoli somiglianze con quello nella Pieve di Palazzo Pignano proveniente dalla chiesa di S. Spirito e della S. Maddalena a Crema e datato intorno al 1510 (fig. 107). Il nucleo centrale è costituito dalla *Vergine* in atto di svenire che viene soccorsa dalle *Pie donne*. Ad esso si aggiungono la *Maddalena* accorrente con le braccia aperte, *S. Giovanni*, *Giuseppe d'Arimatea* con il vaso di unguenti, e il *Nicodemo* con tenaglie e chiodi in mano.¹⁶⁴⁶ Questi due personaggi si mostrano molto diversi dagli altri e sembrano delle aggiunte postume utilizzate per integrare un gruppo più antico incompleto. È presente, inoltre, una *Donna col bambino in braccio* che osserva la scena in disparte. Una figura simile era già presente nel *Sepolcro* di Santa Maria presso San Satiro a

¹⁶⁴⁴ VERGA BANDIRALI 1990; BISTOLETTI BANDERA 1990, 56. Per il gruppo di Palazzo Pignano vedi la scheda n. 19.

¹⁶⁴⁵ CASELLI 1827, 147.

¹⁶⁴⁶ La *Maddalena* con le braccia protese verso l'esterno, già rielaborazione della *Maddalena* di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della Vita diventa una costante dei *Sepolcri* scultorei lombardi. Questa figura è presente nel gruppo fonduliano di Palazzo Pignano (scheda n. 19), in quello della chiesa del Santo Sepolcro a Milano (scheda n. 21), in quello della chiesa di San Giuseppe a Gandino e nel bassorilievo con la *Deposizione* nella chiesa di Santa Maria Assunta del Castello a Viadana.

Milano (fig. 249), e viene riprodotta anche in altri gruppi lombardi come quello nella chiesa dei Ss. Pietro e Biagio a Melegnano (fig. 252) e in S. Maria di Castello ad Alessandria (fig. 251), riferibili forse al secondo decennio del Cinquecento, e a quello nel Santuario della Beata Vergine dei Miracoli a Saronno e nella chiesa di San Vittore a Meda, riferibili alla fine del primo decennio del Cinquecento. La *Donna col bambino* della Basilica del Santo Sepolcro sembra esser stata rimaneggiata nel XVIII secolo poiché il *Bambino* risulta emendato nelle sue nudità. La figura di *Nicodemo* non sembra abbastanza caratterizzata da poter essere interpretata come un ritratto. Nella resa della pelliccia nel risvolto della giubba si intravede la volontà dell'anonimo artista di rifarsi agli illustri modelli mazzoniani come il *Nicodemo* di Santa Maria della Rosa a Ferrara (*post* 1485).¹⁶⁴⁷ Il personaggio milanese è riconoscibile come *Nicodemo* soltanto dal martello inserito nella cintura, il quale potrebbe essere anche posticcio. Il *Giuseppe d'Arimatea*, invece, indossa una casacca blu e dorata richiusa da grandi bottoni e una giacca rossa, forse entrambe ridipinte. Per l'atteggiamento e per il vaso che tiene nella mano sinistra, il personaggio sembra riconoscibile come uno dei re magi, piuttosto che come un *Giuseppe d'Arimatea*. Considerando che l'iconografia di *Giuseppe d'Arimatea* con il vaso degli unguenti si trova raramente in Italia nel XV secolo, è anche possibile che questo personaggio sia stato prelevato da un *Presepe* per essere riadattato a *Compianto*. Il *S. Giovanni*, dai tratti fonduliani come la lunga chioma e l'espressione estremamente patetica, si può facilmente accostare a quello di Palazzo Pignano come anche la *Vergine* sorretta delle *Pie donne* e la *Maddalena* accorrente. Da un'analisi complessiva si può stabilire che il gruppo della Basilica milanese del Santo Sepolcro è formato da un accorpamento di due differenti gruppi: Al primo gruppo sono riconducibili la *Maddalena*, il *S. Giovanni*, la *Vergine* svenuta e due *Pie donne* che essendo più vicine allo stile di Agostino de Fonduli in Palazzo Pignano devono essere state realizzante entro il 1510. Al secondo gruppo si possono ricondurre il *Nicodemo*, il *Giuseppe d'Arimatea* e la *Donna col bambino*, attribuibili ad uno scultore vicino ai pittori Bernardo Zenale e a Bernardino Luini. L'accorpamento dei due gruppi potrebbe essere avvenuto verso la fine del Cinquecento o l'inizio del Seicento. L'ipotesi, avanzata da Fabio Bevilacqua e Cristina Quattrini,¹⁶⁴⁸ è confermata dal fatto che la visita del 22 ottobre 1577 descrive l'altare superiore dedicato alla Maddalena e allestito come un *Monte Calvario*: “[...] parte eminenti post altarem, supra quem est Dominus Crucifixus com latronibus a lateribus in cruce et ad pedes imagines Matris Virginies et aliarum Mariarum”. Gli autori ritengono che l'assemblaggio delle statue sia avvenuta in epoca controriformistica in quanto sono tutte

¹⁶⁴⁷ Maria Verga Bandirali lo avvicinò al *Sepolcro* di Palazzo Pignano che Verga aveva attribuito nel 1933 a Guido Mazzoni ritenendo che potessero essere opere di Agostino sotto l'influenza del Mazzoni o di un anonimo che si ispirava ad entrambi (VERGA BANDIRALI 1958, 38-39).

¹⁶⁴⁸ BEVILACQUA - QUATTRINI 2013, 121-131.

accomunate da una pesante verniciatura che si osserva anche sulla statua di *San Carlo Borromeo in preghiera* posta davanti al sepolcro della Maddalena, all'interno della cripta (fig. 98). L'ipotesi è coerente con il riallestimento radicale che interessò la chiesa nel 1577 per volere del Borromeo, come si può dedurre dalla visita pastorale del 22 ottobre 1577.

ARTISTA. Il gruppo è riferibile ad Agostino De Fondulis anche se nel 1827, Giuseppe Caselli lo attribuiva a Caradosso Foppa e lo descriveva composto di dieci statue.¹⁶⁴⁹ Per quanto riguarda il *Cristo*, già il Caselli notava una differenza stilistica che lasciava intendere che la scultura settecentesca aveva già sostituito quella originale scomparsa. Il gruppo è stato riferito quasi umanamente ad Agostino de' Fonduli e alla sua bottega.¹⁶⁵⁰ Ellen Longworth lo attribuisce al giovane Francesco Begarelli.¹⁶⁵¹

DATAZIONE. L'opera si può circoscrivere al secondo decennio del Cinquecento.¹⁶⁵² La datazione è fornita dal confronto con il gruppo nella pieve di Palazzo Pignano, sicuramente databile tra il 1510 e il 1511, su base documentaria.¹⁶⁵³

COLLOCAZIONE. Il gruppo è oggi collocato nella navata sinistra della chiesa mentre, fino agli anni Novanta doveva occupare la parte absidale della cripta. Da una Visita pastorale del 22 ottobre 1577 si ricava che l'altare maggiore della chiesa superiore era dedicato alla Maddalena e non più alla Trinità. L'altare maggiore è descritto all'interno di un apparato che riproduceva il *Monte Golgota* con l'immagine della croce tra i ladroni e delle *Marie* ai piedi della croce. L'assetto delle statue nella chiesa dev'esser stato sconvolto, come dimostra un documento del 1584 conservato nell'Archivio di Stato di Milano e citato come "Riforma della Chiesa di S. Sepolchro".¹⁶⁵⁴ Le nuove disposizioni di Carlo Borromeo prevedevano il rinnovo di alcune cappelle della cripta per collocarvi dei gruppi scultorei raffiguranti le scene della *Passione di Cristo* attraverso ventiquattro gruppi plastici, uno per ogni ora. Il progetto iniziò a prender forma attorno al 1577 ma nel 1581 subì un mutamento che coinvolse anche alla chiesa superiore. Ancora oggi vi è traccia nella chiesa superiore dove, nell'abside settentrionale è conservato il gruppo plastico della *Lavanda dei piedi* realizzato Francesco Brambilla, Antonio Rotta detto il "Padovano", e da Pietro

¹⁶⁴⁹ CASELLI 1827, 147.

¹⁶⁵⁰ Arslan lo attribuisce ad un seguace del Fondulo (ARSLAN 1966, 711). Per l'attribuzione al De Fondulis vedi VERGA BANDIRALI 1992, 584; BANDERA BISTOLETTI 1997, 156-157, 180 scheda 17; SCHIAVI 2005, 79, nota 50; CASARIN 2006, 284; BUGANZA 2009, 49.

¹⁶⁵¹ LONGSWORTH 2009.

¹⁶⁵² LUGLI 1990, 346.

¹⁶⁵³ SCHIAVI 2005, 79, nota 50.

¹⁶⁵⁴ FERRI PICCALUGA 1989, 130.

Antonio Daverio. Il secondo gruppo, *Cristo davanti a Caifa*, nella cappella absidale di destra, già della S. Corona, risale ai primi due decenni del XVII secolo. Per ospitare le nuove statue nel 1590, la cripta venne rimaneggiata e venne rimosso tutto ciò che poteva compromettere la fruizione delle statue, compresi i vecchi *Sepolcri* e i monumenti funebri troppo ingombranti.¹⁶⁵⁵

PROVENIENZA. Il luogo di origine del *Sepolcro* è la cripta della chiesa, collegata già da tempo al culto della Maddalena. Lo spostamento delle statue nella chiesa superiore dev'esser avvenuto una sessantina dopo la sua esecuzione. Allo scurolo “satis amplum et pulchrum”, si accedeva attraverso il narcece. Nell'abside orientale era probabilmente posto il gruppo in terracotta ancora, sopra una mensa dell'altare mentre nel capocroce dello scurolo viene descritta, ad una quota più bassa di circa un braccio rispetto al pavimento circostante, un'*imitatio Sepulchri* contenente un'arca marmorea del primo XIV secolo in cui si credevano conservate le reliquie della Maddalena. La campata era isolata su tutti i lati da una grata di ferro, quasi certamente la stessa che si vede ancora oggi.¹⁶⁵⁶ Attraverso il disegno della sezione longitudinale della chiesa conservata nell'Archivio Storico di Milano è possibile ricavare le misure dello spazio della cripta destinato ad ospitare il *Sepolcro*.¹⁶⁵⁷ Questo poteva essere posizionato o nel transetto-abside sinistro, orientato a nord, oppure in corrispondenza dell'incrocio tra la cupola e il coro, in uno spazio largo 2 m e alto 3 che riproduce “topomimeticamente” le misure dell'edicola gerosolimitana. Il sarcofago marmoreo trecentesco che si trova al suo interno ripropone anche le posizioni degli elementi interni all'edicola con il posizionamento “eccentrico” dell'arca trecentesca, posta nello stesso punto del banco funerario dell'edicola ierosolimitana.¹⁶⁵⁸ Mostrando sul proprio fianco le scene bibliche delle *Marie al sepolcro*, del *Noli me tangere*, delle *Guardie addormentate* e quella di due *Angeli* che indicano la tomba vuota, l'arca si collega tematicamente al *Sepolcro* fittile posto in corrispondenza di essa.

COMMITTENTI. I committenti del gruppo sono di difficile definizione. Si tratterebbe di una commissione a scopo devozionale voluta dalla Confraternita della Maddalena che aveva la possibilità di usare gli spazi della chiesa anche “pro [...] faciendis misteriis passionis domini

¹⁶⁵⁵ SCHIAVI 2005, 83.

¹⁶⁵⁶ Un secondo altare della cripta, *sine titulo*, veniva officiato nelle occasioni in cui la chiesa superiore era impedita. Vi era un'immagine del Crocifisso, un affresco o una rappresentazione scultorea. Un'ultima mensa d'altare, *sine titulo*, si trovava vicino a un ingresso alla cripta dove era presente un'immagine della Vergine con il figlio in braccio. La visita del 1576 prescriveva l'eliminazione dell'altare. Secondo lo Schiavi è possibile che il visitatore del 1577 descrivesse col nome di Cappella del Crocifisso e Cappella della Vergine le due esedre laterali del triconco della cripta. SCHIAVI 79-80.

¹⁶⁵⁷ Milano, ASSBAAMi, *Fondo S. Sepolcro*, Sezione longitudinale della chiesa.

¹⁶⁵⁸ SCHIAVI 2005, 207.

nostri Jesu Christi”.¹⁶⁵⁹ Essa si instaurò nella cripta nel 1514 e successivamente assunse il nome di Luogo Pio di S. Maria Maddalena.¹⁶⁶⁰ Nel 1527, grazie all’opera di Antonio Bellotti, abate commendatario dell’abbazia di Vienne, una confraternita femminile si aggiunse al gruppo primitivo.¹⁶⁶¹ Un altro soggetto che potrebbe aver avuto un ruolo nella commissione del *Sepolcro* scultoreo è l’istituto del Luogo Pio della Santa Corona che sin dal 1497 aveva sede in un oratorio adiacente alla chiesa. Il Luogo Pio, fondato dal domenicano proveniente da Santa Maria delle Grazie, Stefano da Seregno, era intitolato alla reliquia della Sacra Spina che gli era stata donata da Ludovico il Moro. L’istituto era dedito alla cura degli ammalati almeno dal 1544 e aveva un proprio cappellano incaricato di dire una messa quotidiana presso la Basilica del Santo Sepolcro, il che fa comprendere gli stretti legami intrattenuti con la Basilica. Risulta interessante valutare anche che la Basilica nasce *ab antiquo* come chiesa privata espressamente ispirata al Santo Sepolcro di Gerusalemme. Fu voluta da Benedetto Rozo, ricco monetiere milanese. La vocazione gerosolimitana è confermata dal *sepulcrum* nella cripta, ovvero una memoria del *Santo Sepolcro* gerosolimitano.¹⁶⁶²



Fotografia del *Sepolcro* nella cripta prima del restauro (da BEVILACQUA - QUATTRINI 2013, 122, fig. 1).

¹⁶⁵⁹ SCHIAVI 77, nota 46.

¹⁶⁶⁰ Milano, ACOMR, ms. F. O. 7/1, Giovanni Pietro Quadrio, *Storia della confraternita maschile e femminile della Passione di N. S. in S. Sepolcro, detta volgarmente confraternita di S. Maria Maddalena*, 1640; Milano, ACOMR, ms. F. O. 20, Baldassarre Montani, *Memorie della chiesa collegiata di San Sepolcro*, [seconda metà del XVIII secolo], pp. 13 e sgg.

¹⁶⁶¹ SCHIAVI 70, nota 21.

¹⁶⁶² SCHIAVI 2005, 159.



A sinistra: *Nicodemo*; a destra: *Giuseppe d'Arimatea*, seconda metà del XVI secolo.

22. BRESCIA, CHIESA DI SANTA MARIA DEL CARMINE, FINE DEL XV SECOLO-
PRIMO DECENNIO DEL XVI



DESCRIZIONE. Il gruppo è composto nel complesso da dieci figure a grandezza naturale. Un *Cristo morto* con il capo adagiato su due cuscini costituisce il fulcro drammatico della rappresentazione. Al centro, accompagnano la *Vergine* due *Pie donne* velate, identificabili come *Maria di Cleofa* e *Maria di Salomè*. A queste si aggiunge una terza *Pia donna* genuflessa, d'aspetto più giovane delle altre, questa indossa una cuffia e risulta di complessa identificazione. Alla scena partecipa anche un *S. Giovanni evangelista* stante, la *Maddalena* che accorre verso il *Cristo* straziata da un urlo di dolore, *Giuseppe d'Arimatea*, contraddistinto dal turbante, dalla pinza e dal martello usati per la deposizione, e *Nicodemo*, seduto su uno scranno con un lenzuolo sulla spalla (figg. 226-229). Assiste alla contemplazione del *Cristo* anche un giovane inginocchiato in abiti moderni, possibile ritratto del committente. Il colore delle vesti, inizialmente differenziato tra le parti interne e quelle esterne, è stato unificato così come quello dei due cuscini sotto il capo del *Cristo*, originariamente rosso e verde.¹⁶⁶³ Questa figura di giovane donatore e quella della terza *Pia donna* con la cuffia, sono stati interessati da varie mani di ridipinture. In origine i loro manti erano infatti rosso scuro ma successivamente sono stati modificati: la veste del giovane è stata ridipinta in azzurro e rosso chiaro mentre, la veste nera e il soggolo della figura femminile erano stati ridipinti in verde scuro. La *Vergine*, a differenza degli

¹⁶⁶³ PARNIGONI, VACCARI 1996, 324.

altri personaggi, non è modellata sul retro, per cui doveva posizionarsi a contatto con la parete. Il suo abito è decorato da fiori e stelle in foglia d'oro applicate sul fondo rosso.¹⁶⁶⁴ L'elevato numero di personaggi, superiore agli otto canonici del *Compianto sul Cristo morto*, data l'aggiunta di una *Pia donna* e di un'altra *Figura virile* identificabile forse nel committente, avvicina il *Sepolcro* bresciano alle rappresentazioni lombarde di Agostino De Fondulis in San Satiro a Milano (1483), dove è presente anche il medesimo motivo dello svenimento della Vergine.¹⁶⁶⁵ Questo elemento può essere ricondotto anche all'incisione della *Deposizione nel sepolcro* (1467) di Andrea Mantegna (fig. 114). In realtà, rileva un numero di personaggi superiore agli otto canonici anche il gruppo mazzoniano in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli (1492); qui erano presenti infatti dieci statue di cui una delle due ritraeva il committente seduto l'altra era un busto. Una di queste statue "aggiuntive" era costituita proprio dal ritratto inginocchiato del committente, il re Alfonso II.¹⁶⁶⁶ Le tipologie dei volti appaiono molto simili a quelle del *Sepolcro* nella Pieve di Palazzo Pignano e della Basilica del Santo Sepolcro a Milano, soprattutto per i dettagli realistici della fisionomia e dei costumi di *Nicodemo* e di *Giuseppe d'Arimatea*, per la ripresa del motivo dello svenimento della Vergine, e per l'atteggiamento della *Maddalena* che si ricollega alle *Maddalene* donatelliane. Sembra si possa constatare una differenza nelle dimensioni tra le statue del *Cristo*, di *Giuseppe d'Arimatea* e di *Nicodemo*, di dimensioni maggiori, e le altre figure, più piccole, a cui sarebbe riservato lo spazio in secondo piano. Il *Sepolcro* fittile di Santa Maria del Carmine rimane un *unicum* nella zona bresciana dove infatti sono più diffusi gruppi lignei, come quello di Santa Maria della Stella intagliato da Clemente Zamara (1475 circa-1549 circa). Oltre al realismo dei volti, è stata ricondotta alla matrice padana la tecnica di lavorazione delle figure, sezionate in senso orizzontale e colorite ad olio come nei gruppi emiliani di Busseto, di Santa Maria della Vita a Bologna e diversamente dal gruppo fonduliano di San Satiro.¹⁶⁶⁷

ARTISTA. L'autore dev'esser stato influenzato dai *Sepolcri* di Guido Mazzoni e di Agostino De Fondulis. L'opera fu pubblicata nel 1928 da Elena Berti Toesca con l'attribuzione ad un artista mazzoniano "già aperto alle influenze più classicheggianti tra il potente realismo del Mazzoni e l'idealismo non sempre tutto spontaneo di Begarelli e Lombardi".¹⁶⁶⁸ Il nome di Mazzoni viene

¹⁶⁶⁴ PARNIGNONI, VACCARI 1996, 324

¹⁶⁶⁵ PARNIGNONI, VACCARI 1996, 318. Già la Lugli osservava la consonanza del gruppo bresciano con il *Sepolcro* di San Satiro a Milano nel numero dei personaggi oltre gli otto usuali.

¹⁶⁶⁶ Vedi CAGLIOTI 2020, 532. Vedi la scheda n. 34.

¹⁶⁶⁷ PARNIGNONI VACCARI 1996, 318.

¹⁶⁶⁸ BERTI TOESCA 1928, 193-205. La Lugli osserva delle influenze con la pittura contemporanea di Leonardo e Bramante come anche con il realismo fruibile da artisti dell'Italia centrale come per il politico del Perugino per la Certosa di Pavia.

ripreso da Antonio Morassi.¹⁶⁶⁹ La presenza di influssi provenienti dal mondo della terracotta emiliana e lombarda è evidente nella figura di *Nicodemo*, molto prossima al personaggio realizzato da Guido Mazzoni nel simile gruppo del *Sepolcro* dell'Oratorio della Buona Morte di Modena (1477). Il *Nicodemo* modenese, come quello bresciano, infatti, è raffigurato seduto su una pietra mentre dialoga coi presenti. Gli ultimi studi hanno sottolineato la continuità con le opere del De Fondulis: Corrado Mingardi (1972), allontanandosi dall'attribuzione al Mazzoni, individua riferimenti emiliani insieme ad influenze lombarde da Agostino De Fondulis ai fratelli Cristoforo e Antonio Mantegazza, attivi presso la Certosa di Pavia dal 1472. Con questa ipotesi concorda la Lugli.¹⁶⁷⁰ Le differenze stilistiche tra le figure e la dimensione maggiore di alcuni personaggi di impronta più "emiliana", ha fatto ipotizzare che il gruppo fosse frutto di una collaborazione o meglio di un avvicendamento di due personalità distinte con riferimenti culturali diversi ma facenti capo alla stessa bottega.¹⁶⁷¹ Il ritrovamento sulle statue di un particolare stucco ottenuto con gesso, calcio carbonato, fibre vegetali e colla animale, utilizzato anche da Agostino De Fondulis in S. Satiro, avvicina ulteriormente l'anonimo artista del gruppo bresciano al coroplasta cremasco: "Evidentemente l'uso di questo particolare stucco era all'epoca conosciuto nelle botteghe artistiche lombarde e rappresentava una tecnica lavorativa codificata".¹⁶⁷² Il gruppo del *Cristo morto* e quello delle *Pie donne* che soccorrono la *Vergine* si avvicinano in modo impressionante ai corrispondenti soggetti presenti nel *Sepolcro* della Pieve di Palazzo Pignano (Cremona) realizzato da Agostino De Fondulis.

DATAZIONE. Il *terminus post quem* per la datazione del gruppo è il 1462, data del completamento della facciata della chiesa.¹⁶⁷³ Adalgisa Lugli colloca cronologicamente le statue a ridosso dei *Sepolcri* fonduliani di Palazzo Pignano e del Santo Sepolcro di Milano (entrambe databili intorno al 1510).¹⁶⁷⁴ Dall'analisi dei costumi indossati dalle figure è stata ipotizzata un'anticipazione della datazione dal secondo-terzo decennio del Cinquecento ai primi anni del secolo, comunque non oltre il primo decennio.¹⁶⁷⁵ Gli abiti caratterizzanti sono quelli indossati dalla *Maddalena* e dalla terza *Pia donna* che, a differenza degli altri personaggi, indossano vesti contemporanee utilizzate alla fine del Quattrocento: la sopravveste della *Maddalena* aderisce al

¹⁶⁶⁹ MORASSI 1939, 103-107.

¹⁶⁷⁰ MINGARDI 1972, 184-185. Vedi anche LUGLI 1990, 346.

¹⁶⁷¹ PARNIGONI VACCARI 1996, 320.

¹⁶⁷² PARNIGONI VACCARI 1996, 325.

¹⁶⁷³ Il primitivo nucleo della chiesa fu edificato dopo la metà del Trecento dai frati Carmelitani. Tra il 1475 e il 1475 la chiesa venne estesa verso meridione e allungata di quindici metri. Il chiostro maggiore venne costruito, infine, nel 1480.

¹⁶⁷⁴ LUGLI 1990, 346.

¹⁶⁷⁵ PARNIGONI VACCARI 1996, 318.

busto soprattutto verso la linea della vita e lascia intravedere la camicia che fuoriesce anche dai tagli applicati sotto il gomito e sotto la spalla. Questa tipologia di sopravveste, comune alle *Maddalene* del Mazzoni, non è più presente in quella fonduliana di Palazzo Pignano e del Santo Sepolcro a Milano che invece sono abbigliate con una veste a maniche larghe in uso intorno al primo decennio del Cinquecento.¹⁶⁷⁶

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo si trova nella cappella di testa, in fondo alla navata sinistra, sita in *cornu evangelii*. La cappella è stata denominata “cappella de Rosis” per la presenza, al suo ingresso, dell’epigrafe riferita a questa famiglia recante la seguente iscrizione: “SEPULC(HRUM). D(OMINORUM). IOANIS. ET. IOSEPHI FR(ATRES). DE ROSIS ET. SUCESOR(UM). 1434 HI(C). R(ESTAURAUERUNT). 1549”. L’epigrafe, documentata un tempo nel pavimento davanti all’ingresso della cappella,¹⁶⁷⁷ potrebbe però esser stata sottratta da un altro ambiente. Apparteneva ai De Rosis la prima cappella della chiesa nella navata destra, costruita a partire dal 1434, (come illustrato dall’epigrafe). Dalle fotografie che ritraggono il gruppo negli anni Trenta del Novecento, quando fu smantellato l’allestimento ottocentesco della Cappella del Sepolcro, l’epigrafe non risulta in questo spazio. Il gruppo, invece, è ricordato in questa posizione per la prima volta in un catalogo delle chiese bresciane compilato nel XVII secolo (tra il 1630 e il 1669).¹⁶⁷⁸ Il processo di riammodernamento della chiesa, che coinvolse la ricostruzione del presbiterio negli anni Ottanta del Quattrocento, si concluse con la consacrazione dell’edificio nel 1522. Tra il 1620 e il 1621 le decorazioni quattrocentesche vennero occultate dalle prospettive architettoniche di Tommaso Sandrino (1575-1630) e di Camillo Rama (1586-1627) mentre, nel 1634, venne ridipinto il coro. La dedizione delle singole cappelle ha subito molteplici mutamenti e trasferimenti.¹⁶⁷⁹ L’accesso al vano che vediamo oggi, inoltre, doveva

¹⁶⁷⁶ PARNIGONI VACCARI 1996, 318.

¹⁶⁷⁷ BUGANZA, ROSSI 2009.

¹⁶⁷⁸ FAINO [1630-1669], ed. 1961, 80. Per le fasi costruttive della chiesa vedi MEZZANOTTE 1991, 32-47, e 126-130: Tra il 1429, data della fondazione della chiesa, e il 1462, data di completamento della facciata, vennero costruite sette cappelle nella navata di sinistra, lungo il lato orientale, e due nella testata delle navate laterali.¹⁶⁷⁸ Mentre il lato occidentale è cieco, sul lato orientale erano distribuite le cappelle, illuminate da due monofore. L’assetto originario è visibile soltanto nella settima cappella, la Paitoni, posizionata in *cornu Epistolae* e servita da sagrestia. Il ciclo di lavori più corposo che interessò la chiesa avvenne tra gli anni Sessanta e gli anni ottanta del Quattrocento, quando si provvide al prolungamento del presbiterio con la costruzione del coro semicircolare e all’impostazione dei tre chiostri, rispettivamente quello principale, o *claustrum magnum*, adiacente al lato occidentale della chiesa, il chiostro della cucina, posto ad ovest rispetto al primo e il chiostro della porta, o “della campanella”, a sud. Figura chiave di quest’ultima fase costruttiva fu il vicario generale dell’Ordine carmelitano, il bresciano fra’ Cristoforo Martignoni che, a partire dagli anni Ottanta, affidò i lavori a Bernardino da Martinengo, il quale operò un ammodernamento stilistico dell’edificio operando una sintesi fra il linguaggio architettonico tardogotico preesistente e i nuovi motivi rinascimentali.

¹⁶⁷⁹ Nei primi decenni del Seicento a queste finestre se ne sostituì una sola “a lunetta”, in ogni cappella. Insieme alle finestre furono sostituite anche le volte a crociera delle singole cappelle, di cui oggi restano soltanto l’originaria volta della Cappella Averoldi, la terza cappella nella navata sinistra, e quella della Cappella Paitoni, in *cornu Epistolae*, e quella in *cornu evangelii*.

essere chiuso da una tamponatura muraria affrescata raffigurante una cornice architettonica formato da una lunetta e due lesene. Nel primo XIX secolo fu allestita una sorta di “grotta” come si vede nelle foto degli anni Trenta pubblicate dal Morassi.¹⁶⁸⁰ Gli affreschi che decorano la cappella del *Sepolcro* mettono in dubbio l’ipotesi che il *Sepolcro* possa provenire da quest’ambiente. Sulla parete di sinistra è raffigurata una *Maiestas* con la *Vergine* e il *Bambino* dormiente. Alla destra e alla sinistra della *Madonna* sono raffigurati, rispettivamente, *S. Sebastiano* e *S. Rocco* mentre, sulla parete di sinistra, in alto, è rappresentato un *S. Girolamo penitente* e un *Crocifisso*, entrambi lacunosi. Nel registro inferiore è raffigurato *S. Francesco* che intercede per un personaggio francescano inginocchiato davanti a *S. Vincenzo Ferrer* (o *S. Pietro martire*),¹⁶⁸¹ il quale mostra loro le Sacre Scritture e un crocifisso. Nel riquadro di sinistra si osservano *S. Francesco che riceve le stimmate* e *S. Bernardino*. Gli affreschi sembrano eseguiti nella seconda metà del Quattrocento.

PROVENIENZA. Le statue del *Sepolcro* sono segnalate nell’attuale posizione solo a partire dal XVII secolo.¹⁶⁸² Sono essenzialmente tre le ipotesi sulla provenienza originaria del gruppo. La prima è la Cappella dei disciplini, la prima dall’entrata, nella navata destra. Il primo allestimento della cappella risale ad un periodo compreso tra il 1454 e il 1466 per volontà della nobile famiglia bergamasca dei De Rosis, considerata la committente del *Sepolcro* per l’epigrafe ad essa riferita posta nella Cappella del *Compianto in cornu evangelii*. L’epigrafe sarebbe stata spostata dalla Cappella dei disciplini e posizionata in quella in *cornu evangelii*. A far dubitare di questa ipotesi concorre, però, l’intitolazione della Cappella dei disciplini all’Ascensione nel 1487 e l’assenza di citazioni di gruppi plastici negli inventari che la riguardano. Un’altra ipotesi di collocazione, avanzata da Stefania Buganza nel suo contributo sul gruppo,¹⁶⁸³ riguarda un “altare della Pietà”, o “della Madonnina”, altare tuttora esistente sul lato sinistro della chiesa. A rendere verosimile quest’ipotesi contribuisce il riferimento, a quello che sembra essere questo altare, fatto dal cardinale Carlo Borromeo in occasione della sua visita del 1578 nella quale riferisce che l’altare della Madonnina risultava ingombro di numerosi oggetti e prescrive un suo ridimensionamento e un restringimento entro un cancello. È possibile che gli oggetti che ingombravano l’altare fossero proprio le statue del *Compianto*: “Altare Pietatis Madonninae nuncupatum, valde ornatum, ibique maxima [f. 161v] devotio habetur. Dotatum per quondam dominum Petrum de Soncinis, ut missa quotidiana ibi celebretur. Item dotatum legato unius domus facto per quondam dominum

¹⁶⁸⁰ Foto in BUGANZA, ROSSI, 2009, 32.

¹⁶⁸¹ BUGANZA, ROSSI 2009 La Chiesa di Santa Maria del Carmine, consultato all’URL: http://www.sanfaustinobrescia.org/main/storia_arte/santa_maria_del_carmine/cappella_de_rosis.php

¹⁶⁸² GUARGUANTI 1618, c. 133r: “Fornices tres ex parte Sepulchri constructi”.

¹⁶⁸³ BUGANZA 2009, 48.

Vincentium de Parentibus appellatum il Magrino pro missa singulis mensibus celebranda”.¹⁶⁸⁴ Nella visita del 1580, in corrispondenza dell’attuale cappella contenente il *Sepolcro*, è segnalato un altare dedicato a Santa Marta, poi soppresso. Il numero di altari presenti in chiesa al momento della Visita di Carlo Borromeo era ventuno. Molti di questi, poiché erano “indotata et inornata ac incongruo loco sita”, vennero soppressi e cambiarono intitolazione. Si provvide alla sostituzione dei più antichi a partire dal 1620. Presero avvio le opere di riconfigurazione della chiesa secondo i principi di “sacro decoro” e di “pio ornato” formulati da Carlo Borromeo nelle *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesisticae* (1577) e ribaditi nei *Decreta* emanati in occasione della sua visita pastorale del 20 novembre 1580, e riconfermati in quelle successive. Agli altari di legno o di laterizio, soggetti a facile e veloce deperimento, il Cardinale prescriveva di sostituire appena possibile altari più duraturi di marmo. Una terza ipotesi contempla la possibilità che il gruppo trovasse posto nella cosiddetta “Cappella Parva” alle spalle dell’abside, nel “Cortiletto dei Carri”. La cappella, parte di un oratorio dei monaci, fu eretta intorno al 1490 come luogo di sepoltura dei frati e fu abbandonata dopo la soppressione napoleonica del convento nel 1797. La cappella è stata affrescata tra il 1510 e il 1520 da Floriano Ferramola con scene della *Resurrezione*. Nella lunetta centrale si vede un *Gesù porta vessillo* emergente dal sarcofago tra le guardie; a sinistra l’*Incontro di Cristo risorto con la Vergine* sulla parete,¹⁶⁸⁵ e sulla parete di destra un *Noli me tangere*. Il tema degli affreschi è strettamente confacente al tema del *Compianto sul Cristo morto*. Alle spalle del *Risorto* che emerge da un sarcofago si erge uno sperone roccioso. Nei pennacchi ai lati dell’arco absidale, due *Angeli* portano gli strumenti della Passione. Sulla parete dell’abside quadrata è raffigurata una *Sacra Conversazione con S. Giovanni evangelista e S. Maria Maddalena* (cm 349x269).¹⁶⁸⁶

COMMITTENTI. La figura di un giovane uomo inginocchiato con i capelli lunghi fino alle spalle e una veste rossa è stata interpretata come quella di un committente. Non è stato ancora possibile identificare il personaggio ritratto. I De Rosis avevano contribuito alla costruzione della cappella poi detta “Dei disciplini”, la prima a sinistra. Gli Averoldi avevano invece il patronato sulla terza cappella a destra dall’entrata. La partecipazione diretta degli Averoldi dei lavori nella zona presbiteriale, e in particolare nel coro, negli anni Settanta e ottanta del Quattrocento, rivela il potere di questa famiglia sulla chiesa. Il *giovane inginocchiato* potrebbe essere ricercato in

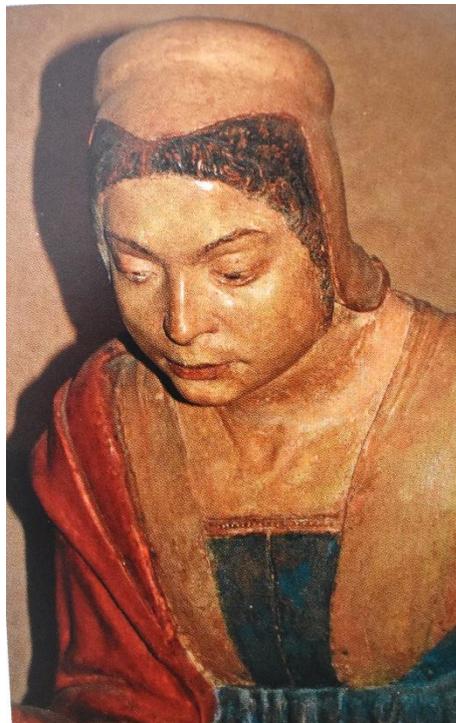
¹⁶⁸⁴ TURCHINI - ARCHETTI, 2003, 358.

¹⁶⁸⁵ CORNA 2011, 56.

¹⁶⁸⁶ Nella scena del *Noli me tangere* (GIOVANNI 20, 14-17) sul sepolcro ricorrono le lettere “R.G.V.” già visibili sul *Sepolcro* raffigurato nella *Resurrezione*.

Altobello Averoldi (1465-1512), vescovo di Pola nel 1497 e legato di Giulio II inviato come governatore di Bologna, Modena e Ravenna da Leone X (fig. 227).

RESTAURI. Il gruppo è stato restaurato nel 1969 da Giuseppe Arrigoni con modifiche rilevanti dell'ambiente in cui era conservato negli anni Venti e Trenta del Novecento di cui ci forniscono una testimonianza delle fotografie dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma. Il *Sepolcro* è stato restaurato nuovamente dalla Soprintendenza di Milano nel corso degli anni Novanta. Durante l'ultimo restauro (1987-1991), che ha restituito alle figure la loro colorazione originale, si è notato che esse risultano prima plasmate a tutto tondo e poi divise in tre parti comprendenti il busto la testa, il tronco e le gambe, a cui si aggiungono parti cotte separatamente, come i piedi e le mani, uniti con perni al resto delle statue. La colorazione originale contempla l'uso di pigmenti diluiti in collante oleoso steso su uno strato di gesso e colla, a sua volta posto su un leggero strato di colla animale volto a impermeabilizzare la superficie di terracotta.



Particolare della quarta *Pia donna* e probabile ritratto di committente (foto da BUGANZA 2009, 42)

23. MEDA (MONZA), CHIESA DEL MONASTERO DI S. VITTORE, 1525



DESCRIZIONE. Il gruppo in legno policromo è costituito da nove statue a grandezza naturale. L'iconografia del gruppo arricchisce la composizione centrale come *Vesperbild* nordica attraverso l'inserimento delle figure canoniche della scena del *Compianto sul Cristo morto*. *Giuseppe d'Arimatea*, abbigliato con una lunga veste un turbante all'orientale, tiene nella mano destra i chiodi e nella sinistra il martello e la pinza con cui ha appena depresso *Cristo*. Dalla cintura azzurra annodata in vita pende una scintillante bisaccia dorata. La *Vergine*, nell'atto di svenire, indossa un manto blu con stelle appena visibili. *Nicodemo* è rappresentato come un uomo barbuto sulla cinquantina. Sia il *Nicodemo* che il *Giuseppe d'Arimatea* non sembrano figure cripto-ritratti. *Maria di Salomè* (o di *Cleofa?*), posta in ginocchio alla sinistra della *Vergine* svenuta, indossa un manto rosso con inserti dorati. La seconda *Maria*, invece, è rappresentata in piedi alla destra della *Vergine*. Il *Cristo* è coperto da un perizoma riccamente decorato con motivi geometrici. Sulla sinistra del riguardante si affaccia una figura femminile dalla carnagione scura con in braccio un bambino. Questa figura appare molto simile a quella che si osserva nei gruppi milanesi nella Basilica del Santo Sepolcro (prima metà del XVI secolo), in Santa Maria presso San Satiro (1483), in quello di Santa Maria di Castello ad Alessandria (1530 circa), in quello dei Ss. Pietro e Biagio a Melegnano (Milano, post 1537), in quello del santuario della Beata Vergine dei

Miracoli a Saronno (1528) o nella figura lignea in collezione privata proveniente da un gruppo smembrato di Giovanni Angelo Del Maino. La figura compare anche nella coeva pittura lombarda, come si può osservare nella *Deposizione* in S. Giorgio in Palazzo del Luini realizzata intorno al 1516 (fig. 262b).¹⁶⁸⁷ Il gruppo è confrontabile con quello di Santa Maria dei Miracoli a Saronno, realizzato probabilmente dallo stesso artista di quello di Meda, sebbene più ampio.

ARTISTA. Il *Sepolcro* è realizzato dall'intagliatore Andrea Retondi o "Andrea da Saronno" (1475 circa–1547 circa), il quale eseguì nel 1520 il *Sepolcro* di Meda mentre tra il 1525 e il 1528 realizzò quello per il Santuario di Santa Maria dei Miracoli a Saronno.¹⁶⁸⁸ Andrea Retondi aveva bottega a Milano, dove avviò una collaborazione con Agostino Busti detto il Bambaja (1483-1548). L'anno 1518 lo vide intento a contribuire alla realizzazione del *Monumento funebre di Gaston de Foix*. In questo periodo lavorò per la Fabbrica del Duomo di Milano. Il suo stile sembra ispirato alle composizioni di Agostino De Fondulis, come quella di San Satiro a Milano, e a quelle di Bernardo Luini ma risente anche dell'influsso della scultura lignea milanese dei fratelli De Donati e della produzione di Giovanni Angelo Del Maino.

DATAZIONE. Il gruppo venne commissionato per arredare la nuova chiesa, edificata intorno al 1520, come si legge in due lesene esterne. La decorazione pittorica fu eseguita tra il 1520 e il 1525. Da un'analisi stilistica del gruppo si ricava che esso è coevo alla costruzione e alla decorazione dell'edificio e dunque la sua esecuzione può essere collocata intorno al 1525.

COLLOCAZIONE. Il gruppo si trova nella Chiesa del monastero benedettino di S. Vittore. L'interno si presenta a navata unica anche se separato in due chiese gemelle di cui una riservata alle monache del convento, dietro l'altare, e l'altra destinata ai laici. Gli affreschi che coprono l'intera superficie interna sono stati attribuiti a Bernardo Luini e bottega (composta dai figli Aurelio, Evangelista e Giovan Pietro). Il monastero restò in vita fino alla soppressione napoleonica del 29 maggio 1798. Il gruppo si trova nella prima cappella a sinistra dall'entrata, all'interno di una nicchia a "grotta" richiudibile mediante due sportelli a vetri. Sul fondo di essa appare dipinto un paesaggio raffigurante il *Calvario*. Se non esattamente corrispondente a come lo si osserva oggi, l'allestimento cinquecentesco del gruppo prevedeva già la sistemazione

¹⁶⁸⁷ Per la figura della *Zingara col bambino*, vedi il II capitolo, in part. il par. 2.4.4, p. 155-164. Un documento conservato nel *Cronicon* dell'antico monastero benedettino di S. Vittore conferma che la figura sia da interpretare come una zingara egiziana. Analogamente, nel caso di Saronno (Santuario della Beata Vergine dei Miracoli), la scultura è citata come "la gitta cum uno putino in brazo et uno altro putino per mane".

¹⁶⁸⁸ Nella stessa città, per la Chiesa di San Francesco, Andrea da Milano intaglia un *Compianto sul Cristo morto* composto da sei figure: la *Vergine*, il *Cristo*, tre *Pie Donne* e *Giuseppe d'Arimatea*.

all'interno di una "cellula vitrea", come si legge nella visita pastorale del 1587: "altare Sepulcri ornatum cum petra sacrata sub nitia sine septo loco tamen icona in *celula vitreo* abducta sunt statuae rapresentantes Mysterium Sepulturae Domini [...] Hemiciclus sub quo est Mysteryum Sepulturae Domini Nostri Jesu Christi alio congruo septo circumdetur".¹⁶⁸⁹ L'attuale allestimento, tuttavia, risale al 1957, quando la cappella venne sistemata a causa di un cedimento e recuperata con la sostituzione di una trave di legno. In ogni caso, l'antica sistemazione non doveva essere molto dissimile da quella del 1728, documentata da un pagamento contenuto nel libro dei conti proveniente dal monastero di S. Vittore e facente riferimento ad lungo un intervento per riparare la Cappella del Mortorio, minacciante il crollo. In questo momento, molto probabilmente, venne rifatto lo scenario con il cielo stellato e l'ingresso roccioso al sepolcro, insieme al paesaggio sulla trave orizzontale di divisione tra il primo e il secondo piano con tre croci spoglie, una scala per la deposizione, e la lancia del costato, avendo cura, pertanto, di inserire tutte le *Arma Christi*, il castello di Erode e il sole e la luna.

PROVENIENZA. L'allestimento originario, creato tra gli anni Venti e gli anni Trenta del XVI secolo, è stato obliterato a causa delle direttive tridentine. Nella visita pastorale del 1583 Carlo Borromeo richiese l'eliminazione dell'arredo originario per lasciar posto ad un solo altare che coinvolgesse anche il *Compianto*: "[...] li altri quattro altari poi si distruvino, dovendo bastare delli sudetti doi per il bisogno della chiesa; si lasci nondimeno il Sepolcro del Signore, ma senza l'altare". Sulle pareti laterali della nicchia sono affrescate, a sinistra del riguardante *Santa Maria Maddalena* e, a destra, la *Veronica con velo* su cui è raffigurato il volto di Cristo. Nella parte sovrastante è affrescato invece un *Cristo Redentore* che emerge dal sepolcro circondato dai soldati vinti.

COMMITTENTI. Il gruppo potrebbe esser stato commissionato dalla badessa Cleofe Carcano, che si osserva inginocchiata accanto a S. Caterina d'Alessandria sull'altare della Madonna del Rosario, nella stessa chiesa. La badessa Maria Cleofe Carcano, fautrice della ricostruzione della chiesa nel 1520, si sarebbe fatta rappresentare facilmente all'interno del *Compianto* nel suo personaggio omonimo, *Maria di Cleofa*.

¹⁶⁸⁹ Meda, AAT, *Fondo Monastero di San Vittore*, Visite e decreti degli Ordinarii e delegati della Parrocchia e Monastero di Meda, Cartella n. 17, Visita al Monastero di Meda fattavi da Monsignore Gaspare Visconti arcivescovo di Milano, 1587, 17 giugno.

c) TOSCANA

24. FIRENZE, MUSEO DIOCESANO DI SANTO STEFANO AL PONTE, SEPOLCRO
PROVENIENTE DALLA CHIESA DI S. MICHELE A FIRENZUOLA D'ADDA
(FIRENZE), METÀ DEL XIV SECOLO



SOGGETTO. Il gruppo è composto da una statua lignea raffigurante *S. Giovanni* evangelista, dal *Giuseppe d'Arimatea* (altezza 115 cm; larghezza 45 cm; profondità 30 cm), la *Maddalena* (altezza 110 cm; larghezza 40 cm; profondità 55 cm) e una *Pia donna* (altezza 113 cm; larghezza 46 cm; profondità 50 cm circa). Le quattro statue intagliate in legno di pioppo rappresentano figure in ginocchio in atteggiamento di dolore e di pianto (figg. 332-335). Il *S. Giovanni* ha entrambe le braccia piegate sul petto, le mani congiunte con le dita incrociate a sfiorare la guancia destra e la testa inclinata a destra. Il volto è sbarbato, i capelli mossi e chiari, la veste blu con mantello rosso. Il *Nicodemo* mostra il viso appoggiato sul palmo della mano, col gomito adagiato sull'altro braccio, secondo un gesto di rassegnazione attestato con continuità dall'epoca classica a quella medievale e soprannominato da Salvatore Settis "schema di Sterope".¹⁶⁹⁰ Il gesto è frequente nei mortori padani, tra cui quello dell'Osservanza di Imola.¹⁶⁹¹ La *Pia donna*, per la quale è impossibile determinare se si tratti di una *Maria di Cleofa* o di una *Maria di Salomè*, è inginocchiata, con una veste blu e un mantello che le copre la testa, rosso all'esterno e blu

¹⁶⁹⁰ SETTIS 1975, 13-14.

¹⁶⁹¹ FERRETTI 1989, pp. 91-92.

all'interno. La *Maddalena* è genuflessa con la gamba destra piegata in avanti e col polso destro ruotato, mentre mostra il vaso degli unguenti. La *Vergine*, il *Cristo*, un'altra *Pia donna* e il *Nicodemo* sono dispersi.

ARTISTA. Le sculture sono state attribuite alla bottega di Andrea di Cione di Arcangelo detto "Orcagna".¹⁶⁹²

DATAZIONE. Il gruppo è databile alla metà del XIV secolo.

COLLOCAZIONE. Attualmente le statue si trovano nel Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte a Firenze. Esse furono ritrovate da Ugo Procacci in un deposito della canonica della Chiesa di S. Michele a Firenzuola. Da qui, negli anni Quaranta del Novecento furono portate nel Museo Arcivescovile del Cestello di Firenze presso il Seminario Maggiore di Firenze mentre, nel 1983 passarono al Museo Arcivescovile di Santo Stefano al Ponte.¹⁶⁹³

PROVENIENZA. Il gruppo proviene dalla chiesa di San Michele a Casanuova, presso Firenzuola,¹⁶⁹⁴ dipendente dalla pieve della diocesi fiorentina di San Giovanni Battista Decollato a Cornacchiaia. Prima di essere edificata in questa sede, dove venne trasferita nel 1787,¹⁶⁹⁵ la Chiesa di S. Michele si trovava nella località detta "Chiesa Vecchia". La collocazione del gruppo a Firenzuola è stata messa in relazione con la strada che da Bologna arriva a Firenze passando per Casanuova, Rifredo e per il Passo del Giogo.¹⁶⁹⁶ Questa antica strada romana, sulla quale si trovavano Firenzuola e Rifredo, nel XIV secolo era controllata dai fiorentini e conduceva ad Imola.¹⁶⁹⁷

Purtroppo, non è possibile identificare la precedente collocazione delle statue. Nella risistemazione delle statue nella nuova chiesa venne deciso di collocarle all'interno di nicchie. Dalla visita pastorale del 25 luglio 1861 conosciamo i nomi dei personaggi scritti sotto le nicchie: il *Nicodemo* è stato interpretato come un "S. Pietro che si avvede di aver negato G. C.", il *S. Giovanni* come un "S. Tommaso nell'atto di riconoscere la sua incredulità"; risultano invece corrette le interpretazioni della "Maria Maddalena col vaso degli unguenti preziosi" e della "S.

¹⁶⁹² CAMPOREALE 2001, 108-109.

¹⁶⁹³ CAMPOREALE 2001, 97.

¹⁶⁹⁴ CAMPOREALE 2001, 93, nota 18.

¹⁶⁹⁵ CAMPOREALE 2001, 93. Il trasferimento nella nuova sede avvenne a seguito del crollo del campanile della vecchia chiesa, nel 1784. Elisa Camporeale segnala un documento dal quale si evince che la chiesa era già ampiamente in rovina dal 1623.

¹⁶⁹⁶ CAMPOREALE 2001, 99.

¹⁶⁹⁷ CAMPOREALE 2001, 100.

Maria di Cleofa in atto di Adorazione del Simulacro".¹⁶⁹⁸ Secondo Elisa Camporeale le statue provenivano da una collocazione elevata con il *Cristo* posto davanti agli altri personaggi in modo da coprire le loro parti inferiori, appena abbozzate.¹⁶⁹⁹ La *Maddalena* doveva essere addossata alla parete di fondo della nicchia poiché risulta meno rifinita sul retro mentre il *Nicodemo* doveva essere visibile solo da un lato in quanto da tergo è rifinito solo per metà. Per la posizione assunta dalle braccia sembra che il lato privilegiato per questo personaggio sia quello a destra rispetto all'osservatore. La *Pia donna* doveva essere posta frontalmente ma ruotata leggermente verso destra, vista la coscia destra avanzata. Il *S. Giovanni*, per il quale il retro è scolpito dalla vita fino ai polpacci, poteva esser posto di tre quarti o di profilo rispetto ad un punto di vista centrale e quindi ad una delle estremità del *Cristo*.¹⁷⁰⁰ Questo particolare induce a credere che il *Sepolcro* potesse non contemplare la presenza del *Giuseppe d'Arimatea* posto specularmente al *Nicodemo*, e che il suo *pendant* potesse essere effettivamente il *S. Giovanni*.

COMMITTENTI: I committenti devono essere ricercati tra i membri della famiglia Ubaldini della Marca Toscana poiché la zona di Firenzuola era controllata da questa famiglia. Essi attaccarono la città nel 1339 e nel 1351.¹⁷⁰¹ Gli Ubaldini derivavano una parte consistente dei propri guadagni dalla riscossione di pedaggi sull'area di Firenzuola.

RESTAURI: Le statue sono state restaurate nel 1993 presso l'Ufficio Restauri della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici per le provincie di Firenze e Pistoia.

¹⁶⁹⁸ CAMPOREALE 2001, 94.

¹⁶⁹⁹ CAMPOREALE 2001, 98.

¹⁷⁰⁰ CAMPOREALE 2001, 98-99.

¹⁷⁰¹ CAMPOREALE 2001, 101.

25. SIENA, BASILICA DELL'OSSERVANZA, 1498



DESCRIZIONE. Il gruppo è formato da sette personaggi di dimensioni inferiori rispetto al naturale di circa due terzi: *S. Giovanni*, *Giuseppe d'Arimatea*, *Nicodemo*, la *Vergine*, *Maria di Salomè*, *Maria di Cleofa (Maria Maddalena?)*, e il *Cristo*. Manca la *Maddalena*. Dagli studi eseguiti nel 1984 in occasione del restauro delle sculture è stato notato che il Cozzarelli aveva provveduto a scavare da tergo le statue dopo averle modellate, assimilandone quasi ad altorilievi.¹⁷⁰² Nel Settecento sei delle sette statue che compongono il gruppo devono aver subito un riempimento di calce e gesso da tergo. Questo particolare conferma che esse non sono concepite essere viste da tergo bensì per essere poste all'interno di una cappella o di una nicchia, contro il muro. Il *san Giovanni*, posizionato *sulla* sinistra, in corrispondenza del capo del Signore, indossa una tonaca azzurra e un manto rosso ed è mostrato mentre contempla il *Cristo* seduto, con il capo posato sulla mano. Questa scultura è stata restituita al gruppo soltanto nel 1910 (fig. 187).¹⁷⁰³ Si suppone che il *S. Giovanni* sia stato allontanato dal resto del gruppo già prima della metà del XVII secolo.¹⁷⁰⁴ Probabilmente, in origine doveva occupare lo spazio in primo piano all'esterno della nicchia poiché è modellato quasi a tutto tondo mentre tranne che nella parte retrostante sinistra. Il braccio destro è perduto. Inoltre, è da notare che il *S. Giovanni* è sovrapponibile, per posizione e atteggiamento, al medesimo personaggio seduto in basso a destra in un rilievo in bronzo (86 × 75 cm) prodotto da Francesco di Giorgio Martini tra il 1476-1477, conservato nella chiesa del Carmine a Venezia ma proveniente dall'Oratorio di S. Croce ad Urbino (fig. 186).¹⁷⁰⁵ Alla sua destra sono posti, l'uno accanto all'altro, *Giuseppe d'Arimatea* e

¹⁷⁰² GIUSTI 1984, 14.

¹⁷⁰³ Il *S. Giovanni Evangelista* inginocchiato, conservato dall'Ottocento nel Museo dell'Opera del Duomo al quale era stato donato dall'Accademia, fu ricollocato da Giacomo De Nicola (1910) nell'ambito di questo gruppo.

¹⁷⁰⁴ GIUSTI 1984, 13.

¹⁷⁰⁵ Vedi TOLEDANO 1987, 123-127 n. 47.

Nicodemo, riconoscibile dai chiodi che reca fra le mani (attualmente se ne vedono due e non tre o quattro, come di consueto); la sua veste doveva essere originariamente di colore ceruleo. La *Vergine*, abbigliata di azzurro con risvolti verdi, è intenta ad osservare il figlio accanto al quale siedono due *Pie donne*. Il *Nicodemo* è quasi interamente policromato. La zona esterna della gamba sinistra, rimasta scabra, è appiattita per consentire un più stretto affiancamento con la figura di una delle *Pie donne*. La particolarità del *Nicodemo* è l'incarnato, ricavato da due diverse stesure, forse dovute ad un ritocco o ad un ripensamento antico dello stesso artista. *Giuseppe d'Arimatea* è stato modellato in un blocco unico con la figura di *Nicodemo*. La posizione dell'*Arimatea* e del *Nicodemo* è abbastanza inconsueta, poiché solitamente essi si trovano ai due lati opposti del *Cristo*. La variante iconografica può essere ricondotta all'intento di rappresentare un rapporto di parità tra i due discepoli.¹⁷⁰⁶ La *Pia donna* accanto alla *Vergine* è modellata solo a mezza figura. La mano destra non è stata realizzata in quanto, probabilmente, concepita per scomparire dietro alla figura della *Vergine*. *Giuseppe d'Arimatea* non è modellato nella parte inferiore per consentire l'accostamento alla figura antistante della *Vergine* e a quella laterale di *Nicodemo*. Probabilmente questo personaggio recava nella mano sinistra il martello e nella mano destra una spina. Il *S. Giovanni* e il *Nicodemo* presentano una ridipintura antica.¹⁷⁰⁷ Dal confronto con il piccolo gruppo in terracotta policroma attribuito a Raffaello Curradi (1635) oggi nel refettorio del Convento delle Celle presso Cortona, molto vicina a quella dell'Osservanza, sembra che l'*Arimatea* avesse originariamente in mano il vaso per gli unguenti. Stando al bozzetto del Curradi sembra che nel Seicento il gruppo doveva essere già contratto a sei personaggi e che le due statue laterali del *san Giovanni* e della *Maddalena* fossero già state allontanate. La figura inginocchiata all'estrema sinistra con lo sguardo diretto ai piedi o alle ginocchia del defunto e indicata come la *Maddalena* (1984) potrebbe essere una delle *Pie donne* poiché sembra logico che la *Maddalena* dispersa, avrebbe dovuto occupare una posizione speculare rispetto al *san Giovanni*, posizionandosi quindi all'esterno dalla nicchia.¹⁷⁰⁸ È possibile che la statua abbia conosciuto una fortuna a parte rispetto al resto del gruppo e che forse sia giunta presso la Basilica di S. Agostino nei pressi di porta Tufi, dove Pandolfo Petrucci, dopo il 1508, aveva fatto costruire un convento dedicato alla santa riservandogli, nel suo testamento, ben 2200 fiorini d'oro. A causa

¹⁷⁰⁶ Si potrebbe ipotizzare che essi rappresentino Pandolfo Petrucci, tiranno di Siena, e suo fratello Jacopo.

¹⁷⁰⁷ GIUSTI 1984, 13.

¹⁷⁰⁸ Anche se sembra posta in posizione tale da osservare i piedi, la parte del corpo di Cristo alla quale la *Maddalena* è sempre associata, si può avanzare qualche dubbio su questa identificazione. I capelli, che solitamente nella *Maddalena* sono mostrati sciolti e fluenti, in questa statua sono coperti, pertanto sembra lecito ipotizzare che si tratti di una seconda *Maria* come *Maria di Salomè*. La parte terminale del drappaggio del manto è modellata direttamente sulla base del *Cristo* ed è in piccola parte perduta. Il nastro applicato sulla veste, sotto il seno, è modellato in stucco. Il colore della veste, vinaccia, è stato ricavando coprendo con una velatura rossa trasparente il sottostante strato azzurro. La presenza di una stesura di azzurro sotto l'oro delle maniche può essere interpretata come un pentimento.

della morte di Pandolfo Petrucci la chiesa di S. Maria Maddalena “fuori porta Tufi”, iniziata intorno al 1508 e ricordata anche dal Vasari,¹⁷⁰⁹ fu lasciata interrotta per essere poi distrutta nel 1526 durante una sommossa popolare. Non è da escludere che la statua della *Maddalena* fosse stata allontanata dal *Sepolcro* dell’Osservanza e portata nella chiesa fuori porta Tufi in un momento successivo alla morte del Petrucci, ovvero dopo il 1512. È attribuita al Cozzarelli anche una *Maddalena* in terracotta nella Pinacoteca nazionale senese la quale viene ricordata precedentemente sull’altare della cappellina di Palazzo Petrucci. Di evidente derivazione dal complesso dell’Osservanza, ma mancante di movimento e animazione, è il più ridotto gruppo della *Pietà* di Quercegrossa (Monteriggioni) dove, probabilmente, sono intervenuti dei collaboratori di Giacomo. Tra l’esecuzione del gruppo della Basilica dell’Osservanza e il gruppo di Querciagrossa si potrebbe porre il bozzetto già nella Galleria d’Arte Antica e Moderna di Roma (1499 circa).¹⁷¹⁰

ARTISTA. Il gruppo fu realizzato da Giacomo Cozzarelli (1453-1515). Giacomo si occupò di parte del progetto architettonico della chiesa dell’Osservanza e in particolare della sagrestia per conto di Pandolfo Petrucci (1452-1512). Collaborò al progetto anche Francesco di Giorgio Martini,¹⁷¹¹ socio del Cozzarelli presso la corte di Federico da Montefeltro ad Urbino dal 1477 al 1488 e legato all’artista come dimostra un documento del 30 novembre 1471.¹⁷¹² I lavori di ampliamento del convento e della chiesa furono effettuati nel 1495, mentre il Cozzarelli lavorava alle fortificazioni del castello di Montepulciano per il commissario della Repubblica senese.

DATAZIONE. Il *terminus ante quem* è il 1512, data di morte di Pandolfo Petrucci. All’inizio del secolo scorso è stato ipotizzato dal De Nicola che l’opera sia stata completata entro il 1498 in quanto, a margine di un documento proveniente dalle *Memorie* dell’Osservanza in cui viene citato il *Sepolcro*, è annotato quest’anno: “Al fine della sagrestia pred(et)ta risiede in faccia un altare con le seguenti figure di creta cotta poste in una nicchia di stucco messa a oro cioè u[n] Christo spirato con la Madonna, l’altre Marie, S. Giovanni, Giuseppe ad Arimattia e Nicodemo fatto parim[enti] da Pandolfo”.¹⁷¹³ Sugli armadi della sagrestia che ospita l’opera, inoltre, è segnata la data “1497”. È lecito pensare che il gruppo sia stato commissionato a ridosso dei lavori alla

¹⁷⁰⁹ VASARI 1568, III, 74.

¹⁷¹⁰ DE NICOLA 1910, fig. 2.

¹⁷¹¹ BACCI 1932, 111.

¹⁷¹² BACCI 1932, 109. Vedi il capitolo IV, in partic. 4.7.4.

¹⁷¹³ DE NICOLA 1910, 14; Il documento è trascritto in DE NICOLA 1910, 8.

sagrestia. Più recentemente è stata proposta una datazione del gruppo più avanzata rispetto all'esecuzione della sagrestia.¹⁷¹⁴

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo si trova oggi nella nicchia absidale della sagrestia della Basilica dell'Osservanza di Siena. La sagrestia venne costruita per volere di Pandolfo Petrucci nel 1497, come dimostra l'iscrizione che corre tutta attorno al perimetro dell'ambiente. Il Cozzarelli vi realizzò una struttura coperta da una volta a crociera e terminante in peducci che presentano affinità con quelli del Palazzo Ducale di Urbino dove lo scultore aveva lavorato insieme a Francesco di Giorgio Martini. Sulle pareti lignee corre l'epigrafe: "PANDVLPHVS PET. HEC CVM OMNIBUS ORNAMENTIS SACRARIA DICAUIT CVIVS IN HOS SACERDOTES LIBERALITATEM SI PIVS ES O DIVES IMITERIS. AN MCCCCLXXXVII".¹⁷¹⁵ Il nome del committente ricorre anche davanti all'altare, in un riquadro di marmo incastonato nel pavimento e contornato da un'epigrafe formata dal seguente distico: "VT SVA POSTERITAS SECVM REQUIESCERET URNAM HANC SIBI PANDULPHVS IVSSIT ET ESSE SVIS".¹⁷¹⁶ Al di sotto della nicchia si trovava il sepolcro di Pandolfo.¹⁷¹⁷

Nel 1948, il gruppo, composto allora da sei figure, e depositato temporaneamente presso la Soprintendenza di Siena, venne ricollocato nella nicchia della sacrestia della Basilica dell'Osservanza. In una relazione del 25 maggio 1910 inviata al Ministro dal Marchionni osservando la situazione delle due lesene laterali, viene ipotizzato che il gruppo fosse fiancheggiato da altre due statue, raggiungendo così gli otto personaggi canonici nel genere del *Sepolcro* scultoreo. Osservando le due lesene laterali della nicchia nella sagrestia, infatti, si notava che esse erano state scalpellate alla base, forse per dare una migliore sistemazione del S. *Giovanni*, benché strabordante dalla nicchia stessa. La situazione delle lesene all'inizio del secolo è testimoniata da una fotografia Alinari.¹⁷¹⁸ Fino al 1910, la nicchia presentava una pittura a far da sfondo alle figure: a sinistra si vede una grotta che allude al sepolcro, al centro una grande croce, e a destra una veduta di città.¹⁷¹⁹ Il *Sepolcro* potrebbe esser stato spostato nella nicchia absidale della sagrestia verso la fine dei Seicento, quando vennero intrapresi lavori di imbarocchimento della chiesa che obliterarono le decorazioni rinascimentali, poi ripristinate nei primi anni del Novecento. È probabile che in questo momento vennero rifatte le paraste della sagrestia

¹⁷¹⁴ FATTORINI 2012, 60 e 61 nota 11.

¹⁷¹⁵ "Pandolfo Petrucci ha dedicato questo luogo santo con tutti i suoi ornamenti: tu che sei ricco, se rispetti anche il sacro, imiterai la sua generosità verso questi padri; anno 1497". Nella sagrestia lavorò anche Antonio di Neri Barili (1453-1517) attivo nella Libreria Piccolomini all'interno del Duomo senese.

¹⁷¹⁶ "Perché la sua discendenza riposasse con lui, Pandolfo dispose che questo fosse il sepolcro suo e per i suoi".

¹⁷¹⁷ DE NICOLA 1910, 14.

¹⁷¹⁸ GIUSTI 1984, 9.

¹⁷¹⁹ L'affresco sembrerebbe coevo alla terracotta, dunque databile nel primo XVI secolo (BELLOSI 1993, 519).

contornanti la nicchia del *Sepolcro* e affini ad uno stile cinquecentesco. Dando per buona l'appartenenza della figura del *S. Giovanni* al resto del gruppo, il suo "strabordare" fuori dalla nicchia della sagrestia fa supporre una provenienza da un altro ambiente della Basilica.

PROVENIENZA. La collocazione originaria del gruppo potrebbe essere intravista in un ambiente nella cripta. Il mausoleo pandolfiano vero e proprio è costituito infatti dagli ambienti sottostanti la sagrestia. Il sepolcreto dei Petrucci consiste in un ampio vano diviso in due navate da colonne in laterizi che sostengono delle volte a crociera. Esso era stato concepito per essere interamente dedicato alla sepoltura di Pandolfo e alla sua discendenza e fu in uso almeno fino al XIX secolo. Scendendo la scala che conduce alla cripta, nella parete destra, a ovest per chi vi entra, spicca una grande tomba in travertino, con strutture architettoniche in stile classico ed elaborati intagli, costruita per Celia Petrucci, morta quindicenne nel 1558. Accanto al monumento sepolcrale di Clelia Petrucci, nella parete nord, si apre un ambiente a pianta quadrangolare largo 2 m circa e profondo poco meno, interamente affrescato. La volta a crociera, molto ribassata, rappresenta un cielo stellato. Il pavimento, originario, è ad una quota leggermente più bassa di quello odierno (circa 10 cm). Sulla parete di sinistra si distinguono un personaggio assimilabile a *S. Giovanni Battista* o a *S. Giacomo*, che rivolge lo sguardo verso terra, e una *pia donna* in cordoglio.¹⁷²⁰ Sulla parete di fondo, è invece rappresentata la *Vergine* tra *S. Giovanni* e la *Maddalena* mentre, sulla parete di sinistra, sono raffigurate due *Pie donne*. Gli affreschi sono attribuiti ad un artista che il Vasari cita nella vita di Baldassarre Peruzzi come suo "creato (discepolo) chiamato Cecco Sanese" o Francesco da Siena (attestato tra il 1544 e il 1547). Le figure sono confrontabili stilisticamente con la pala a lui attribuita raffigurante la *Madonna con Bambino, S. Pietro e S. Paolo* nel museo diocesano di Velletri anche se non sussistono ulteriori informazioni per la sua datazione e potrebbe essere riferibile anche al primo Cinquecento. Contribuiscono a far credere che quest'ambiente possa essere la sede originaria del *Sepolcro* il tema degli affreschi con i personaggi dolenti. Questo contesto può essere messo in relazione con la nicchia nella Chiesa di Santa Maria della Stella a Bagnolo Mella. Il *Sepolcro* (1519 circa) di Bagnolo Mella è posto in una cella presso sopra la quale si trovano affrescati i medesimi personaggi del *Sepolcro*.

COMMITTENTI. Il committente dev'essere individuato in Pandolfo Petrucci (1452-1512), signore di Siena dal 1487 al 1512. Il convento senese era uno dei suoi eremi preferiti. Alla sua morte, avvenuta all'età di sessant'anni, fu tumulato nella Basilica dell'Osservanza. Sigismondo

¹⁷²⁰ Si tratterebbe forse di Giacomo "maggiore", figlio di Salomé e di Zebedeo e fratello di S. Giovanni apostolo. È utile ricordare che il fratello di Pandolfo Petrucci si chiamava proprio Jacopo e dunque potrebbe trattarsi di un rimando ai due fratelli.

Tizio, infatti, cita delle “[...] statuas ad sepulcrum Pandulphi ad Capriolam” realizzate dal Cozzarelli.¹⁷²¹ Molto stimato come uomo politico dal Macchiavelli, il Petrucci si era fatto costruire dallo stesso Cozzarelli la sacrestia, e il sepolcro per sé e per i suoi nella cripta sottostante.¹⁷²² La presenza del Petrucci è preponderante nella Basilica a partire dal 1487.¹⁷²³ Essa rappresentava non solo un punto di riferimento per la devozione francescana, ma anche un punto strategico per la posizione fuori dalla città e fungeva da roccaforte, ragion per cui Pandolfo fece erigere un loggiato dal lato del convento che dava alla città. Il rapporto tra il Petrucci e il Cozzarelli fu molto stretto tanto che l’artista ne raccolse praticamente tutte le commissioni. Nel 1509 Giacomo terminò per lui un palazzo vicino al battistero di S. Giovanni: le fonti contemporanee descrivono come magnifico anche se fu vandalicamente saccheggiato dopo la morte del Petrucci, nel 1512.¹⁷²⁴ Da questo momento la dinastia dei Petrucci perse appoggio politico: i figli Borghese e Fabio si inimicarono la città di Siena e, a trent’anni dalla morte del padre, dovettero fuggire altrove.¹⁷²⁵ L’affievolirsi dell’influenza dei Petrucci sul convento dell’osservanza avrebbe potuto determinare, probabilmente, lo spostamento del gruppo scultoreo dalla sua probabile sede nella cripta, come avvenne anche per il caso del *Sepolcro* di Teggiano, spostato dalla Cappella Sanseverino alla Tribuna della Chiesa.

RESTAURI. Il gruppo ha subito tre restauri. Nel 1910 il restauro influì con visibili e negative incidenze sullo stato delle sculture. Un piccolo lavoro di manutenzione è stato condotto nel 1920 ad opera di Italo Bichi.

¹⁷²¹ Il Monte Capriola era il luogo in cui aveva soggiornato S. Bernardino e sul quale fu eretta la Basilica dell’Osservanza, nel 1450. Il Tizio documenta anche il S. Sigismondo del Carmine e il S. Vincenzo di S. Spirito a Siena.

¹⁷²² Vedi la voce “Pandolfo Petrucci” sull’Enciclopedia Treccani, consultato all’URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-cozzarelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-cozzarelli_(Dizionario-Biografico)/).

¹⁷²³ Non è da escludere l’ipotesi che la figura del *Nicodemo* nel *Sepolcro* scultoreo possa essere interpretata come un ritratto di Pandolfo. La punta del naso e l’arcata sopraccigliare non sembra tanto dissimile dal ritratto raffigurato nell’incisione di Maurizio Gattoni, ma anche con il dipinto di Luca Signorelli datato al 1510.

¹⁷²⁴ Il suo palazzo venne eretto nel 1508 da Domenico di Bartolomeo su disegno di Giacomo Cozzarelli e fu decorato dal Pinturicchio, da Luca Signorelli e da Girolamo Genga. L’occasione della decorazione, conclusa nel 1509, furono probabilmente le nozze in quell’anno del figlio primogenito Borghese con Vittoria Piccolomini, celebrate il 22 settembre.

¹⁷²⁵ Il figlio Borghese fu sostituito dal cugino, il cardinale Raffaello, castellano di Castel S. Angelo, per volere di Leone X.

d) PIEMONTE

26. ASTI, DUOMO DI SANTA MARIA ASSUNTA, 1503-1513



DESCRIZIONE. Il gruppo è composto dalle otto figure canoniche del *Compianto sul Corpo di Cristo*, realizzate in terracotta e a dimensione naturali. Sono ancora presenti tracce di policroma. L'iconografia è confrontabile con alcuni gruppi lombardi come le statue fonduliane facenti parte del *Compianto* nella Basilica del Santo Sepolcro a Milano, realizzate certamente dopo il 1510, e come il gruppo nella pieve di Palazzo Pignano, già nella chiesa di S. Spirito e di S. Maddalena a Crema (1510).¹⁷²⁶ Il *Sepolcro* partecipa di una più ampia "gravitazione più o meno diretta di Asti nel territorio del Ducato di Milano fino al 1529".¹⁷²⁷ Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, la città di Asti, infatti, è pienamente partecipe della cultura artistica milanese, il che riflette anche un suo coinvolgimento politico nelle questioni del Ducato. Nel 1497, infatti, dopo il dominio degli Orléans, Asti ebbe come governatore il grande condottiero milanese e Giangiacomo Trivulzio, per poi passare definitivamente sotto il dominio degli Sforza nel 1512. Lo schema compositivo del gruppo rispecchia quello dei gruppi padani, con il *Cristo* che poggia la testa su un cuscino doppio, anche se il cuscino è decorato con stringhe soltanto dalla parte

¹⁷²⁶ Vedi le schede n. 21 (Milano, Basilica del Santo Sepolcro) e 19 (Palazzo Pignano).

¹⁷²⁷ LUGLI 1990, 346. Asti entrò a far parte del Ducato di Savoia definitivamente con Emanuele Filiberto solo nel 1575.

rivolta verso l'osservatore, tipicità dei *Sepolcri* lombardi. *Nicodemo* e *Giuseppe d'Arimatea*, ritratti in modo realistico, sono posti lateralmente a chiudere la composizione. La testa del *Giuseppe d'Arimatea*, inginocchiato sulla sinistra, presenta stringenti somiglianze con la *Testa di frate francescano* proveniente dalla chiesa di Santa Maria degli Angeli a Busseto, realizzata dal Mazzoni (1476 circa). L'anonimo artista accenna al tema dello svenimento della Vergine che viene prontamente sostenuta da *san Giovanni* e da *Maria di Cleofa*. La *Madonna* con le braccia aperte ricorda, per il movimento e la posa, quella di Palazzo Pignano e quella nella Basilica del Santo Sepolcro di Milano.

ARTISTA. L'autore del gruppo resta sconosciuto. Noemi Gabrielli (1977) riconobbe un carattere emiliano vicino a Guido Mazzoni che si riconosce sicuramente nell'impianto complessivo del gruppo, con il *Cristo* steso su una lastra e gli astanti attorno.¹⁷²⁸ Dal confronto del *Sepolcro* di Asti con quello nella Chiesa di Santa Maria del Carmine di Brescia si notano affinità per la figura del *Cristo*, i cui doppi cuscini sembrano quasi prodotti dalla medesima mano, mentre il sottogruppo della *Vergine* con le *Pie donne* è completamente diverso: la *Vergine* di Brescia cade pesantemente all'indietro, quella di Asti rimane a guardare il corpo esanime del figlio. Anche le due *Maddalene* si distanziano per molti particolari: la scollatura dell'esemplare astigiano è quadra e le maniche sono ampie e morbide, mentre la *Maddalena* bresciana presenta una scollatura a "v" e delle strette maniche che denunciano una datazione precedente.

DATAZIONE. La datazione fissata dalla critica per il gruppo oscilla tra il 1500 e il 1502 in quanto verosimilmente il gruppo è stato collegato alla figura del governatore astigiano Alessandro Malabaila che in quegli anni fece costruire e completare la cappella di famiglia, come dimostra un'epigrafe riportante questa data e attualmente incastrata nel contrafforte esterno della cappella, verso la piazza. Dell'epigrafe rimane soltanto l'ultima parte (fig. 85a-85b).¹⁷²⁹

¹⁷²⁸ GABRIELLI 1977, 116.

¹⁷²⁹ Trascrizione in BOSIO 1984, 16-17. "Antiquissimus Hoc Sacellum // SS.mae Trinitatis // Ab Inclita Et Vetustissima Familia // De Buneis Erectum Et Dotatum // Temporis Iniuria Invenustum // Ut In Elegantiore Formam // Et Conformem // Torius Templi Ornatum Redigeretur // Anna Hieronima Malabajla // Comitissa Canalium // Condomina Monalis // Ultima De Buneis // R.mo Cap.lo // Ecclesiae Chat.lis Asten. Concessit // Anno Domni 1717 Die 15 Maii // Comes. Basignane. Petre. Que // Pavoni. Don Alexander. Malabaila // Regius. Cons. Cambell. Magr. Que // Hospitii. Ord. Alex. Ac cit. Padu. // Gnalis. Gubernator. Hac Capel // Ia. Construi. Fecit. A. MCCCCCII". Fino al XIX secolo l'epigrafe non era stata ancora murata all'esterno del lato meridionale. Lo si evince dal prospetto realizzato da Mario Lodovico Quarini tra gli anni Sessanta e Settanta del Settecento. Vedi MONACA, 1987, 317.

COLLOCAZIONE. Il attualmente *Sepolcro* è collocato in una nicchia rettangolare ricavata nel muro della navata sinistra, tra la prima e la seconda campata (fig. 87).¹⁷³⁰ Il trasporto in questa sede avvenne nel 1767 e comportò una diatriba tra il Capitolo ed il conte di Canale, Luigi Gerolamo Malabaila. Le ragioni dello spostamento sono da individuare nel riammodernamento voluto nel 1696 dal vescovo Milliavacca, che fece affrescare il Duomo in stile barocco, obliterandone anche gli affreschi absidali,¹⁷³¹ mentre tra il 1763 e il 1769, sotto il presule Caisotti, vennero rifatte le tre absidi trecentesche.¹⁷³²

PROVENIENZA. La collocazione originaria del gruppo è la Cappella dell'Ascensione o "della Madonnina" situata al termine della navata destra, in *cornu epistoale*, vicino all'entrata meridionale. La cappella era anticamente legata alla committenza della famiglia dei Malabaila. La conferma di questa collocazione è data dalla visita pastorale di Monsignor Domenico Della Rovere del 26 ottobre 1582 (f.14 v) dove, dopo la descrizione dei beni che si trovano nella sagrestia minore, si legge:

“[...] Deinde accessit ad capellam appellatam Dominorum de Malabailis in qua extat Sepulcrum antiquum Domini Nostri Iesus Christi cum imaginibus, et statuis ex terra cocta et in pluribus partibus devastatis et clauditur crata ferrea, est sine clavi; a manu sinistra chori et in eius capite est altare et super illud Ancona cum Ascensione Domini Nostri Iesus Christi auro ornata, decentis formae. Altare est lapideum et subtus vacuum, extat tamen Capsa marmorea ad longitudinem Altaris cum opertorio etiam marmoreo; extat tamen ab altitudine tabulae marmorae ipsius Altaris per cubitum unum; non est consecratum.”¹⁷³³

La cappella fatta costruire per volontà testamentaria del vescovo Vasino I Malabaila, morto nel 1476, venne portata a compimento dal fratello, consigliere e ciambellano di Luigi XII d'Orleans nonché governatore di Alessandria, Alessandro Malabaila, tra il 1501 e il 1503 come conferma l'epigrafe che riporta la data "1502", oggi murata sull'esterno dell'edificio, proprio in corrispondenza della Cappella della Madonnina.¹⁷³⁴ Dalla Visita Apostolica di Domenico Della

¹⁷³⁰ GABRIELLI 1977, 116.

¹⁷³¹ PERCOPO 1995, 44. I lavori di rinnovamento dell'area presbiteriale voluti dal vescovo Milliavacca sono ricordati in una lapide marmorea commissionata nel 1696 dal Capitolo e trasferita nel 1764 dal presbiterio, sulla parete di fondo della sagrestia.

¹⁷³² Le tre absidi del 1309 vennero portate al livello della costruzione realizzata già nel 1348.

¹⁷³³ Asti, ADA, MS 83, *Iure Capituli V, Visitationes Episcoporum*, cc. 1-69, faldone 163, fasc. II, fol. 14 v. (trascrizione di Milena Ragusa e Pietro Dacquino, 1986).

¹⁷³⁴ [Anno Domni 1717 Die 15 Maii] Comes. Basignane. Petre. Que // Pavoni. Don Alexander. Malabaila // Regius. Cons. Cambell. Magr. Que // Hospitii. Ord. Alex. Ac cit. Padu. // Gnalis. Gubernator. Hac Capel // Ia. Construi. Fecit. A. MCCCCCII". A tale epoca risale anche la committenza di una pala raffigurante l'*Ascensione di Gesù Cristo*, oggi dispersa. La notizia è trasmessa in Bosio 1894, 256. Una trascrizione della visita si trova ad Asti, ADA, MS 83 *Iure Capituli V, Visitationes Episcoporum*, fol. 14v: "in capo della navata meridionale, come leggesi nella lapide incastrata nel contrafforte esterno della stessa cappella verso la piazza."

Rovere si ricava che nel 1582, nella navata meridionale, ovvero quella di destra, erano presenti sei altari. L'altare della Madonnina o dell'Ascensione, già di S. Agnese, era il primo a partire dall'altare maggiore.¹⁷³⁵ Il delegato apostolico ordinò che gli altari fossero ornati delle dovute suppellettili e che venissero circondati da cancellate di legno o di ferro, non solo gli altari addossati alle pareti, ma anche quelli addossati ai pilastri. L'informazione è interessante in quanto è possibile ipotizzare che il gruppo poteva anche trovare posto addossato ad un pilastro.¹⁷³⁶ Come osserva il Bosio, "ciò importava ingombro nella chiesa, e forse fu il motivo per cui col tempo si soppressero tutti questi altari".¹⁷³⁷ Risulta utile ricordare che nella città astigiana il culto del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme si affermò già dal XII ed era officiato nella Chiesa del S. Sepolcro già, Chiesa di San Pietro in Consavia, Concattedrale della città. Tale devozione è confermata da un documento del 1169 conservato nell'Archivio Diocesano di Asti in cui il vescovo Anselmo concede tale chiesa agli Ospitalieri di S. Giovanni di Gerusalemme.¹⁷³⁸

COMMITTENTI. Sulla base dell'epigrafe murata all'esterno della chiesa sul lato meridionale e della visita Della Rovere, il gruppo è stato considerato una commissione della famiglia Malabaila, responsabile dell'edificazione della Cappella dell'Ascensione. La Visita pastorale di Monsignor Domenico Della Rovere del 26 ottobre 1582 dimostra chiaramente che la "capellam appellatam Dominorum de Malabailis" era quella "in qua extat Sepulcrum antiquuum Domini Nostri Iesus

¹⁷³⁵ BOSIO 1894, 261: "1- quello dell'Ascensione, detto anche di S. Agnese, ora della Madonnina, dei Malabaila, cui erano annesse le Cappellanie di S. Giacomo de Sbaratis e di S. Zenone." In questa cappella di patronato dei Malabaila erano annesse le Cappellanie di S. Giacomo de Sibaratis. e di S. Zenone (BOSIO 1894, 257). Seguivano nella stessa navata, la Cappella dei Solari e, successivamente, quella dei Pelletta.

¹⁷³⁶ Nelle due visite apostoliche si legge che erano dipinte solo la parte presbiteriale e il coro mentre le colonne e le pareti non erano mai state intonacate, conservando allora ancora il rosso naturale dei mattoni (BOSIO, 1984, 261).

¹⁷³⁷ BOSIO 1894, 261. La chiesa era ornata da finestre chiuse con vetri, alcuni dei quali colorati, ma quasi tutti rotti con affissi stemmi di famiglie nobili. Il pavimento era formato di bitume. In seguito alle modifiche del 1764 e del 1767, la cappella venne decorata con affreschi di Carlo Innocenzo Carloni. L'affresco della parete absidale rappresenta gli *Apostoli sul monte e l'Ascensione di Gesù* ispirato a composizioni precedenti del Carloni, e sulla parete sono le sante Agnese e Lucia. L'affresco sull'altare, della seconda metà del XV secolo, rappresenta la *Madonna che allatta il Bambino*, collocata dal 1805 nell'altare settecentesco, dono del sacerdote De Andreis. L'altare proviene dalla Certosa in Valmanera soppressa nel 1801. Il Capitolo si appropriò anche della vicina cappella nel transetto destro, già di patronato della famiglia Pelletta dal XV secolo, dedicata ai santi Gerolamo, Biagio e Filippo Neri, nel 1688. Proseguendo verso l'abside della Cappella della Madonnina si incontra il passaggio che dà accesso al coro e all'antica sacrestia dove si trova una tavola a tempera su tavola rappresentante un *Cristo morto* di Gandolfino da Roreto (1516).

¹⁷³⁸ Una planimetria del complesso è riportata in TOSCO 2005, 38. La chiesa, un tempo collocata fuori dalle mura urbane presso un'area stradale che costituiva un ramo della Via Francigena, diverrà sede di un ospedale tra il XIII e il XIV secolo successivamente affidato ai cavalieri di San Giovanni. La chiesa è legata al culto del *Santo Sepolcro*: tra il 1110 e il 1130 Landolfo da Vergiate, vescovo di Asti, promosse la costruzione di un edificio dedicato al *Santo Sepolcro* tuttora ben conservato. Il nucleo più antico è costituito da una struttura a pianta centrale, poligonale all'esterno e circolare all'interno con un ambulacro di otto colonne collegate al perimetro da un sistema di archi radiali. Lo scavo del sito è stato diretto da Alberto Crosetto della Soprintendenza Archeologica del Piemonte e ha riportato alla luce le fondamenta dell'altare originario, collocato presso il centro dell'edificio, leggermente spostato verso est.

Christi cum imaginibus, et statuīs ex tarra cocta”. L’appartenenza del gruppo è ribadita, qualche anno dopo, nella visita apostolica del 1589 (10 gennaio) in cui, preso atto delle statue “fractae et deturpatae”, Monsignor Angelo Peruzzi invitava esplicitamente la famiglia astigiana dei Malabaila a provvedere al loro restauro.¹⁷³⁹ Dunque, il gruppo risulta collegato alla famiglia astigiana a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento. I primi lavori moderni svolti nella Cappella Malabaila furono avviati da Vasino, Vescovo di Asti (†1475). Egli compì il presbiterio e la cappella alla sua sinistra, lasciando incompiuto il fianco destro, terminato da Alessandro Malabaila nel 1502.¹⁷⁴⁰ La cappella fu arredata nel momento in cui venne anche sistemato il Palazzo, e cioè verosimilmente prima dell’arrivo di Luigi XII. L’importanza della famiglia Malabaila nella città di Asti lascia è evidente già dal XIV secolo lasciando una traccia nel presbiterio del Duomo, ovvero nell’ultimo pilastro sinistro della navata centrale dove è apposta la lastra tombale in marmo del vescovo Baldracco Malabaila (1348-1354), realizzata dallo scarpellino Giovanni de’ Chiela. L’effigie è racchiusa in un’edicola gotica che reca la data “1353” con l’iscrizione sepolcrale.¹⁷⁴¹ L’antenato di Alessandro Malabaila, Baldracco, secondo quanto riportato dal Grassi, sarebbe stato il fautore del presbiterio e della cappella dell’epifania.¹⁷⁴² Il Bosio lo dice tumulato “appiè dello stesso pilastro su cui è affissa la lapide”, ovvero in un “marmo incastrato nel pilastro di rimpetto al pulpito”.¹⁷⁴³ La famiglia Malabaila fu sempre molto vicina alla Francia, dai suoi albori fino al XVI secolo. Il vescovo Baldracco fu uomo di fiducia dei papi avignonesi e fu il primo ad avere il privilegio di essere sepolto nella nuova cattedrale terminata.

¹⁷³⁹ Asti, ADA, Visita Apostolica di monsignor Angelo Peruzzi, vescovo di Sarsina (Romagna) del 10 gennaio 1585, a c. 24r: “Et cum in eadem capella vidisset a latere dextero in ingressu in quadam capella, crate ferrea circumclusa, quamplures statuas et Christum Crucifixum ac alios Christi discipulos praesentantes, quae omnes sunt confractae et deturpatae et capella ipsa, sepulchrum nuncupatum, spectare dicitur ab erede quondam domini Alovissii Malabaila et erede domini Thomae similiter de Malabaila, decreti intimari eisdem dominis, quatenus in termino duorum mensium, debeant statuas ipsas instaurare et reddere condecetes, quo termino elapso et [24v] ipsis predicta facere negligentibus, aut alias differentibus, decreti et mandavit statuas ipsas omnes inde removeri et crates ipsas ferreas inde similiter removeri et locum ipsum vacuum sic dimitti, aut in alium usum converti artitrio reverendissimi episcopi”. [32v, p. 37], si legge: “[...] decrevit in primis diligenter curari ut diebus solemnibus et paschalibus quatuor ad minus adsint sacerdotes ad audiendum confessiones idonei et aprobati, qui presto sint est suffragentur reconciliationes poenitentium audiendo. Utaque etiam illis diebus [diebus solemnibus et paschalibus] sacra comunio comode piis fidelibus ministretur, mandabit posthac parari capellam dominorum de Malabaila et inibi parari tot parvas parvas hostias consecratas, quot sufficere possint cum luminibus quatuor, non paucioribus, cum mensa, sive mensis, tela linea candida et bene unienda copertis, cum decreto quod ibi continue paratus maneat curatus cum cotta et stola et unico saltem ministro ab hora prima diei, dum missa prima celebratur, usque ad horam nonam, ut singulis praeteritis sime mora valeant ministrare” (MOSSETTI 1988, 2).

¹⁷⁴⁰ BEVILACQUA LAZISE 1911, XIII-XIV: “I capitellini delle lesene esterne, verso il campanile, “si mostrano della stessa mano di quelli sulla fronte del Palazzo Malabaila in Via Mazzini, che dovette quindi sorgere in quel tempo”.

¹⁷⁴¹ “MCCC·LIII: MA//GISTER·IO(A)N(NES)// D(E) CHIELA FE//CIT HOC·OP(US)”. Sotto, attorno alla figura giacente del Vescovo, corre l’iscrizione in caratteri gotici: “† BALDRACUS · DEI // GRH EP(ISCOPU)S ASTENSIS”. Di fronte al ritratto del vescovo Malabaila vi è un’altra opera celebrativa, la raffigurazione equestre di Arricino Moneta, capostipite degli Alfieri.

¹⁷⁴² GRASSI 1817, 24. L’autore non adduce documenti.

¹⁷⁴³ BOSIO 1894, 254-255.

Benché non fosse di origine patrizia, la famiglia Malabaila ascese al potere grazie al commercio di stoffe e di lane. Nel corso del XIV secolo l'attività si sviluppò principalmente nella città francese di Bourg-en-Bresse, dove i Malabaila gestivano delle banche mentre ad Asti ricoprivano il ruolo di una delle più importanti famiglie del settore mercantile e creditizio. La ricchezza accumulata dalla famiglia Malabaila, i cui membri divennero i più importanti banchieri astigiani attivi dal XIV secolo in tutta Europa, le rese possibile l'accesso alla nobiltà.¹⁷⁴⁴ Il collegamento della famiglia con la città di Bourg-en-Bresse è ancor più significativo dal momento che da questa città proviene un *Sepolcro* datato al 1445 oggi conservato al Musée de l'Ain e in origine nella cappella del Santo Sepolcro o di Sant'Antonio nella ex chiesa francescana a Bourg (fig. 253).¹⁷⁴⁵ I duraturi rapporti dei Malabaila con la Francia trovano conferma nelle inclinazioni politiche filofrancesi di Alessandro che nel 1498, venne nominato *maître d'hotel* da Luigi XII mentre, l'anno successivo ricoprì la carica di governatore di Alessandria. Lo stesso Luigi XII venne ospitato nel palazzo di città appartenente ai Malabaila.¹⁷⁴⁶ Alessandro Malabaila, già consigliere di Asti tra il 1477 e il 1498, mantenne la carica fino al 1503, anno della sua morte. La sconfitta francese e l'ascesa spagnola dopo il 1524 segnarono il declino della famiglia Malabaila che venne sottoposta a diverse rappresaglie.¹⁷⁴⁷ Soltanto dal 3 marzo 1565, con il passaggio della città di Asti al governo dei Savoia, Giacomo Malabaila recuperò parte delle terre che erano state confiscate ed ebbe in dono il feudo di Canale.¹⁷⁴⁸

Sull'identità dei due personaggi ritratti nel *Nicodemo* e nel *Giuseppe d'Arimatea* si possono avanzare diverse ipotesi. La prima proposta è che i due rappresentino il vescovo Vasino, che aveva avviato i lavori nella cappella di famiglia e nel presbiterio, e il nipote Alessandro, che ne aveva completato la costruzione. Una seconda ipotesi prende in considerazione la matrice cremasca-milanese del gruppo e riflette la situazione politica della città di Asti nell'ultimo decennio del Quattrocento. Nel 1495 (15 luglio) venne nominato governatore di Asti da Carlo VIII di Francia il condottiero milanese Giangiacomo Trivulzio. Il nuovo governatore sembra molto somigliante al personaggio dell'*Arimatea*, mentre, il più giovane *Nicodemo*, potrebbe raffigurare il nipote Antonio Trivulzio che lo zio aveva aiutato a diventare Vescovo di Asti.

¹⁷⁴⁴ GABRIELLI 1977, 257.

¹⁷⁴⁵ Il gruppo francese, composto da quattro figure con tracce di policromia, fu donato da Thomas Guillard (o Guillod) nel 1443 (FORSYTH, 1970, 173);

¹⁷⁴⁶ A suggellare la vicinanza con il sovrano, contribuisce il simbolo del porcospino, insegna di Luigi e degli Orléans, sulla facciata di Palazzo Malabaila.

¹⁷⁴⁷ Verso la metà del giugno 1513 Massimiliano Sforza, prese d'assalto la città, ma la trovò quasi del tutto deserta. La maggior parte della popolazione aveva abbandonato la città per timore del saccheggio delle truppe dello Sforza che aveva promesso la morte a tutti coloro che avevano parteggiato per i francesi. Lo Sforza impose ad Asti dei dazi per pagare le proprie truppe.

¹⁷⁴⁸ BOLOGNA 1995, 37-41. L'ultima lapide murata nella parete della navata destra del duomo di Asti è dedicata al conte Giovanni Battista Cacherano Malabaila, morto nel 1769.

Antonio (morto il 29 gennaio 1521), figlio del fratello di Giangiacomo, ricoprì la carica di Vescovo di Asti dal 1497 al 1519 mentre, dal 1499, Giangiacomo venne promosso maresciallo di Francia per aver condotto l'esercito di Luigi XII a Milano. Successivamente, però, il sovrano francese, in qualità di padrone temporale di Asti, contrappose Vasino dei conti Malabaila ad Antonio Trivulzio. Nel 1512 Vasino Malabaila divenne vescovo di Asti. Non è improbabile, pertanto, che Giangiacomo Trivulzio che conosceva fin troppo bene il *Sepolcro* fonduliano di San Satiro (1483) e quello nella Basilica del Santo Sepolcro a Milano (*post* 1510), abbia stabilito di farsi effigiare nel *Sepolcro* astigiano insieme al nipote Antonio. Il condottiero mostrò una partecipazione attiva al culto del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme, suggestionata forse dal viaggio in Terrasanta compiuto nel 1476 insieme a Guido Antonio Arcimboldi, e trova conferma nella volontà di farsi costruire un mausoleo in S. Nazario in Brolo a Milano (1507-1512) su ispirazione della Chiesa di S. Aquilino in S. Lorenzo, comparata esplicitamente da Santo Brasca al Santo Sepolcro di Gerusalemme (figg. 45-46).

Il ritratto di Giangiacomo raffigurato in armi con il bastone del comando, attribuito a Bernardino de' Conti e proveniente dalla collezione Trivulzio, mostra notevoli affinità con la figura dell'anziano *Arimatea* inginocchiato nel *Sepolcro*. Se ammettiamo che il gruppo sia stato realizzato tra il 1512 e il 1513, l'*Arimatea* corrisponderebbe all'età anagrafica del condottiero, ormai settantatreenne.¹⁷⁴⁹ Il legame dello zio col nipote è evidente, inoltre, nella comune sepoltura predisposta nel mausoleo trivulziano a Milano, presso la chiesa milanese di S. Nazario in Brolo. Nel suo periodo napoletano, durato dal 1488 al 1495, Giangiacomo Trivulzio ebbe probabilmente modo di vedere il *Sepolcro* che il Mazzoni aveva confezionato per il re (1492-1495) e nel quale si era fatto raffigurare insieme a Giovanni Pontano, con il quale Giangiacomo entrò in contatto negli anni napoletani. Potrebbe, pertanto, aver deciso di commissionare un *Sepolcro* sul modello milanese. Secondo un'altra possibile lettura dell'opera, il *Sepolcro* potrebbe essere un tributo di Giangiacomo al figlio Gian Niccolò, feudatario di Tortona (Alessandria) e di S. Giovanni in Croce nel Cremonese, morto nel 1513 all'età di soli trentatré anni. Il condottiero, che in quell'anno aveva occupato le città di Alessandria e di Asti, morì improvvisamente nel mese di luglio. E tuttavia, l'associazione dei Trivulzio al *Sepolcro* astigiano potrebbe essersi persa nel tempo. Come il Palazzo Trivulzio ad Asti passò a Corrado Asinari nel 1587, è possibile che abbia avuto un simile destino anche il *Sepolcro* scultoreo: eretto nel Duomo potrebbe esser passato ai

¹⁷⁴⁹ Per un confronto vedi la medaglia celebrativa attribuita a Cristoforo Foppa detto il Caradosso (1499) donata al Museo del Santuario del Sacro Monte di Varese da Lodovico Porgliarghi e commemorativa della vittoria di Novara dell'esercito francese guidato da Giangiacomo Trivulzio contro Ludovico il Moro. Vedi anche il *Libro delle Ore di Gian Giacomo Trivulzio*, comprendente una miniatura con S. Gerolamo e il Trivulzio inginocchiato, ed eseguita dal Maestro delle Ore Landriani e da Giovan Battista De Lorenz (1500-1510) conservata presso il Museo Lazaro Galdiano Madrid.

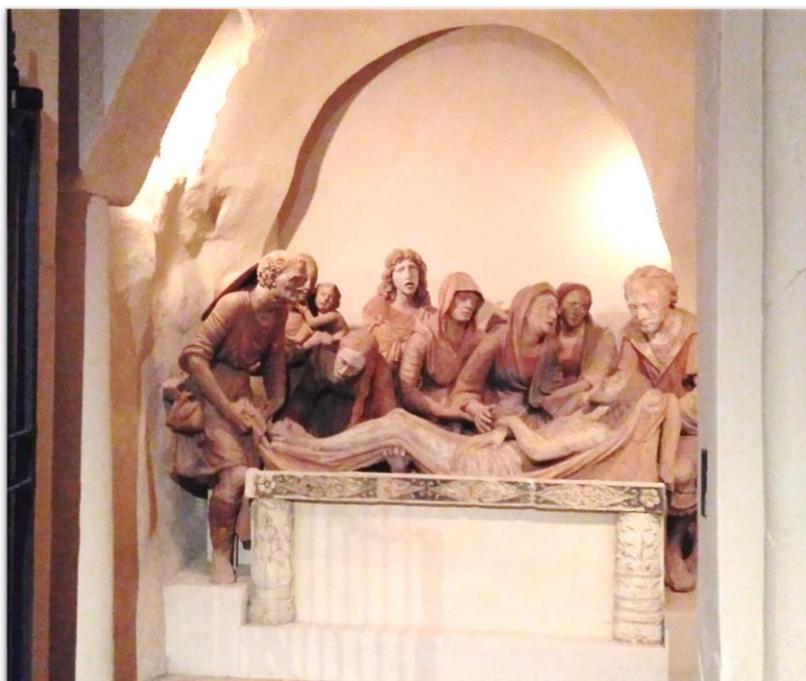
Malabaila a causa dell'affievolirsi dell'influenza trivulziana sulla città di Asti e dovuta sia allo spostamento di Antonio alla Diocesi di Piacenza che alla morte dello zio Giangiacomo nel 1515.¹⁷⁵⁰ Infatti, dopo il concilio avvenuto ad Asti nel 1512 (spostato da Pisa), la città astigiana fu sempre più esposta all'influenza politica francese e la caduta in disgrazia di Giangiacomo Trivulzio presso il sovrano francese deve aver accelerato l'oblio di una sua originaria committenza. Nella Visita Apostolica di Monsignor Peruzzi del 1585, infatti, le statue del *Sepolcro* vengono associate senza riserve ai Malabaila che dal 1512 si erano sostituiti ai Trivulzio alla guida del vescovato di Asti.

RESTAURI. Il *Sepolcro* è stato restaurato negli anni Novanta (1985-1993) da Cristina Mosetti ed Elena Ragusa. I restauri hanno rivelato che alcune parti del corpo di *Cristo*, come le gambe e una delle mani, derivano da calchi dal vero. Le figure sono eseguite per tre quarti con una tecnica e per la parte bassa restante con un'altra. In alto, la figura è rifinita e svuotata nella parte posteriore per la cottura. In basso, dove non era visibile all'osservatore, considerando che il *Cristo* doveva essere collocato su una predella, è sbazzata a cilindro, svuotata all'interno e poi modellata con l'aggiunta di rotoli di terra cruda arrotondati e allungati a formare le pieghe del pannello con scanalature.

Le gambe del *Cristo* sono derivate da un calco dal vivo ma limitatamente alla parte rivolta verso l'osservatore mentre in basso, dove appoggia sulla predella, il modellato è più sommario.

¹⁷⁵⁰ Matteo Asinari, appartenente ad una ricca e influente casa astigiana di banchieri, si recò in Terrasanta nel 1440 con Meliaduse d'Este al seguito della principessa Amedea Paleologa. Vedi anche Meliaduse d'Este in ROSSEBASTIANO 2005 (a c 11r).

27. ALESSANDRIA, CHIESA DI SANTA MARIA DI CASTELLO, 1528-1530



DESCRIZIONE. Il *Sepolcro* fittile è composto da nove figure inserite all'interno di una nicchia alta circa 3 m. Risulta difficile individuare l'altezza delle singole statue in quanto il gruppo si presenta in una composizione paratattica. Il suo profilo nel punto più alto misura 190 cm, 243 cm in larghezza e 160 cm in profondità. Complessivamente, il *Sepolcro* sembra esser ispirato all'incisione mantegnesca della *Deposizione nel Sepolcro* (1467),¹⁷⁵¹ in particolare per la figura del *Giuseppe d'Arimatea*, che sorregge la testa del *Cristo* e del *Nicodemo*, con il martello e i chiodi per schiodare il Maestro. L'*Arimatea* indossa calzari alla romana mentre sorregge la testa del *Cristo*. Rispetto alla *Deposizione* mantegnesca, anziché una benda, l'*Arimatea* indossa un piccolo turbante di gusto orientaleggiante mentre gli abiti sembrano cinquecenteschi. Il *Nicodemo*, più rustico, indossa una corta tunica e un cappello ad ampie falde appoggiato al dorso, concorrendo a suggerire una "tenuta di fatica, se non un travestimento, quale potrebbe convenire alla circospezione di colui che, 'homo ex farisaeis [...] princeps Iudaeorum', 'venerat ad Iesum nocte primum' (Giovanni 3, 1-2 e 19, 39)".¹⁷⁵² Il motivo del trasporto del corpo di Cristo nel lenzuolo, particolarmente fortunato in area lombarda grazie all'incisione mantegnesca, richiama la tradizione della *Mise-au-Tombeau* francese, già presente in Piemonte

¹⁷⁵¹ LUGLI 1990, 348.

¹⁷⁵² GENTILE, 1989, 339.

e Lombardia.¹⁷⁵³ La composizione risponde ad uno schema iconografico tradizionale consolidato nel XIV secolo e caratterizzato dal trasporto del corpo nel sepolcro che è rappresentato a guisa di sarcofago, tramite il lenzuolo tenuto dalle due figure virili, mentre, nel lato posteriore del sepolcro, si dispiegano gli altri personaggi.¹⁷⁵⁴ Come è stato notato, dunque, il *Sepolcro* di Alessandria si presenta come una sintesi di elementi vecchi e nuovi: non ha l'estensione prevista per una cappella facente parte del Sacro Monte, ma mantiene ancora l'assetto ad altorilievo consentito dallo spazio limitato della cappella di una chiesa.¹⁷⁵⁵

L'anziano *Nicodemo* di Alessandria, come quello di Melegnano (figg. 230-231 e 380b), il cui viso è segnato da molte rughe, ricorda la scultura effigiante il beato francescano Bernardino Caimi realizzata dai fratelli d'Errico al Sacro Monte di Varallo, il cui culto si era sviluppato già dal 1514, a neanche quindici anni dalla morte (fig. 277). Il gruppo presenta formidabili somiglianze col *Sepolcro* nella chiesa dei Ss. Pietro e Biagio a Melegnano (Milano). Le affinità più evidenti sono evidenti nella posizione del *Cristo*, quasi seduto sul sarcofago mentre i due discepoli lo avvolgono nel lenzuolo, nella figura della *Maddalena* che si china verso le gambe del defunto accogliendone i piedi tra le sue mani,¹⁷⁵⁶ e nella presenza di una *Donna con un bambino in braccio* ad assistere alla scena, come anche nel gruppo di Melegnano, configurandosi come un lontano riferimento alla figura femminile col bambino in braccio nel *Sepolcro* milanese di San Satiro. La principale differenza tra i due gruppi consiste nel numero dei personaggi: otto in quello di Alessandria e undici nell'esemplare di Melegnano.

ARTISTA. Il gruppo è stato attribuito ai fratelli Jan e Nicolas Wespín, provenienti dalla città belga di Dinant e chiamati "Tabacchetti".¹⁷⁵⁷ Essi furono attivi alla fine del Cinquecento per i *Sacri Monti* di Varallo e di Crea. Luigi Mallé inserisce il *Sepolcro* in un contesto piemontese influenzato dalla cultura dei Sacri Monti di Valsesia insieme a ricordi emiliani e richiami da Gaudenzio Ferrari.¹⁷⁵⁸ Adalgisa Lugli interpreta il *Sepolcro* di Alessandria, come quello di Asti, come due preziose testimonianze di "arte di confine" tra influssi mantegneschi, fonduliani, emiliani, osservando, al contempo, come la riproduzione della stessa opera in altri luoghi, come

¹⁷⁵³ LUGLI 1990, 348.

¹⁷⁵⁴ GENTILE 1989, 336.

¹⁷⁵⁵ LUGLI 1990, 348.

¹⁷⁵⁶ Sia nel gruppo di Melegnano che in quello di Alessandria è presente il dettaglio della mano sinistra della *Maddalena* che spunta sotto le ginocchia del *Deposto*.

¹⁷⁵⁷ Per notizie sugli scultori fiamminghi vedi RIVIERA 2017.

¹⁷⁵⁸ MALLÉ 1962, 150-230.

nel caso del *Sepolcro* di Melegnano, suggerisca l'esistenza di botteghe dedite ad una produzione quasi seriale per questo tipo di opere.¹⁷⁵⁹

DATAZIONE. Il gruppo sembra collocarsi tra il terzo e il quarto decennio del Cinquecento considerando su di esso il forte influsso del nuovo immaginario dei *Sacri Monti* e, in particolare, delle sculture realizzate da Gaudenzio Ferrari a Varallo tra il 1520 e il 1528.

COLLOCAZIONE. Il gruppo si trova nella chiesa di Santa Maria di Castello. La nicchia contenente il gruppo è posta in fondo alla navata destra nel transetto, in un vano appositamente ricavato e dal lato dell'altare maggiore. La chiesa si sviluppa in tre navate con dodici cappelle laterali in stile tardogotico lombardo. Il cantiere della chiesa di Santa Maria di Castello prese avvio dal 1486 al 1545, anno della sua consacrazione. La prima visita pastorale conservata risale al 1565-1567 e fu eseguita dal monsignor Girolamo Gallarati.¹⁷⁶⁰ Dal momento che, in ottemperanza ai dettami del Borromeo, il Gallarati fece togliere le armi, le insegne, gli stendardi e altri trofei che erano esposti nelle chiese e fece eliminare le tombe non terragne, la ricostruzione dell'ambiente originario del *Sepolcro* risulta difficile. Dal 1886 al 1932 la chiesa di Santa Maria di Castello venne coinvolta in tre campagne di restauro. Il gruppo venne rimaneggiato durante la campagna tardo-ottocentesca, quando venne inserito nella nicchia un sarcofago di gusto lombardo rinascimentale e alcune integrazioni in gesso.

PROVENIENZA. Una "cappella del Sepolcro" è documentata anticamente nella chiesa come patronato della famiglia Inviziati¹⁷⁶¹ insieme ad una cappella dedicata a Santa Maria Maddalena, costruita da Caracossa Gambriani, vedova di Antonio Inviziati, e da questi ricordata con disposizioni testamentarie nel 1489 per il compimento delle pitture e la dotazione a cura degli eredi.¹⁷⁶²

Dalla cappella originaria, durante i primi restauri ottocenteschi, a causa delle cattive condizioni di conservazione, il gruppo sarebbe stato spostato nell'ambiente dove si osserva oggi: un piccolo vano seminascosto nell'ultima cappella della navata destra. Nella chiesa era presente, inoltre, un gruppo ligneo raffigurante la *Vergine sorretta da san Giovanni*, detto "Madonna

¹⁷⁵⁹ LUGLI 1990, 347.

¹⁷⁶⁰ Alessandria, *Fondo della Curia Arcivescovile di Alessandria*, Visite Pastorali, n. 665, due fascicoli. La successiva è quella di Guarnero Trotti del 1662, n. 666.

¹⁷⁶¹ VALLE 1855, 416.

¹⁷⁶² GENTILE 1989, 328.

della Salve”, il quale era situato ai piedi di un *Crocifisso* ad integrazione di un *Calvario* proveniente dal tramezzo che divideva il coro dei canonici dall’area aperta ai fedeli, oppure da un altare non più esistente. Alla fine del Quattrocento il gruppo della *Madonna della Salve* venne sostituito da un gruppo fittile che una fonte settecentesca colloca in una cappella di patronato Inviziati.¹⁷⁶³

COMMITTENTI. È lecito credere che il gruppo sia stato commissionato da un membro della famiglia Inviziati che vantava ramificazioni, a Torino a Roma e in altre città che furono sede di *Sepolcri* fittili: Venezia, Ferrara e Napoli.¹⁷⁶⁴

Considerando la cronologia proposta per il gruppo, un probabile committente può essere individuato in Antonio Inviziati (†1532), sepolto in Santa Maria di Castello. Egli ricoprì la carica di capitano di giustizia a Bologna per volere di Giulio II nel 1506. Nominato Cavaliere di San Giacomo della Spada con trasmissibilità del titolo ai discendenti, ottenne una commenda sui confini di Bergamasco, sita nel Monferrato inferiore. Inoltre, nel 1515 il duca Massimiliano Sforza gli concesse la cittadinanza milanese. Alla sua morte, avvenuta nel 1532, fu molto pianto dai concittadini: “quando morì, nel mille cinquecentotrentadue, i suoi concittadini sinceramente lo piansero.” Carlo Valle riporta l’iscrizione leggibile sulla sua tomba, fatta porre dalla coniuge Margherita nel 1536:

“Antonio Inviziato Di. Jacobi Eq(uites) Julii II Pont(ifex) Max(imus) ad Britaniae Scotiaeque Reg(um) Leg(atus) Bon(oniensis) Gub. multisque Magistratibus honestiss(imus) perfuncto: obiit 1532 die 8 decembri ac Jo(hannes) Jac(omus) Inviziato Antonii filio paternae virtutis aemulo immatura morte erepto 1536 die 26 Julii Margarita Conjugi et filio benemerentibus posuit.”¹⁷⁶⁵

Nell’Archivio della chiesa si conservano due fascicoli settecenteschi, portati alla luce da Francesco Gasparolo nell’Ottocento, i quali contengono dei documenti che sanciscono l’abolizione degli obblighi di celebrazione di messe private gravanti sui vari altari della chiesa. In un documento datato al 1503, in occasione di una donazione di cento fiorini da parte di Damiano Inviziati a messer Iacobo Pusterla per “dare ogn’anno la lampada libre venti d’oglio

¹⁷⁶³ SPANTIGATI 1988, 104 e 132 n. 16.

¹⁷⁶⁴ Gli Inviziati figurano come ghibellini del comune di Rovereto, il borgo di Alessandria con la più antica chiesa della città, Santa Maria di Castello (VALLE 1855, 106). Niccolò Inviziati (†1491) eresse il palazzo di Alessandria, poi sede del vescovado e costruì una cappella nella chiesa di San Marco, intitolata al Rosario. Matteo Inviziati, giureconsulto ed ecclesiastico, fu vescovo di Betlemme dal 1505 per volere di Giulio II e, dal 1513, consigliere del duca Massimiliano Sforza. La famiglia si estinse nel 1857 con il marchese Carlo che lasciò erede del nome e delle sostanze sue il Conte Annibale Civalieri di Alessandria.

¹⁷⁶⁵ VALLE 1855, 416.

[...]”, si fa riferimento ad un “altare del Sepolcro degli Inviziati”.¹⁷⁶⁶ Il documento dimostra che già dall’inizio del XVI secolo esisteva nella chiesa una Cappella del Sepolcro di patronato Inviziati. I membri della famiglia, legati alla comunità dei canonici lateranensi officianti la chiesa, compaiono con vari lasciti, donazioni e committenze anche in relazione ad altre cappelle. Ad esempio, è datato al 1° luglio 1503, l’obbligo di Giacomo de Persica per volere di Damiano Inviziati di provvedere alle lampade del sepolcro dell’altare di S. Maddalena, “proprio di detto Damiano”.¹⁷⁶⁷ Dunque, nel 1503 Damiano Inviziati avrebbe provveduto non solo all’alimentazione di una lampada posta presso un “altare del Sepolcro”, ma anche ad una lampada per la propria sepoltura presso l’altare “della Maddalena”. Una cappella con questa intitolazione sembra esser stata eretta per volere di Caracossa Gambarino, vedova di Antonio Inviziati. Con testamento del 26 gennaio 1489, Caracossa aveva imposto agli eredi l’obbligo “in construi et depingi faciendū capellam unam in dicta ecclesia, sub vocabulo beate Marie Magdalene”.¹⁷⁶⁸ Per quanto riguarda invece l’esistenza di un altare dedicato al Santo Sepolcro di patronato Inviziati, essa è attestata da foglietti sciolti nei quali si fa riferimento al fatto che presso questo altare si celebravano messe ed anniversari per Simone, Margherita Cavallera, moglie di Antonio, e per Tristano Inviziati (†1498), procuratore del monastero. Probabilmente, una delle cappelle delle quali gli Inviziati detenevano il patronato ospitava il *Sepolcro* fittile che, successivamente, passò alla famiglia Dal Pozzo. È conservato l’obbligo per questa famiglia, di far celebrare nella propria cappella intitolata alla Pietà, una messa quotidiana per Margherita Cavallera Inviziati, come risulta da una sua disposizione del 1551.¹⁷⁶⁹ Oltre alla Cappella del Sepolcro, passarono ai Dal Pozzo anche altri possedimenti alessandrini degli Inviziati come, ad esempio, il palazzo di città dove nel 1533 gli Inviziati ospitarono Carlo V, e dove successivamente i Dal Pozzo costruirono il Vescovado. Nella relazione dello stato della parrocchia redatta per la visita pastorale dal parroco Carlo Giuseppe Orta il 12 febbraio 1847, viene specificato che due dei quattordici altari, quello del SS. Crocifisso e quello di S. Onofrio, “si dissero sempre del cavaliere don Carlo Inviziati, innanzi a cui eravi il sepolcro di sua famiglia. Altri due, cioè quello della Natività di Maria Vergine, e di Cristo morto, si dissero sempre della famiglia del marchese Dal Pozzo, co’ sepolcri di famiglia”.¹⁷⁷⁰ Probabilmente l’“altare del Santo Sepolcro” di patronato Inviziati esistente già dal 1503 a quest’epoca non doveva esser corredato dal *Sepolcro* scultoreo.¹⁷⁷¹ Verosimilmente gli Inviziati

¹⁷⁶⁶ GASPAROLO 1896, 158-159.

¹⁷⁶⁷ GASPAROLO 1986, 180.

¹⁷⁶⁸ GASPAROLO 1986, 95.

¹⁷⁶⁹ GASPAROLO 1986, 155 e 185.

¹⁷⁷⁰ GENTILE 1989, 311, nota 1.

¹⁷⁷¹ GENTILE 1989, 318.

commissionarono il *Sepolcro* dopo aver visto quello nel Duomo astigiano (1503-1513 circa), considerando che Giacomo Luigi Inviziati svolse ad Asti la carica di giureconsulto e podestà d'Asti dal 1513 per volere di Massimiliano Sforza duca di Milano. L'erezione di una cappella Inviziati che celebrasse la memoria del Santo Sepolcro e che potesse ospitare eventualmente il *Sepolcro* fittile che si trova oggi nella chiesa è incoraggiata dal fatto che l'illustre famiglia era particolarmente legata alla Terrasanta. Molti membri della famiglia ricoprirono il ruolo di cavaliere gerosolimitano sin dai tempi di Pasquino Inviziati (†1437), promosso al Priorato dell'ordine in Lombardia. Il 3 gennaio 1423, nel Duomo di Alessandria, Pasquino fece estendere la dignità cavalleresca all'intera famiglia conferendola a Giovanni Inviziati alla presenza di altri cavalieri di San Giovanni come Ludovico Asinari, Obertino Busseti e Lorenzo Valperga.¹⁷⁷² La carica di Provinciale dell'ordine di San Giovanni si perpetuò, pertanto, tra i membri della famiglia Inviziati.¹⁷⁷³ Giovanni Inviziati fu precettore di Santa Margherita del Tempio dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme mentre,¹⁷⁷⁴ nel 1498, fu nominato Provinciale dell'ordine ad Alessandria Pietro Andrea Inviziati, teologo dal 1483 e predicatore domenicano. La vicinanza degli Inviziati al Santo Sepolcro gerosolimitano è testimoniata anche nell'itinerario di Santo Brasca nel suo viaggio in Terrasanta del 1480, dove l'autore ricorda "uno misèr Nicolò Invitiato d'Alexandria di Lombardia, richo mercadante" che a Cipro gli presentò Caterina Cornaro.¹⁷⁷⁵ Un Nicolò Inviziati, probabilmente lo stesso citato dal Brasca, compare anche tra le carte di S. Maria di Castello con una donazione di 25 ducati con testamento del 24 ottobre 1504.¹⁷⁷⁶

RESTAURI. Dopo esser stato restaurato nel 1848, il gruppo sarebbe stato spostato nella sede odierna durante una delle campagne di restauro avvenute tra il 1886 al 1932.

¹⁷⁷² GHILINI 1666, 90.

¹⁷⁷³ ARALDI 1722, 56; notizie sulla famiglia si leggono anche in GHILINI 1666, 90, 96, 108, 109, 145, 146, 176, 185, 202.

¹⁷⁷⁴ GASPAROLO 1896, 56.

¹⁷⁷⁵ GENTILE 1989, 316. Il Ghilini ricorda la generosità di Nicolò Inviziati: "[...] fu egli molto desideroso di veder lontani paesi et acquistare per questa via la prudenza et esperienza delle cose; andò egli dunque nella sua gioventù in Cipro dove fece acquisto di grandissime ricchezze" per poi tornare in patria e costruirvi il Palazzo che fu in seguito vescovado e una cappella in S. Marco dei Padri Predicatori dedicata dai domenicani al Rosario della Vergine (GHILINI 1666, 113).

¹⁷⁷⁶ GASPAROLO 1986, 180.

e) VENETO

28. CAPRINO VERONESE (VERONA), MUSEO DI VILLA CARLOTTI,
PROVENIENTE DALLA CHIESA DEL SANTO SEPOLCRO, 1330-1340



DESCRIZIONE. La *Deposizione* lapidea è composta da sette personaggi a grandezza naturale: il *Cristo morto*, la *Vergine*, il *S. Giovanni*, *Maria di Cleofa* (o di *Salomè?*) e *Maria Maddalena*. Considerando che la maggior parte dei *Compianti* prevedono la partecipazione di otto sette figure più il *Cristo*, è probabile che manchi un'ottava figura, forse la *Maddalena* o l'altra *Maria*. Tutti i personaggi, ad eccezione del *Cristo*, si presentano mutilati delle gambe in giù. Il gruppo scultoreo trecentesco, originariamente policromo, mostra il *Cristo deposto* nel sudario che sta per essere collocato nel sepolcro. Manca la cassa funebre su cui doveva essere sistemato il *Deposto*, come nei *Sepolcri* di Michele da Firenze a Modena (1445) e in quello di S. Fermo a Verona (1348-1369). Il *Cristo* ha la pelle consunta tanto da renderne visibile lo scheletro. Gli occhi sono profondamente infossati e la bocca è spalancata. Il *Giuseppe d'Arimatea* tiene tra le mani il capo di *Cristo*, mentre il *Nicodemo* tiene i suoi piedi. Questi due personaggi sono stati visibilmente resecati dal busto in su e che dovevano essere più alti di come si vedono al presente e, probabilmente, a figura intera, come è consueto per i personaggi laterali delle *Mise-au-Tombeau*.

Le fotografie che effigiano le statue prima della loro rimozione, infatti, mostrano che il vano dietro all'altare avrebbe potuto ospitare frammenti più alti.¹⁷⁷⁷

ARTISTA. Il gruppo è attribuito al Maestro di Sant'Anastasia, uno dei principali scultori veronesi attivi nella prima metà del XIV secolo.¹⁷⁷⁸ Nel catalogo del 1953 steso da Fernanda De Maffei,¹⁷⁷⁹ il gruppo di Caprino non compariva, infatti fu segnalato soltanto nel 1958 da Edoardo Arslan.¹⁷⁸⁰ L'attribuzione al Maestro di Sant'Anastasia è stata avanzata sulla base del confronto stilistico con l'opera più antica attribuitagli: i bassorilievi dell'architrave del portale di facciata della Basilica di Santa Anastasia a Verona (1316-1320).¹⁷⁸¹ Confrontando ad esempio la figura della *Vergine dolente* (o *Pia donna*) con il mento appoggiato al palmo della mano, si nota che essa presenta la stessa posizione della *Vergine* raffigurata nella *Crocifissione* dei rilievi sulla facciata della Basilica di Sant'Anastasia. Un'altra parte della critica attribuisce l'opera a Riginò di Enrico,¹⁷⁸² scultore che nel 1971 Gian Lorenzo Mellini identifica con il Maestro di Santa Anastasia.¹⁷⁸³ Le notizie su Riginò di Enrico situano la sua attività tra il 1336 e il 1356, anno in cui risulta morto.

DATAZIONE. Il gruppo si colloca cronologicamente alla fine del terzo decennio del XIV secolo, tra il 1330 e il 1340.¹⁷⁸⁴ Si tratta del più antico *Sepolcro* scultoreo in area veronese, nonché uno dei più antichi presenti in Italia. Non essendo stata rinvenuta alcuna documentazione anteriore ai primi anni del Novecento, non è possibile fare luce sulle modalità attraverso cui esso ha raggiunto l'oratorio di Caprino Veronese.

COLLOCAZIONE. Il gruppo fu portato nel 1980 dalla Chiesa del Santo Sepolcro di Caprino Veronese al Museo Civico di Villa Carlotti, nella stessa città. Attualmente si trova a Firenze per essere restaurato.

¹⁷⁷⁷ D'AMBROSIO 2018, 211; per le immagini vedi CAIANI 1967, fig. 249; PIETROPOLI 2009, fig. 34; SALA 2017, 95, fig. 1.

¹⁷⁷⁸ NAPIONE 2009, 119; PIETROPOLI 2009, 33; DENT, NAPIONE 2010, 5; LEHMANN 2010, 92, 94, 97; FABBRI 2012, 91; SALA 2017, 97.

¹⁷⁷⁹ DE MAFFEI 1953.

¹⁷⁸⁰ ARSLAN 1958, 105.

¹⁷⁸¹ La maggior parte delle opere attribuite al Maestro di Sant'Anastasia sono conservate al Museo di Castelvecchio a Verona. Una sua *Madonna con bambino* si trova presso la National Gallery of Art di Washington e due *Dottori della chiesa* sono al Victoria and Albert Museum di Londra. Attivo anche in provincia, le sue creazioni sono rimaste solo a Veronella, Illasi e Caprino.

¹⁷⁸² D'AMBROSIO 2018, 212; MELLINI 1971, 26; RAGGHIANI 1977, 46, MELLINI 1992/1993, 19-24; SALVI 1992-1993, 103-114. SALVI 2006, 174.

¹⁷⁸³ Vedi MELLINI 1971, 11-31; RAGGHIANI 1977; MELLINI 1992/1993, 14-25; SALVI 1999; SALVI 2006.

¹⁷⁸⁴ D'AMBROSIO 2018, 212.

PROVENIENZA. Non è stata ancora accertata la collocazione originaria del gruppo anche se sembra verosimile che sia stato prodotto per la chiesuola cimiteriale del Santo Sepolcro di Caprino Veronese. Il gruppo è segnalato nella cappella della chiesa del Santo Sepolcro, divenuta cappella del cimitero nel 1814, solo a partire dall'inizio del Novecento, come si evince dagli appunti manoscritti di mons. Giuseppe Crosatti conservati presso la Biblioteca Capitolare di Verona (1902).¹⁷⁸⁵ Dal 1967 infatti, il *Sepolcro* risultava documentato sotto l'altare maggiore della chiesa cimiteriale di Caprino, all'interno di una nicchia e appoggiato su uno strato di terra e ghiaia.¹⁷⁸⁶ La chiesa del Santo Sepolcro di Caprino è documentata solo dal primo Cinquecento, quando risulta affidata ai cavalieri gerosolimitani della Commenda dei Santi Vitale e Sepolcro di Verona. La stessa commenda possedeva anche la Chiesa di Santa Toscana, intitolata al S. Sepolcro fino al 1482 e situata al limite della città di Verona. Come la chiesa di Santa Toscana a Verona anche la chiesuola del Santo Sepolcro a Caprino svolgeva inizialmente una funzione cimiteriale. Dal 1530 in poi, invece, l'oratorio passò a dipendere dalla Chiesa di Santa Maria della Corona a Verona.¹⁷⁸⁷ Nel 1640 infine, l'edificio venne donato dalla famiglia Brenzoni, che ne era allora proprietaria, alla Confraternita della Buona Morte di Caprino.¹⁷⁸⁸ I confratelli fecero restaurare la chiesa a seguito di un progressivo abbandono di cui resta segnalazione nelle visite pastorali del XVI secolo.¹⁷⁸⁹ Da questo momento in poi, la compagnia utilizzò la chiesa per le proprie adunanze e per la sepoltura dei propri membri. Nell'elenco degli arredi della confraternita, steso nel 1645, non si fa alcuna menzione alla *Deposizione*,¹⁷⁹⁰ e neppure se ne fa menzione nella visita del vescovo Giovanni Francesco Barbarigo del 1710, allorché venne fatta richiesta esplicita di rinnovare e spostare l'altare maggiore. Mentre nel 1761 l'edificio venne totalmente ricostruito in stile barocco. Il gruppo non è menzionato neppure negli inventari del 1806 stillati dopo il saccheggio delle truppe napoleoniche. L'altare maggiore fu restaurato nuovamente nel 1842 dopo i danni causati dal crollo del campanile avvenuto sei anni prima ma. Purtroppo, anche in questo caso non vengono citate le statue del gruppo.

RESTAURI. Il gruppo fu restaurato per la prima volta tra il 1981 e il 1985 da Fabrizio Pietropoli. I frammenti furono liberati dalle integrazioni posticce in gesso e sistemati su dei sostegni per essere osservati nella loro altezza originaria. Il terremoto del 2012 che ha colpito la regione veneta ha contribuito a peggiorare la conservazione dell'opera. Un secondo restauro si è reso necessario

¹⁷⁸⁵ Verona, BCVr, *Buste Crosatti*, n. 22, Oratorio del Santo Sepolcro, cit. in SALA 2017, 98-99.

¹⁷⁸⁶ D'AMBROSIO 2018, 211. Vedi CAIANI 1967, 95. Sulla chiesa vedi SALA 2017.

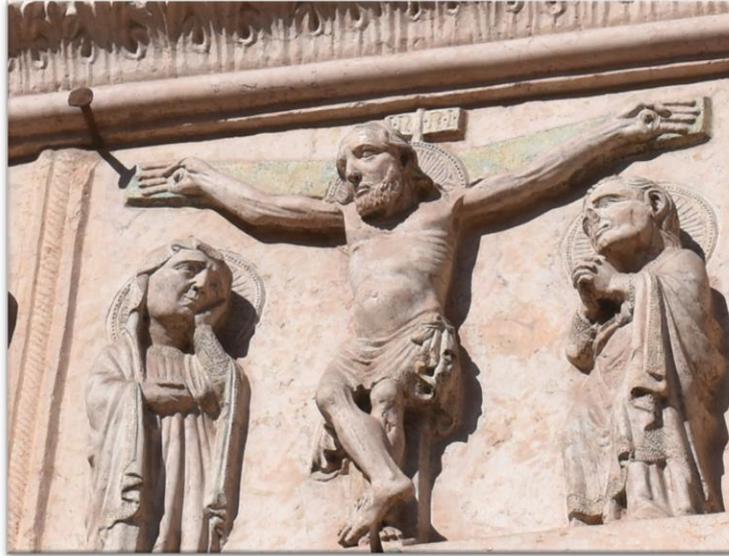
¹⁷⁸⁷ SALA 2017, 36-37-39.

¹⁷⁸⁸ Il documento di donazione è trascritto in SALA 2017, 115-116 (doc. D).

¹⁷⁸⁹ D'AMBROSIO 2018, 210; SALA 2017, 38-40.

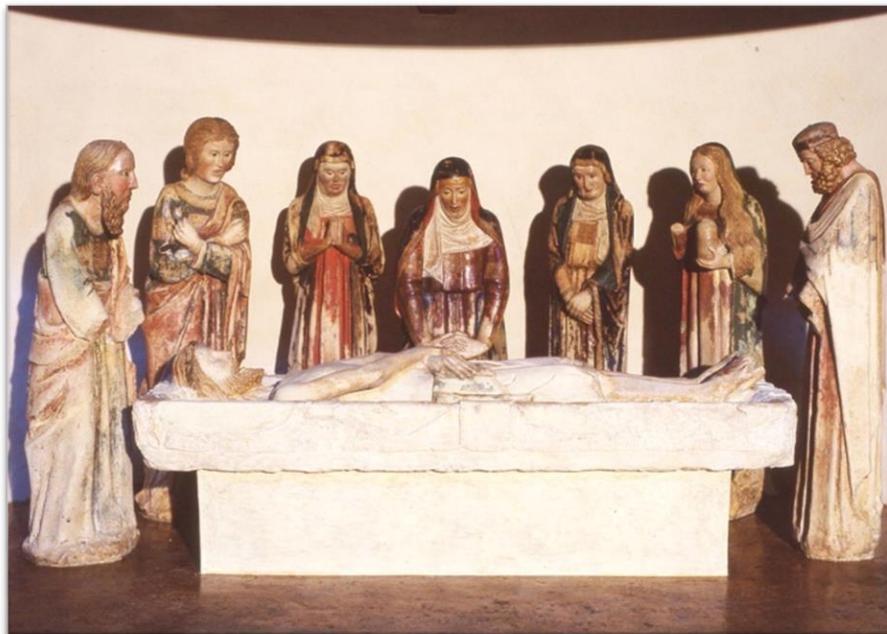
¹⁷⁹⁰ D'AMBROSIO 2018, 210; Vedi PISANI 2003, 180.

nel 2013 e le statue sono state trasferite presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze dietro incarico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Verona, Rovigo e Vicenza. Le sculture in calcare organogeno, originariamente policrome, non sono scolpite a tutto tondo. Estremamente dettagliate nella parte frontale e laterale, esse sono solo sbazzate sul retro. Dalle indagini effettuate emerge che le statue policrome sono state ridipinte.



Maestro di Sant'Anastasia, particolare della formella con la *Crocifissione*, Basilica di Sant'Anastasia, architrave del portale di ingresso, prima metà del XIV secolo.

**29. VERONA, CHIESA DI S. FERMO MAGGIORE, SECONDA METÀ DEL XIV
SECOLO**



DESCRIZIONE. Il gruppo scultoreo, realizzato in pietra, rappresenta la scena della deposizione di Cristo.¹⁷⁹¹ Il *Cristo* è attorniato da sette personaggi astanti a figura intera: dalle tre *Marie*, dalla *Maddalena*, *S. Giovanni evangelista*, *Giuseppe d'Arimatea* e *Nicodemo*. Il gruppo della *Deposizione* è in scala ridotta di circa due terzi rispetto al naturale, per cui le statue misurano circa un metro ciascuna.

ARTISTA: L'opera è attribuita alla scuola di Giovanni di Riginò, intagliatore attivo nella seconda metà del XIV secolo e figlio dello scultore Riginò di Enrico.¹⁷⁹² Oltre ad essere artista, Giovanni risultava iscritto all'Arte dei Notai nel 1348 e nel 1369. Tale mansione lo avvicinò alla cerchia della signoria scaligera e, dopo il 1387, a quella viscontea.¹⁷⁹³ In questa *Deposizione* Giovanni di Riginò riprende e imita il *Mortorio* di Caprino Veronese realizzato una trentina d'anni prima dal "Maestro di Sant'Anastasia" (1330 circa). Per il gruppo di San Fermo è stata anche ipotizzata la partecipazione di una bottega dal momento che viene rilevata un'involuzione stilistica rispetto al

¹⁷⁹¹ ARLANGO, Restauro e conservazione Beni Culturali, "Chiesa di San Fermo Maggiore di Verona", disponibile all'URL: <http://www.arlango.it/?p=900> consultato il 20/01/2018.

¹⁷⁹² Vedi il capitolo IV, in part. 4.7.1.

¹⁷⁹³ Giovanni di Riginò risulta iscritto alla matricola dei notai nel 1348 e nel 1369: "Iohannes magistri Riginì taiatoris lapidum" (NAPIONE 2009, 145).

modello di Caprino.¹⁷⁹⁴ Il *Cristo*, come notava Filippo Nereo Vignola, appare molto lontano dalle altre statue e sembra più accostabile, per il dettaglio della bocca aperta e del corpo scarno, al *Crocifisso* attribuito al Maestro di Sant'Anastasia e proveniente dalla chiesa veronese dei Ss. Giacomo alla Tomba e oggi presso il Museo di Castelvecchio, datato alla prima metà del XIV secolo (fig. 324).¹⁷⁹⁵ Per quanto riguarda invece le figure femminili del gruppo di San Fermo, esse risultano molto vicine, specialmente per la capigliatura e per la fisionomia, alla *Madonna col Bambino* datata 1389 e firmata da Giovanni Rigino (fig. 327a-b) e alla *Santa Marta* nel Museo di Castelvecchio già nella Chiesa di S. Fermo e attribuita al Maestro di Sant'Anastasia. Le figure maschili invece, si avvicinano piuttosto al *San Procolo* nell'omonima chiesa veronese, firmato e datato "1392". I motivi che decorano la veste del *san Giovanni* e quella del *Nicodemo* mostrano molteplici affinità con quelle sul bordo della veste del *San Bartolomeo* del Museo di Castelvecchio eseguito da Giovanni per la chiesa di San Bartolomeo in Monte. Si è dunque davanti ad un gruppo composito eseguito in due tempi: un *Cristo* più antico e le altre figure posteriori.

DATAZIONE. Il gruppo dev'essere riferito intorno alla seconda metà del XIV secolo, come risulta dalla cronologia stabilita per Giovanni di Rigino, il quale risulta iscritto all'Arte dei Notai nel 1348 e nel 1369; in questo periodo si situano inoltre i lavori di rifacimento della chiesa che, incominciati nel 1261 con l'installazione dei francescani nel monastero benedettino, si conclusero verso la metà del Trecento. Considerando le affinità stilistiche con le figure del Rigino prodotte tra il 1389 e il 1392, l'esecuzione del gruppo andrà fissata ad un periodo non troppo distante da queste date.

COLLOCAZIONE. La *Deposizione* si trova attualmente nella cappella della "Crocifissione e Deposizione" situata davanti alla scalinata che, dalla chiesa inferiore, conduce nel transetto destro della chiesa superiore; la cappella è costituita da un'absidiola, un tempo affrescata, di cui rimangono poche tracce. Il gruppo, che non supera l'altezza di un metro circa, è posto all'interno di un altare a mensa ed è protetto da una grata. L'attuale posizione delle statue, ad opera dell'architetto Arrigo Rudi, ha previsto la posizione della figura di *Cristo* ad un'altezza media tra il pavimento e le mani degli astanti, in modo da suggerirne il collegamento attraverso un lenzuolo scomparso che serviva ad adagiare il *Cristo* nella tomba, come avviene di consueto nelle *Mise-*

¹⁷⁹⁴ NAPIONE 2009, 158-159.

¹⁷⁹⁵ VIGNOLA 1923/1924, 243.

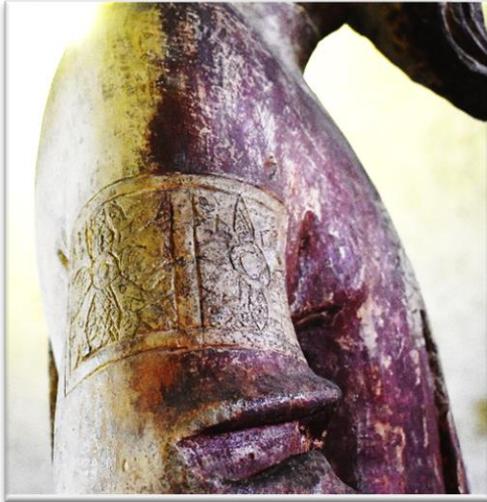
au-Tombeau francesi. Al di sopra della mensa-altare è presente un *Crocifisso* ligneo del XVIII secolo, accompagnato dalle statue della *Vergine* e del *S. Giovanni*, entrambi quattrocenteschi.

PROVENIENZA. Sarebbe legittimo immaginare che la *Deposizione* di S. Fermo si trovasse in una cappella a sinistra dell'altare maggiore venendo dalla navata, come quella di S. Antonio da Padova (scheda n. 31), dal momento che quest'ambiente è affrescato con un ciclo di tematica affine: la *Crocifissione* e la *Resurrezione di Cristo* anche se, l'attuale posizione, in una zona di transito, e cioè nella nicchia del transetto destro, di fronte all'ingresso laterale destro della chiesa che dava accesso alla chiesa superiore venendo da quella inferiore, sembra particolarmente adatta ad accogliere un *Sepolcro* che trova la sua ragion d'essere nella liturgia stagionale del Venerdì Santo.

RESTAURI. Il gruppo è stato restaurato tra il 1996 e il 1997 sotto la direzione di Fabrizio Pietropoli della Soprintendenza dei Beni Artistici del Veneto. Il complesso intervento ha portato al recupero dopo le operazioni di pulitura di significativi brani della policromia e delle dorature originali al di sotto di sporco e strati di ridipinture. I rifacimenti incongrui sono stati rimossi; le lesioni e le mancanze ricostruibili sono state stuccate ed intonate con leggere velature ad acquarello per adeguarle alle parti originali.



A sinistra: particolare del volto del *Cristo* di S. Fermo; a destra: particolare del volto del *Cristo crocifisso* nel Museo di Castelvecchio (Maestro di Sant'Anastasia), prima metà del XIV secolo.



A sinistra: dettaglio della veste del *San Bartolomeo* a Castelvecchio (Verona); a destra: dettaglio della veste del *Nicodemo* in S. Fermo Maggiore.



A sinistra: particolare della *Santa Marta* (Museo di Castelvecchio), Maestro di Sant'Anastasia (prima metà del XIV secolo); a destra: particolare di una *Pia donna* nella *Deposizione* di S. Fermo.

30. VERONA, BASILICA DI S. ANASTASIA, ARCA DI GIANESELO DA FOLGARIA, 1425



DESCRIZIONE. L'opera, realizzata a rilievo, fa parte del monumento sepolcrale del mercante Gianesello da Folgaria, nella Basilica di S. Anastasia a Verona. Nella nicchia è incassata una *Deposizione* in pietra dipinta (310 x 240 cm) con gli otto personaggi canonici tipici del *Compianto*: a sinistra *Giuseppe d'Arimatea* (h. 80 cm circa), realizzato per intero e a tutto tondo insieme al *Nicodemo*, sfoggia una tunica chiusa da una cintura da cui pende la bisaccia, e indossa un berretto alla capitanesca; segue la *Maddalena*, posizionata vicino ai piedi di *Cristo*, una *Pia donna*, la *Vergine* seguita da una seconda *Pia donna*, *S. Giovanni* che si asciuga le lacrime e il *Nicodemo* che aiuta *Giuseppe* a deporre il corpo di *Cristo* nella tomba con l'aiuto del lenzuolo. Il sarcofago (1,20 cm circa di lunghezza, alto 25 cm e largo 18-20 cm) è leggermente inclinato verso il basso per essere visto più agevolmente. Cinque delle sette figure che compongono il bassorilievo sono realizzate a mezzo busto mentre *Giuseppe d'Arimatea* e *Nicodemo* sono realizzati a figura intera.¹⁷⁹⁶ Al di sotto della tomba, nel basamento, sono presenti dei riquadri in pietra gallina con otto figure di *Santi* a mezzobusto di cui alcune riconoscibili come *S. Giovanni*

¹⁷⁹⁶ D'AMBROSIO, 2018, 138.

*evangelista, S. Pietro e S. Paolo.*¹⁷⁹⁷ Tale registro è separato dal superiore da un sottile zoccolo in cui viene finto un pavimento di ciottoli. Il fondo della nicchia, dipinto d'azzurro, ospita due *Angeli piangenti* ai lati di una lacuna centrale che doveva essere occupata da una croce scomparsa, come mostrano le fotografie di inizio secolo.¹⁷⁹⁸ Sulla cornice inferiore, in pietra rossa, corre l'iscrizione in caratteri gotici che recita: "S(EPULCRUM) IOHANIS D(I)CTI IANEXELLI Q(UONDAM) D(OMI)NI BERTOLDI QVI FVIT DE. FOLGARIDA DE CLAVICA VERONE". L'arco della nicchia è sostenuto da due colonnette che presentano uno stemma con la testa di un gallo nella parte superiore e delle onde nella parte inferiore. Lo stemma non corrisponde a quello dei *Fulgaria*.¹⁷⁹⁹ L'opera fu certamente vista da Michele da Firenze che negli anni Trenta del Quattrocento stava lavorando della Cappella Pellegrini sita nella stessa chiesa.

ARTISTA. L'opera è realizzata dalla bottega dei caronesi Filippo Solari e Andrea da Carona (Lugano). È stata precedentemente attribuita da Adolfo Venturi ad uno scultore anonimo locale attivo nel XV secolo (1460) del quale veniva messo in evidenza lo stile "goticizzante".¹⁸⁰⁰ Fu successivamente attribuita a Bartolomeo Giolfino, scultore attivo a Verona tra il 1433 e il 1486/1492, da Luigi Simeoni (1909).¹⁸⁰¹ Fabrizio Pietropoli (1996) esclude il riferimento al Giolfino riconoscendovi, invece, apporti lombardi.¹⁸⁰² Giancarlo Gentilini (1997) e Tiziana Franco propongono invece l'attribuzione ad uno scultore di origine lombarda ma appartenente ad una famiglia ampiamente presente tra Veneto, Lombardia, Emilia e Liguria.¹⁸⁰³ I due artisti caronesi collaborarono alla parte inferiore del *monumento funebre di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, già in S. Francesco Grande a Milano, oggi nella cappella del Palazzo Borromeo sull'Isola Bella (1445-1446) e realizzarono un arredo liturgico per la Cattedrale di Genova di cui resta il contratto stipulato nel 1448.¹⁸⁰⁴ La comune matrice caronese sarebbe alla base di un

¹⁷⁹⁷ D'AMBROSIO, 2018, 136. Ogni riquadro misura 32 x 53 cm. Secondo la D'Ambrosio, la sequenza è incompleta mancherebbero infatti altri quattro apostoli, due a sinistra e due a destra.

¹⁷⁹⁸ D'AMBROSIO 2018, 139. La foto è pubblicata in VENTURI 1908, 981, fig. 663. infatti, lo stemma di questa famiglia disegnato da Antonio Torrisani nel 1656 presenta delle stelle e delle rose.

¹⁷⁹⁹ Antonio Torrisani, *Elogiorum historicorum nobilium Veronae propaginum*, [1656], Biblioteca Civica di Verona, ms. 808, tomo I, c. 141.

¹⁸⁰⁰ VENTURI 1908, 978. Il Venturi non conosceva il testamento del 1425 conosciuto invece da Carlo Cipolla.

¹⁸⁰¹ SIMEONI 1909, 78. Bartolomeo Giolfino (Verona, 1410-1486), figlio dello scultore Antonio, nacque a Verona intorno al 1410. Si formò osservando Nanni di Bartolo, autore della *Tomba Brenzoni* in S. Fermo (1426) e Michele da Firenze, presente nella Cappella Pellegrini in Sant'Anastasia. A S. Fermo realizza un paliotto lapideo con il *Martirio e Storie della vita di S. Biagio*.

¹⁸⁰² PIETROPOLI 1996, 97.

¹⁸⁰³ Vedi GENTILINI 1997, 73; D'Ambrosio 2018, 141. Daniela Zumiani vi intravede una maestranza padano-veneta (ZUMIANI 2005, 170).

¹⁸⁰⁴ D'AMBROSIO 2018, 142. Di Andrea da Carona si conosce soltanto un'ancona firmata e datata al 1434 proveniente dalla Chiesa del Battista di Savona e ora nei Cloisters del Metropolitan Museum di New York.

catalogo di opere stilisticamente omogenee presenti tra Genova e Venezia. Secondo Aldo Galli i due scultori si sarebbero formati a Venezia.¹⁸⁰⁵

DATAZIONE. Il *terminus post quem* per la datazione del gruppo è il novembre 1424, data in cui viene scritto il secondo testamento dal proprietario della tomba.

COLLOCAZIONE. La nicchia contenente la *Deposizione*, larga circa 3,65 m, si trova nella chiesa domenicana di Sant'Anastasia nella Cappella del Crocifisso, l'ultima della navata destra. Il gruppo venne spostato in questa parte della chiesa alla metà del XVI secolo. Ai lati della nicchia sono presenti dei sostegni lignei in cui sono incastrati dei chiodi che indicano che un tempo l'*arca* veniva chiusa.

PROVENIENZA. In un testamento di Giancesello datato al 16 luglio del 1424 si legge della volontà del testatore di essere seppellito nella Basilica domenicana di S. Anastasia in un monumento che era collocato sulla destra, in prossimità della porta maggiore “*penes regiam magnam*”.¹⁸⁰⁶ Nel testamento del 10 novembre 1424 sono fornite indicazioni sull'originaria ubicazione del monumento. Infatti, il testatore dispone di un lascito di trecento ducati d'oro per la costruzione della volta tra la prima colonna a destra e le pareti perimetrali dell'edificio, a copertura e protezione del suo sepolcro: “*in volvendo in voltam illam columnam [...] penes sepulturam ipsius testatoris*”.¹⁸⁰⁷ Anche se risulta chiaro che la cappella si trovava vicino all'ingresso destro, non viene specificato se la volta da erigere fosse la volta a crociera della prima campatella della navata meridionale,¹⁸⁰⁸ l'arco tra la prima colonna e la controfacciata.¹⁸⁰⁹ Certamente, però, la *Deposizione* doveva essere concepita per essere addossato al muro perimetrale della cappella, come per il *Sepolcro* nella Galleria Estense di Modena realizzato da Michele da Firenze per le monache agostiniane del convento di San Geminiano (1445).

Tra il 1562 e il 1565 la prima campata sulla destra, dove era collocata la *Deposizione* di Giancesello, fu occupata dal monumento funebre del capitano Ercole Fregoso realizzato da Danese Cataneo.¹⁸¹⁰ Si può presumere che il riassetto del monumento nella Cappella del Crocifisso risalga a tale periodo,¹⁸¹¹ anche se pare che la tomba di Giancesello venne smantellata già nella

¹⁸⁰⁵ GALLI 2007, 25; GALLI 2009, 67; GALLI 2014, 201-202.

¹⁸⁰⁶ D'AMBROSIO 2018, 132-133.

¹⁸⁰⁷ D'AMBROSIO 2018, 134.

¹⁸⁰⁸ CIPOLLA 1881, 31, nota 1; CIPOLLA 1916, 18, 69, 94 nota 4. D'AMBROSIO 2011, 124.

¹⁸⁰⁹ Vedi NAPIONE 2011, 25.

¹⁸¹⁰ Sul monumento funebre di Ercole Fregoso risalente al 1565 vedi VASARI, ed. 1568, 809, 836 e la scheda di Andrea Lodi in MARINI – CAMPANELLA 2011, 101-103.

¹⁸¹¹ CIPOLLA 1881, 1915, 1916.

seconda metà del XV secolo (*post* 1462) per essere sostituita nel 1565 dall'Altare Fregoso. In un sepoltuario di S. Anastasia compilato prima del 1462, infatti, è scritto che “In capite ecclesie versus meridiem est sepultura domini Geneseli de Fulgaria cum litteris et armis. Et in muro est quoddam depositum lapideum de domo predicta”.¹⁸¹² Risulta interessante quanto descritto da un secondo sepoltuario, datato forse al primo Cinquecento,¹⁸¹³ dove, dopo aver descritto la cappella Boldieri in *capite ecclesie*,¹⁸¹⁴ si dice che sul lato opposto, verso la casa dei Faella, -ovvero nella prima campata della navata destra – erano ancora visibili sia la cappella intitolata alla Santa Croce, con un epitaffio di Giancesello, sia la sua lastra terragna con un'iscrizione e stemmi.¹⁸¹⁵

COMMITTENTI. L'opera è commissionata da Giancesello, originario da Folgaria, in Trentino. Giancesello è attestato a Verona almeno dal 1384 come residente nella Contrada di S. Giovanni in Foro e, successivamente, in quella della Chiavica.¹⁸¹⁶ Fu un personaggio influente nella Verona del primo Quattrocento in quanto ricoprì la carica di membro del Consiglio dei Cinquanta e di quello dei Dodici tra il 1405 e il 1412. Inoltre, si distinse come mercante di materiale alle cartiere di Montorio e di San Martino Buon Albergo, vicino Verona.¹⁸¹⁷ La sua ricchezza è dimostrata da rendite registrate negli estimi del 1409, del 1418 e del 1425. Nel testamento del 16 luglio del 1424 vengono nominate eredi le figlie legittime di Giancesello, Maddalena e Lucia, e la loro madre, Taddea del fu Antonio *formagero*. Le due figlie non sono più menzionate nel testamento del 10 novembre 1424, reso noto dal Cipolla insieme al codicillo del 12 giugno 1425.¹⁸¹⁸

RESTAURI. L'ultimo restauro, condotto tra il 1990 e il 1991, ha individuato quattro strati di ridipinture, ragion per cui si decise di eliminare quello novecentesco e di lasciare l'accusa policromia ottocentesca in quanto risultava troppo complesso valutare lo stato di conservazione delle ridipinture sottostanti.¹⁸¹⁹

¹⁸¹² CIPOLLA 1881, 29; CIPOLLA 1916, 93.

¹⁸¹³ CIPOLLA 1881, 29; CIPOLLA 1916, 77, nota 1.

¹⁸¹⁴ ZUMIANI 2011, 187-189.

¹⁸¹⁵ Vedi D'AMBROSIO 2018, 145, nota 22. Gli obituari registrano alcune loro tombe nei chiostrini di S. Anastasia. L'attuale *Altare Faella* fu eretto intorno al 1520.

¹⁸¹⁶ D'AMBROSIO 2018, 132.

¹⁸¹⁷ D'AMBROSIO 2018, 132. Vedi AVENA 1912, 33-49.

¹⁸¹⁸ D'AMBROSIO 2018, 133. Per i testamenti vedi CIPOLLA 1881, 30-32 e CIPOLLA 1916, 18, 69, 93, 94.

¹⁸¹⁹ D'AMBROSIO, 2018, 135.



Particolare delle statue della *Deposizione*; sotto: particolare del *Cristo*.



**31. PADOVA, MUSEI CIVICI, FRAMMENTI DI SEPOLCRO PROVENIENTI
DALL'ABBAZIA DI SANT'ANTONIO DI CASTELLO A VENEZIA, 1487-1489**



DESCRIZIONE. Il gruppo, composto originariamente da otto statue, ha perso il *Giuseppe d'Arimatea*, la *Maria di Cleofa* e la *Vergine* (figg. 357-360). Restano il busto del *Cristo morto* (36 x 46 x 55 cm) e i busti della *Salomè* (59 x 53 x 46 cm), della *Maddalena* (66 x 42 x 42, cm) e di *S. Giovanni* (77,5 x 56 x 46 cm), ai quali si aggiunge il tronco acefalo di quello che sembra un *Nicodemo* (28,5 x 47 x 37 cm), come si può dedurre dalla cintura in cui è incastrato il martello e le tenaglie. La *Maddalena* replica quella realizzata dal Mazzoni nel *Sepolcro* della Chiesa di S. Giovanni a *Modena*. La presenza di cinque stesure di colore sovrapposte nel *Nicodemo* suggerisce che esso, più volte rimaneggiato, ritraeva forse un personaggio reale, come nei *Sepolcri* mazzoniani di Busseto, Modena, Ferrara e Napoli. Riguardo ai volti è stato ipotizzato che “l’uso insistito della linea e la grafica finissima fanno pensare all’utilizzo di una ‘maschera dal vivo’ [...] applicata sulla testa già modellata”.¹⁸²⁰ L’altra *Maria* ha il collo cinto da una benda e la sua testa e, a differenza dei gruppi di Modena, Ferrara e Napoli, è sollevata verso l’alto. Sul cuscino del *Cristo* si intravede il disegno di un agnello, simbolo cristologico pasquale ma si scorge anche, nella zona sinistra del cuscino, un frammento di mano della *Vergine*. Nelle fonti coeve il *Sepolcro* viene accomunato ad un altro gruppo scomparso, ricordato da Marcantonio Michiel nella chiesa

¹⁸²⁰ LUGLI 1990, 115, nota 57.

abbaziale di S. Lorenzo a Cremona.¹⁸²¹ Purtroppo, la scomparsa di questo gruppo non permette di avanzare ulteriori confronti.

ARTISTA. Il gruppo fu eseguito da Guido Mazzoni che il 19 maggio 1487 stipulò un contratto con l'abate del monastero di S. Antonio di Castello a Venezia per l'esecuzione di un *Sepolcro* con otto figure.¹⁸²² Dal punto di vista stilistico è evidente che il Mazzoni creò il *Sepolcro* di Venezia dopo aver realizzato quello dell'Oratorio della Buona Morte di Modena (1477) e quello di Ferrara (*ante* 1485).¹⁸²³ Anche se il *S. Giovanni* è esemplato sulla base degli altri *S. Giovanni* mazzoniani, vi si nota un maggior dinamismo rispetto ad essi nella resa anatomica. Ad esempio, mentre il personaggio compie il movimento di posare la mano sulla spalla della *Vergine*, come nel gruppo di Modena, si muovono anche le spalle: la spalla sinistra si solleva al livello del mento e la destra si abbassa. Risulta evidente che il Mazzoni a Venezia venne influenzato dall'*Altare del Santo* di Donatello a Padova, ma probabilmente anche dal *Compianto* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, dalle figure del Bellini e da quelle di Antonello da Messina. Il gruppo veneziano risulta terminato in un accordo di pagamento datato il 22 aprile del 1489.¹⁸²⁴ Nel documento l'artista lascia un'elemosina al monastero a patto che venga esposta la sua arma ed un epitaffio che faccia menzione alla sua elemosina a favore del monastero e al suo *Sepolcro*. La plastica mazzoniana deve aver sicuramente influito sugli esiti della scultura fittile veneta del primo Cinquecento, e in particolare, sulla scultura di Andrea Riccio (1470-1532).¹⁸²⁵ I veneziani dovevano andare molto fieri dell'opera se in una relazione degli ambasciatori veneziani Sebastiano Giustinian e Pietro Pasqualigo, davanti al monumento che il Mazzoni aveva realizzato per il re francese a Saint-Denis (1515), fecero menzione del *Sepolcro* veneziano.¹⁸²⁶

¹⁸²¹ Michiel [1521-1543], ed. FRIZZONI - MORELLI 1884, 90: "in S. Lorenzo prepositura del protonotario da gambara, che ha ducati 4000 de intrada. [...]. La Pietà de terra cotta, simile a quella de S. Antonio de Venezia, fu de man del Paganino, ovver Turriano".

¹⁸²² Una trascrizione del contratto rinvenuto tra il Mazzoni e l'abate, rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Venezia è in MOSCHETTI 1907, 10. Il documento porta la firma autografa del Mazzoni.

¹⁸²³ MALMUSI - VALDRIGHI, 1823, 31: "Sembra che dopo il compimento della Deposizione dalla croce nell'ospitale della Morte, ossia circa l'anno 1480 intraprendesse il Mazzoni il viaggio di Ferrara e Venezia, in ciascuna delle quali città eseguì egli sicuramente un opera di soggetto somigliante a quello dell'ospitale suddetto, perciocché a seconda di quanto narrasi nella cronaca del Lancillotto copiata dallo Spaccini, queste due opere furono da esso terminate prima che si recasse a Napoli, nel qual luogo dovette senza dubbio trasferirsi prima del 1490.

¹⁸²⁴ MOSCHETTI 1907, doc. I, 10.

¹⁸²⁵ PELLEGRINI 2009, 123. Per l'attività di Andrea Riccio vedi GENTILINI 2008.

¹⁸²⁶ VENTURI 1884, 356; BASCHET 1862, 376, nota 1: [Nel 1515 gli ambasciatori veneziani Sebastiano Giustinian e Pietro Pasqualigo visitano S. Denis, vicino Parigi]: "Noi partissemo da paris a di XXX del passato (mars) post prandium accompagnati da tutti li Triulceschi (Les Trivulze) et altri forosciti italiani: et eo die non passassemo San Dionys, ma la venerati sumus corpora Dionisii ariopagitae; Rustici, Eleutherii et Eustachii martirum. Videssimo la sepoltura de Carlo Octavo con la imagine sua dal natural fatta per qual istesso maistro che fece quelle figure de S. Antonio a Venetia".

DATAZIONE. La datazione del gruppo è fornita dal contratto del 19 maggio 1487 stipulato tra l'artista e l'abate del monastero.

LUOGO DI CONSERVAZIONE. I frammenti sopravvissuti sono conservati presso i Musei Civici di Padova, dove il gruppo giunse all'inizio del Novecento. L'opera viene descritta dal Moschetti anche dopo il restauro, insieme alle testimonianze archivistiche che documentano le date d'inizio e di termine del gruppo veneziano (1485-1489), già pubblicate dal Cicogna.¹⁸²⁷ Purtroppo, non è possibile comprendere approfonditamente quale fosse l'assetto originario del gruppo. Non solo la chiesa fu ampiamente rimodernata nella prima metà del Cinquecento, ma all'inizio dell'Ottocento venne completamente distrutta. Il suo declino iniziò quando i Canonici di S. Salvatore furono soppressi in seguito al decreto del Senato del 7 settembre 1768, anche se la chiesa continuò ad essere officiata. Inoltre, dal 1772 al 1806, il monastero venne utilizzato per diversi usi fino a quando, nel 1807, Napoleone decretò l'abbattimento dell'area per la costruzione dei Giardini Pubblici.¹⁸²⁸

PROVENIENZA. Le fonti ricordano l'opera sulla sinistra dell'altare maggiore della Chiesa di Sant'Antonio di Castello, dietro ad una grata. Come scrive Francesco Sansovino, infatti: "La Pietà con le Marie poste nella graticola dalla sinistra su opera di Guido da Modona, pittore havuto in gran pregio da Alfonso re di Napoli. Vi giace parimente Pietro Lando che fu principe l'anno 1538. Percioché la sua cappella tutta di pietra istriana, adornata di figure di tutto rilievo, et grandi al naturale, con la statua del predetto doge scolpite da Pietro da Salò, rende bella et gran maestà al predetto Tempio".¹⁸²⁹ Timothy Verdon interpreta la posizione descritta dal Sansovino come se il gruppo si trovasse davanti ad una finestra della chiesa per essere illuminato, oltre che separato dai fedeli attraverso una griglia metallica. Se la presenza della griglia è confermata anche dalla descrizione cinquecentesca di Jan Lobkowicz (1505), sembra invece che, per quanto riguarda la finestra, si tratti di una interpretazione errata da parte del Verdon della parola "sinistra" come "finestra".¹⁸³⁰ Confrontando l'edificio nella mappa realizzata nel 1500 da Jacopo de' Barbari con una pianta attuale del Sestriere di Castello, si nota che la chiesa seguiva il consueto orientamento

¹⁸²⁷ MOSCHETTI 1907, 1-12. Il Cicogna trae le informazioni da un catasto dell'Archivio del monastero, steso nel Settecento dal canonico Don Agostino Corrier. Il Cicogna reputa il manoscritto "assai esatto" (CICOGLA 1824, 360). Si tratta del *Catastico dell'Archivio di S. Antonio di Castello in Venezia fatto sotto il Governo del padre abate Orzalli del 1762*.

¹⁸²⁸ Nel 1787 ospitò un istituto che istruiva nell'arte della tessitura ragazze povere e in seguito fu adibito a ospedale per soldati feriti, finché nel 1806 venne occupato dalle truppe della marina francese.

¹⁸²⁹ SANSOVINO 1581, 9; GASTALDI 2009, 16.

¹⁸³⁰ CHÍBEC 2002, 20.

ad est.¹⁸³¹ Se la graticola contenete il *Sepolcro*, come afferma il Sansovino, era a sinistra, supponendo che volesse indicare la parte a sinistra rispetto all'entrata, ne consegue che il gruppo si trovava sul versante nord e che il *Cristo* doveva rivolgersi con il capo verso est, ovvero verso l'altare maggiore. Questa ricostruzione è sostenuta dalla presenza del frammento del braccio della *Vergine* a sostenere il capo del *Cristo*, nella parte sinistra del cuscino. La *Vergine* si sarebbe posizionata davanti al fianco sinistro del *Cristo*, lasciando visibile all'osservatore, il fianco destro. Quest'ipotesi è confermata dal fatto che, il lato destro, è anche quello che presenta nella quasi totalità dei casi la ferita nel costato, elemento importante nella devozione legata alla Passione di Cristo. L'orientamento, nella cappella sinistra, con il capo rivolto ad est, è congruente con l'ipotesi della fruizione del gruppo dal lato destro del *Cristo* e con l'ostensione della ferita nel costato.

COMMITTENTI. L'opera fu commissionata dall'abate del convento, come dimostra il contratto stipulato dal Mazzoni.¹⁸³² All'interno della chiesa, tuttavia, si trovavano dodici altari, presso i quali vi erano le sepolture di personalità illustri come il doge Antonio Grimani,¹⁸³³ l'ammiraglio Nicolò Cappello, Antonio e Stefano Ottoboni,¹⁸³⁴ il capitano generale Vettor Pisani e il diplomatico Pietro Pasqualigo, appartenente ad una famiglia di patrizi veneziani ammessi al maggior consiglio dopo la prima crociata. Nella chiesa di S. Antonio di Castello, il gruppo fu posto vicino alla sepoltura di Pietro Pasqualigo, studioso, filosofo e uomo politico, morto nel 1515 dopo aver ricoperto importanti cariche pubbliche come quella di ambasciatore della Serenissima presso il re Ladislao II di Ungheria, presso Luigi XII di Francia e presso Milano, dove morì, probabilmente avvelenato. Pietro Pasqualigo fu il responsabile dei duraturi rapporti di amicizia tra la Repubblica e la corte di Ungheria. Il Pasqualigo ebbe sicuramente rapporti con la quartogenita di Ferdinando, Beatrice d'Aragona, sorella di Eleonora d'Este e moglie del re d'Ungheria Mattia Corvino (morto il 1490). Il Pasqualigo ricorda il *Sepolcro* del Mazzoni in S. Antonio di Castello nella descrizione della sua visita alla chiesa di Saint-Denis, in Francia,

¹⁸³¹ L'aspetto dell'edificio ci è noto grazie alle numerose raffigurazioni d'epoca, come l'*Apparizione dei Crocifissi del Monte Ararat nella chiesa di Sant'Antonio di Castello* di Vittore Carpaccio.

¹⁸³² Venezia, ASV, Sant'Antonio di Castello, vol. IX, c. 147; MOSCHETTI 1907, 1-12;

¹⁸³³ Pietro, fratello di Antonio Grimani, era priore di Ungheria.

¹⁸³⁴ Antonio e Stefano Ottoboni si erano distinti nelle guerre contro i turchi e sono ricordati nel 10° libro delle *Historie* di Pietro Giustinano; SANSOVINO 1581, 9: "Tui presso è fabricata la nobil chiesa dello Spedale di Santo Antonio per voto della Repub(blica). La quale guerreggiando col Turco per difesa della città di Scutari, che si perdeva se non compariva con molta prestezza un certo numero di marinari, esaudita da Dio di quanto desiderava, il Senato soddisfece et fu dato il luogo per ricetta de marinari ridotti in vecchiezza et a pellegrini et come luogo del publico fu commesso il governo al Principe. Ma essendo esso per le continue et importanti facende dello stato impedito: permette che entrassero in suo luogo a quel carico i primi huomini della città, onde i procuratori di San Marco detti de supra, sottentrarono a quella cura.

insieme a Sebastiano Giustinian e a Giangiacomo Trivulzio, avvenuta nel marzo 1515.¹⁸³⁵ È possibile anche che il *Sepolcro* mazzoniano nell'abbazia di Sant'Antonio di Castello sia stata incentivata da Mattia Corvino e dalla moglie Beatrice d'Aragona dal momento che il Mazzoni inviava maschere di cera al re d'Ungheria nel 1489.¹⁸³⁶ L'interesse dei coniugi d'Ungheria verso le maschere mazzoniane si riflette nell'accurata e sbalordita descrizione del *Sepolcro* da parte di un nobile pellegrino ungherese, Jan Hasištejnsky di Lobkowitz (scritta intorno al 1505). Lo Hasištejnsky fa riferimento al fatto che nel convento era conservava la reliquia di una spina della Corona di Cristo, il che potrebbe ben spiegare la volontà da parte dell'abate del convento di commissionare un *Sepolcro* fittile, celebrazione artistica più eloquente sul tema della Morte di Cristo.¹⁸³⁷

¹⁸³⁵ Il Venturi riporta che l'opera di Mazzoni in S. Antonio di Castello era ricordata in una lettera degli ambasciatori veneziani in Francia del 1516. Il Pasqualigo riconobbe nel sepolcro di Carlo VIII una "immagine sua dal natural fatta per qual istesso maestro che fece quelle figure de S. Antonio a Venetia"; vedi BASCHET 1862, 376, nota 1: "Noi partissemo da paris a di XXX del passato (mars) post prandium accompagnati da tutti li Triulceschi (Les Trivulze) et altri forosciti italiani: et eo die non passassemo San Dionys, ma la venerati sumus corpora Dionisii ariopagitae; Rustici, Eleutherii et Eustachii martirum. Videssimo la sepoltura de Carlo Octavo con la imagine sua dal natural fatta per qual istesso maestro che fece quelle figure de S. Antonio a Venetia".

¹⁸³⁶ Vedi il capitolo 3.2.2.

¹⁸³⁷ CHLBEC 2002, 19-21. Il testo è rimasto in un manoscritto del 1515 nella Biblioteca Nazionale di Praga. Il pellegrino rimase a Venezia dal 5 al 30 maggio 1493, quando si imbarcò per la Terrasanta.

32. VERONA, CHIESA DI S. BERNARDINO, CAPPELLA AVANZI, 1497



DESCRIZIONE. Il gruppo in tufo dipinto è attualmente composto da sei statue. Al nucleo *Piedonne-Vergine* si aggiungono il *S. Giovanni* (h. 1, 50 cm circa), la *Maddalena* (h. 1,60 cm circa) e il *Cristo deposto* (lunghezza 1,50 cm circa). Il gruppo doveva comprendere, in analogia con gli altri gruppi del veronese, i personaggi di *Giuseppe d'Arimatea*, di *Nicodemo* ed è inoltre attestata la presenza di un *devoto* inginocchiato (fig. 120).¹⁸³⁸ Questa figura, che risultava scomparsa già qualche anno dopo il 1957, è infatti menzionata da Luigi Simeoni (1909) e da Raffaello Brenzoni (1934).¹⁸³⁹ All'inizio del secolo scorso il Simeoni la descriveva in un angolo della cappellina adiacente alla Cappella Avanzi. Della statua del committente inginocchiato rimane solo una foto pubblicata da Fabio Agosti.¹⁸⁴⁰ A differenza di altri *Sepolcri* già eseguiti negli anni novanta del Quattrocento, come quello di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli (1492) e quello nella Chiesa del Gesù a Ferrara (1485), il *Cristo* ha il capo non perfettamente supino bensì orientato verso destra e con gli occhi semiaperti, similmente a quanto si può osservare nella deposizione facente

¹⁸³⁸ Questi personaggi sono infatti presenti, oltre che nella stragrande maggioranza dei *Sepolcri*, anche nel gruppo in S. Giacomo Maggiore a Medole, individuato come il più simile al *Sepolcro* di S. Bernardino.

¹⁸³⁹ SIMEONI 1909, 159. AGOSTINI 2018, 149. L'opera è citata in SIMEONI 1909, 159; BREZZONI, 1934, 170.

¹⁸⁴⁰ AGOSTINI 2018, 153.

parte dell'*Arca di Ganesello da Folgaria* in S. Anastasia e come. Per quanto riguarda invece il sottogruppo composto dalle *Pie donne* e dalla *Vergine*, esso risulta sovrapponibile a quello che si osserva in alcuni *Sepolcri* di area lombarda e cremasca generalmente attribuiti ad Agostino De Fondulis o alla sua cerchia, come il *Sepolcri* di S. Maria del Carmine a Brescia, quello nella Pieve di Palazzo Pignano (1510), quello della chiesa del S. Sepolcro a Milano (*post* 1510), quello ligneo nella Chiesa di S. Maria della Stella a Bagnolo Mella (1510-1519).

ARTISTA. Il gruppo è stato attribuito ad un artista vicino a Mantegna ed è stato collegato ad un gruppo di sei altri *Sepolcri* in terracotta prodotti in area veneto-lombarda.¹⁸⁴¹ Il prototipo sarebbe da individuare nel *Sepolcro* nella Collegiata di Medole (Mantova), risalente al 1480-1490. La connessione tra i due gruppi è resa evidente dal fatto che per il *Compianto* di Medole è stata utilizzata la terracotta anziché il legno, materiale più diffuso in area lombarda per i *Sepolcri* scultorei. Un altro elemento comune con il *Sepolcro* di Medole è la posizione di *Cristo* disteso per terra in un contesto; la scelta appare originale in un contesto come quello veronese dove si prediligono piuttosto le scene della deposizione del corpo di Cristo con la rappresentazione del lenzuolo come si vede nel *Sepolcro* di Giovanni Zambellana nella Chiesa di S. Tosca a Verona (fig. 96).¹⁸⁴² Entrambi i *Sepolcri* di Medole e di S. Bernardino sarebbero debitori, pertanto, della celebre incisione del Mantegna rappresentante la *Deposizione nel Sepolcro* nella Graphische Sammlung Albertina di Vienna (1465-1467 circa) (fig. 114). Il gruppo di S. Bernardino potrebbe esser stato modello per altri gruppi simili nel veronese come quello nella chiesa di S. Valentino a Bussolengo che si configura come una versione lignea del gruppo della Cappella Avanzi.

DATAZIONE. La data "1497" si legge su una lastra sul pavimento nella Cappella Avanzi.

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Le figure sono attualmente conservate nel vano attiguo alla Cappella Avanzi, alto una ventina di centimetri rispetto al livello di calpestio e separato dal resto della cappella da una grata. La cappellina del *Sepolcro*, di circa 3m x 4m, è coperta da un soffitto a vela affrescato con una cornice a motivi fitomorfi e finti intarsi marmorei che sembrano di fattura settecentesca. Nell'Ottocento il vano è descritto da Saverio dalla Rosa "in una specie di grotta".¹⁸⁴³ Vi si accede tramite una porticina, anch'essa affrescata a motivi fitomorfi, aperta nella parete destra, verso l'attigua cappella di S. Bernardino. Certamente quest'ambiente dev'essere stato realizzato in un momento successivo al *Sepolcro* poiché la porticina affrescata si sovrappone

¹⁸⁴¹ SGARBI 2006, 31

¹⁸⁴² AGOSTINI 2018, 157. Vedi anche PIETROPOLI 2006, 415, n. 148.

¹⁸⁴³ DALLA ROSA [1803-1804] in RIGOLI 1996, c. 17.

all'affresco preesistente che ornava l'attigua cappella. L'ambiente contenente il *Sepolcro* si presenta perfettamente coerente con il programma iconografico della Cappella Avanzi, offre nel complesso una lettura continua del dramma della passione e morte di Cristo. Sulla parete di fondo della cappella è presente una pala dipinta da Francesco Morone nel 1498 raffigurante la *Crocifissione*; questa è accostata dalle raffigurazioni del *Cristo alla colonna* e dalla *Derisione di Cristo*, dipinte da Paolo Morando, detto il Cavazzola e risalenti al 1517. Nel registro inferiore, invece, sono raffigurate la *Preghiera di Gesù nei Getsemani*, la *Deposizione dalla Croce* e il *Cristo che porta la croce*. Ancora più basso, gli scomparti di destra sono dedicati a due ritratti di cui uno mancante; sulla sinistra, invece, si vede un *S. Giovanni Battista* e un *S. Bernardino* mentre, al centro, campeggia una *Dormitio Virginis*. Le pareti della cappella sono adornate con tele raffiguranti la *Resurrezione di Lazzaro* di Antonio Badile (1546), il *Commiato di Gesù dalla madre* di Francesco Caroto e la *Resurrezione della figlia di Giairo* dipinta dal Veronese e da Niccolò Giolfino. La chiesa di S. Bernardino è annessa ad un convento francescano risalente al XV secolo. Fu consacrata nel 1453 ma venne completata solo nel 1466. Tra gli anni Settanta e gli anni Novanta del Quattrocento vennero costruite le cappelle della navata laterale. La chiesa fu soppressa in età napoleonica nel 1810 e fu ripristinata soltanto alla fine del XIX secolo.¹⁸⁴⁴ In questo periodo il complesso servì da ospedale, magazzino, collegio e infine, da cimitero cittadino fino al 1821.¹⁸⁴⁵ Negli anni Trenta l'edificio venne restaurato e riportato ad uno stato originario, anche se venne successivamente distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale.¹⁸⁴⁶

PROVENIENZA. Il vano ospitante il *Sepolcro* è stato costruito contestualmente alla Cappella Avanzi nel 1497 e al suo interno è presente lo stemma della famiglia. E tuttavia, non sussistono notizie certe che documentano la provenienza del gruppo *ab antiquo* da quest'ambiente.

COMMITTENTI. La presenza dello stemma della famiglia Avanzi sulle pareti della cappellina, benché forse posto in questa posizione in un momento successivo, fa ipotizzare che sia stata questa famiglia a commissionare il gruppo (fig. 121).¹⁸⁴⁷ Pertanto, la figura del devoto inginocchiato che corredeva il gruppo fino al 1957 ritrarrebbe dunque un membro di questa famiglia. Nel suo testamento del 3 giugno 1492 Bartolomeo Avanzi dispose che i suoi eredi dovevano innalzare la cappella di famiglia, la quale venne conclusa entro il 1497 come si legge

¹⁸⁴⁴ BENINI 1995, 86.

¹⁸⁴⁵ BISOGNIN GUASTELLA, 2009, 11.

¹⁸⁴⁶ AMADIO 1957, 20-25; BENINI 1995, 86.

¹⁸⁴⁷ Lo stemma raffigura nel campo superiore un orso e in quello inferiore delle onde.

anche sull'epigrafe settecentesca incassata nel pavimento di fronte all'altare.¹⁸⁴⁸ L'epigrafe ricorda il restauro della cappella effettuato nel 1769 per volontà di Alberto, conte di Torre e discendente dell'illustre famiglia.

I membri della famiglia Avanzi risultano iscritti al nobile consiglio di Verona sin dal 1407. Fabio Agosti ipotizza che il committente possa essere individuato, piuttosto che in Bartolomeo Avanzi, deceduto poco dopo aver steso il testamento, in un altro membro della famiglia che abbia voluto onorare la memoria di Bartolomeo e di tutti gli Avanzi.¹⁸⁴⁹

RESTAURI. Il gruppo è stato restaurato dalla Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demo-etnoantropologico del Veneto nel 2005, in occasione della mostra sul Mantegna. Dal restauro sono emerse le cromie originarie: il *S. Giovanni* con una veste verde con risvolti gialli, la *Vergine* con un velo bianco, la *Pia donna* con una veste rossa. Sono venuti alla luce i ricami sul cuscino di Cristo e quello sull'abito della *Maddalena*.



A sinistra: particolare del viso del *Cristo* nella Cappella Avanzi; a destra: particolare della *Maddalena*.

¹⁸⁴⁸ L'epigrafe è tratta da AGOSTINI 2018, 149: "NOBILIBVS BATHOLOMAEO // AVANTIO AC • / CATARINAE BOLDERIAE // CONIVGIBVS // A' FILIIS ETIAM PRO // HAEREDIBVS INSTITVTVM // ANNO MCCCCXC VII // ALBERTVS FAMILIAE // NOVISSIMVS COMITIBVS DE // TVRRI EX SORORE NEPOTIBVS // AC EORUM SOBOLI // JVGITER EROGAVIT // ANNO DOMINI MDCLXVIII". Il riferimento a "Torre", come spiega l'Agosti, è dovuto al fatto che la famiglia Avanzi risiedeva in Contrada Torre Pietra.

¹⁸⁴⁹ AGOSTINI 2018, 153.



Veduta complessiva della Cappella Avanzi.



Epigrafe dedicatoria di Alberto Avanzi incassata nel pavimento davanti alla cappella

**33. PORTOGRUARO (VENEZIA), CHIESA DI S. AGNESE, INIZI DEL XVI
SECOLO**



SOGGETTO. Il gruppo è composto da otto figure in terracotta policroma di dimensioni leggermente inferiori rispetto al naturale (altezza 117 cm, larghezza 187 cm, profondità 50 cm). L'opera si presenta come un altorilievo direttamente dipendente dal supporto fittile, dal quale le figure emergono dando origine ad una composizione paratattica su due piani: in primo piano vi è il *Deposto* adagiato sul sarcofago attraverso il lenzuolo da *Giuseppe d'Arimatea* e da *Nicodemo*, mentre in secondo piano si stagliano, da sinistra verso destra, le figure del *S. Giovanni*, della *Vergine*, una *Pia donna*, la *Maddalena*, rivolta verso i piedi del Maestro, e una seconda *Pia donna*. Per la sua iconografia, per quest'opera sarebbe più corretto parlare di "Deposizione" piuttosto che di un "Compianto".

ARTISTA. Il primo ad interessarsi al *Sepolcro* fu Corrado Mingardi, che lo collegò ai *Sepolcri* mazzoniani ma considerandolo di fattura inferiore.¹⁸⁵⁰ L'autore lo accosta ad una *Pietà* che il Von Fabriczy attribuiva con riserva a Giovanni Minelli e che trovava posto originariamente

¹⁸⁵⁰ MINGARDI 1972, 177: "Non è un'opera di alto valore e non possiede quasi nulla di mazzoniano, se si eccettua una vaga somiglianza nei tipi delle pie donne ed un indeterminato realismo espressionista, peraltro corretto qua e là da parti di ispirazione classica. Forse è già opera dei primi del secolo XVI [...]".

nella chiesa di San Benedetto a Padova, prima di perire in un bombardamento nel 1944.¹⁸⁵¹ Nel complesso il *Sepolcro* di Portogruaro mostra numerosi elementi di contatto con la produzione scultorea di ambito padovano e, più in generale, con quello veneto da Mantegna ai donatelliani. Il riferimento a questi ultimi è soprattutto visibile nei volti femminili, particolarmente classici.¹⁸⁵² L'opera mostra alcune affinità anche con il *Sepolcro* in Santa Maria di Castello ad Alessandria e con quello nella chiesa dei Ss. Pietro e Biagio a Melegnano (figg. 232-380a).¹⁸⁵³

DATAZIONE. Corrado Mingardi data l'opera agli inizi del XVI secolo.¹⁸⁵⁴

COLLOCAZIONE. Il gruppo è inserito all'interno di una nicchia nella Chiesa di S. Agnese di Portogruaro, sopra un altare barocco, a circa 250 cm di altezza da terra. La chiesa ospitò un convento di Benedettine.¹⁸⁵⁵ Una *Pietà* di sei figure è vista in questa sede nel 1892 da Bertolini in un nicchione sopra l'altare delle Ss. Agnese e Lucia.

PROVENIENZA. L'opera proverrebbe dalla chiesa scomparsa di S. Francesco che dava il nome al borgo e alla porta meridionale della città. La chiesa, distrutta agli inizi del XIX secolo, si trovava nei pressi della porta di S. Gottardo. La chiesa di S. Francesco era orientata ad est e possedeva una cappella addossata alla parte perimetrale destra. Il borgo di S. Gottardo era già utilizzato come luogo di sepoltura della comunità di Portogruaro prima che, nel 1575, vi sorgesse un cimitero ebraico.

COMMITTENTI. Si potrebbe ipotizzare che l'opera sia stata prodotta per volere della Confraternita dei Battuti. Questa confraternita, infatti, reggeva l'ospizio di S. Tommaso che sorse di fronte alla Chiesa di S. Agnese, tra il XIII e il XIV secolo. Nel 1440, nella Confraternita di S. Tommaso furono riuniti anche altri ospizi per pellegrini come quello di S. Giuliano, presso la porta scomparsa di S. Niccolò, e quello di S. Marco, nei pressi dell'attuale piazza della Repubblica.

¹⁸⁵¹ VON FABRICZY 1907, 78.

¹⁸⁵² LUGLI 1990, 348.

¹⁸⁵³ LUGLI 1990, 348.

¹⁸⁵⁴ MINGARDI 1972, 177.

¹⁸⁵⁵ BERTOLINI 1892-93, 812-813.



Fotografia della *Deposizione* tratta da BERTOLINI 1893, 813.

f) CAMPANIA

34. NAPOLI, CHIESA DI SANTA MARIA DI MONTEOLIVETO, CAPPELLA LANNOY, GIÀ NELLA CAPPELLA ORIGLIA, 1492



DESCRIZIONE. Il gruppo comprende otto figure in terracotta tra cui la *Vergine* (altezza 92 cm), il *Cristo depresso* (altezza 182 cm), la *Maddalena* (altezza 160 cm), il *S. Giovanni* (altezza 160 cm), *Maria di Cleofa* (altezza 153 cm), *Maria di Salomè* (altezza 152 cm), il *Nicodemo* (altezza 137 cm), e *Giuseppe d'Arimatea* (altezza 120 cm). Ogni statua è collocata su una base in terracotta spessa circa 7-10 cm mentre il *Cristo* poggia su una lastra di travertino. Rispetto all'ultima posizione del gruppo, documentata da una fotografia dell'Archivio Anderson, alcune figure sono state spostate, come la *Maria di Cleofa*, che ora si osserva sul lato destro, la *Vergine* e la *Salomè* che risultano accostate tra loro.¹⁸⁵⁶ Per quanto riguarda la figura genuflessa del *Nicodemo*, il punto di vista corretto per la visione della statua sembra essere la parte destra, il che consentirebbe la visione del fazzoletto posato sulla spalla destra, consueto attributo del personaggio nella scena della deposizione, ma soprattutto la scarsella da cui fuoriescono un biglietto e uno stilo. Questi oggetti contribuiscono a qualificarlo come un intellettuale e poeta per il quale recentemente è stata confermata l'identificazione con l'umanista della corte aragonese: Giovanni Gioviano

¹⁸⁵⁶ LUGLI 1990, 328.

Pontano.¹⁸⁵⁷ Per quanto riguarda invece il personaggio dell'*Arimatea*, soltanto un suo posizionamento che lascia in vista il suo lato destro permetterebbe il recupero della scarsella, attributo dell'*Arimatea*, in quanto proprietario del sepolcro in cui fu posto Cristo.

Il *Cristo* dev'essere letto nel seguente verso: col capo a destra e i piedi a sinistra rispetto al punto d'osservazione, mentre la *Vergine* dovrebbe posare la propria mano sinistra sul capo del figlio; il *S. Giovanni*, deve inoltre necessariamente collocarsi alla sinistra della *Vergine* (ovvero alla destra dell'osservatore) e la *Maddalena* non troppo lontana dai piedi del Maestro. Considerando l'orientamento della chiesa, il *Cristo* sarebbe stato dunque disposto con la testa verso sud, e cioè verso l'altare maggiore, e i piedi verso la navata. La scelta di rappresentare il motivo dello svenimento della Vergine fa ipotizzare un'influenza fonduliana sul Mazzoni, il quale potrebbe aver avuto accesso al gruppo milanese in S. Satiro (1483).

DATAZIONE. Il gruppo è stato realizzato a partire dal 1492 e doveva essere già terminato entro il maggio 1495. La datazione è fornita dal primo pagamento che fa riferimento al *Compianto*, datato al 27 dicembre 1492.

ARTISTA. La commissione dell'opera è documentata dalle cedole di tesoreria conservate presso l'Archivio di Stato di Napoli e pubblicate per la prima volta da Nicola Barone nel 1885. L'artista è richiesto a Napoli sin dal 20 ottobre del 1489, quando riceve 50 ducati per "certi lavori d'immagini che fa pel Duca".¹⁸⁵⁸ Nella *Vita di Benedetto da Maiano*, Vasari nomina il Mazzoni come suo concorrente e lo definisce "scultore che faceva di terra", ricordando la *Pietà* realizzata per la chiesa di Monteoliveto e i premi a lui conferiti dal re ad Alfonso.¹⁸⁵⁹ Il primo pagamento relativo al *Sepolcro* fittile è del 27 dicembre 1492: "a Guido Paganino scultor modenese cinquanta ducati correnti et sono che lo Illustrissimo Signor Duca de Calabria li comanda dare in parte de major summa deve havere per lo prezo de uno sepolcro ha facto per lo dicto Signore del quale fara polisa finale et dara se li el complimento. L ducati".¹⁸⁶⁰ Poiché nell'aprile del 1490 il Mazzoni è documentato a Venezia, mentre nel mese di maggio è presente a Modena per sottoscrivere un atto legale, potrebbe esser giunto a Napoli non prima del mese di giugno del 1490.¹⁸⁶¹ L'artista

¹⁸⁵⁷ CAGLIOTI 2020, 535.

¹⁸⁵⁸ Napoli, ASN, *Cedole di Tesoreria Regia*, 123, f. 400 t., documento edito in BARONE 1885, 7, n. 20 [ottobre 1489]: "Al Paganino, scultore modenese, si danno 50 d. correnti in parte di maggior somma che deve avere per certi lavori d'immagini che fa pel Duca".

¹⁸⁵⁹ VASARI 1568, 352.

¹⁸⁶⁰ Napoli, ASN, *Cedole di Tesoreria Regia*, Fol. 439 t., documento edito in BARONE 1885, 21, n. 27 [dicembre 1492]: "A Guido Paganino scultore modenese per comando del Duca si danno 50 ducati per il sepolcro che ha fatto al detto signore etc."

¹⁸⁶¹ VERDON 1978, 259-260.

rimase nella città partenopea fino al 12 maggio 1495, quando venne creato Cavaliere da Carlo VII che poco dopo volle seguire in Francia.

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo si trova attualmente nella cappella Di Noja anche detta “Lannoy”, nel transetto sinistro, e occupa una superficie di 4 x 4 m. Fu spostato in questo ambiente durante i lavori realizzati, voluti dall’abate Silvestro Chiocca tra il 1684 e il 1685.¹⁸⁶² Lo spostamento generò confusione tra gli arredi liturgici, per cui nella letteratura periegetica la cappella della famiglia Lannoy iniziò ad essere chiamata col nome della cappella di provenienza del gruppo, la “Cappella Origlia”, situata invece in *cornu Evangelii*.

PROVENIENZA. Il gruppo proviene dalla cappella Savarese,¹⁸⁶³ già Origlia, posizionata in *cornu Evangelii*, come attesta una scheda della Soprintendenza anteriore al 1939, revisionata nel 1970 da Anna Celentano, in cui si legge che “in origine fu cappella della famiglia Origlia principale patrona della chiesa; era dedicata all’Angelo Custode, e vi stettero, fino alla fine del secolo XVII, salvo un breve periodo intermedio, le figure in terracotta del Santo Sepolcro di Guido Mazzoni”.

La cappella fu fatta erigere da Gurello Origlia (1410 circa), protonotario del Regno angioinodurazzesco. In qualità di fondatore della chiesa e figura influente presso il re Ladislao, al punto che “vide sette figli conti”, l’Origlia stabilì di farsi inumare nella sua zona più privilegiata, in prossimità del coro.¹⁸⁶⁴ Si tratta della cappella più importante in quanto posta vicino l’altare maggiore. Michela Tarallo cita un inedito documento notarile del 1581 per la concessione di uno spazio per la sepoltura di Johannes von Alfeld, in cui l’ambiente della sepoltura viene riconosciuto “in circa cuiusdam parietis ale dextere ditte ecclesie [destra liturgica] supra cappellam seu altare marmoreum magnificorum fratrum de Rapario versus cappellam serendissimorum regum Ferdinandi et Alfonsi de Aragona [...]”.¹⁸⁶⁵ Il documento dimostra che nel nono decennio del Cinquecento la cappella era divenuta già patronato degli Aragona, che erano subentrati intanto agli Origlia. Nel 1803, allorché i Savarese subentrarono agli Aragona nel patronato della cappella, essa venne interamente scialbata e l’anno successivo venne adornata da dipinti.¹⁸⁶⁶

¹⁸⁶² CAGLIOTI 2020, 527.

¹⁸⁶³ Il nome “Savarese” è dato dagli ultimi patroni della cappella i quali acquistarono il patronato nel 1803, attraverso Luca Savarese, consigliere di re Ferdinando IV, il quale aveva perso la propria cappella nella chiesa di Sant’Anna dei Lombardi.

¹⁸⁶⁴ D’ENGENIO 1623, 502-503.

Un monumento per la memoria funeraria di Gurello è posizionato attualmente nella parte destra della parete di fondo del presbiterio, al di sopra degli stalli corali, all’interno di una nicchia, e forse proveniente dal pilone sinistro dell’arco trionfale (vedi TARALLO 2013/14, 77).

¹⁸⁶⁵ TARALLO 2013/2014, 111.

¹⁸⁶⁶ Dalla traduzione in TARALLO 2013-2014, 179.

La cappella si sviluppa in lunghezza. L'orientamento della lastra sepolcrale di Luca Savarese, incassata nel pavimento, segue la lunghezza della cappella, indicando che nel XVIII secolo la cappella doveva già essere aperta da nord.

Un anonimo compilatore di una scheda della Soprintendenza riporta una descrizione antica del vano che descrive le pareti “ricoperte d'affreschi fingenti colonne di marmi mischi, statue di Virtù, e un paramento intorno al quadro d'altare. L'altare, incrostato di specchi in bardiglio, e, al centro, da tondo di marmo violaceo venato, reca alle estremità del gradino, su mensole, due protomi alate di cherubi”.¹⁸⁶⁷ L'affresco sulla parete di fondo, venuto alla luce durante i lavori di restauro post-bellici, attribuito ad un autore ignoto di cultura marchigiana, appartiene alla prima fase di costruzione della chiesa, anticipando di circa otto decenni la commissione del gruppo scultoreo.¹⁸⁶⁸ Esso rappresenta una *Madonna in maestà col Bambino* su un altare a guglie mistilineo. Il *Bambino* sembra porgere la Santa Ostia al donatore che appare inginocchiato in basso a sinistra e presentato in dimensioni inferiori rispetto al gruppo della Madonna con Bambino e Santi.¹⁸⁶⁹ Nel timpano, tra medaglioni in finto marmo, è rappresentato il *Padre eterno tra gli angeli*. Dei due *Santi* rappresentati si riconosce solo quello di sinistra con le insegne vescovili, probabilmente *San Nicola o Agostino*. Nel registro inferiore è visibile un'*Imago pietatis* molto simile ad un'altra immagine proveniente dalla chiesa-oratorio dei Santi Anna e Cristofaro a Curogna di Cugnasco (Canton Ticino), attribuita a Cristoforo Seregno. La figura del *Cristo* nella stessa posizione e tipologia è presente, con l'aggiunta di una lancia e una scala, nella chiesa ticinese di Santa Maria delle Grazie a Maggia. Al pari della Cappella Orefice, posizionata a destra dell'altare maggiore, la volta della Cappella del Sepolcro è sormontata da una lanterna con quattro finestre.

COMMITTENTI. Il committente del gruppo dev'essere individuato nel re di Napoli, Alfonso II già Duca di Calabria, per il quale il Mazzoni lavora almeno dall'ottobre del 1489. Tommasino Lancillotto (1543) ricorda che, dopo le opere di Modena, di Ferrara e di Venezia, Mazzoni e la moglie “andarono poi a stare con Alfonso re di Napoli il quale Guido dal Re era tenuto in grandissima veneratione, havendo egli lavorato una pietà con infinite figure tonde di terra cotta colorite, le quali con grandissima vivacità si veggono condotte da lui e dal detto re fatto porre nella Chiesa di Monte Oliveto di Napoli, monastero in quel luogo onoratissimo. Fra queste statue

¹⁸⁶⁷ TARALLO 2013/14, 184. Grazie al ms. Prov. 36 della Biblioteca Nazionale di Napoli del 1976 è stato possibile riconoscere le *Virtù* citate come *Fede* e *Umiltà* nella parete destra, e *Carità* e *Speranza* in quella sinistra.

¹⁸⁶⁸ TARALLO 2013/2014, 178. L'attribuzione dell'affresco è di Donato Salvatore (SALVATORE 1993, 232-244).

¹⁸⁶⁹ DE CASTRIS 1988, 64. Pierluigi Leone De Castris ritiene che il committente inginocchiato possa rappresentare il fondatore della chiesa, Gurello Origlia.

volve ritrarre il Re, che in ginocchioni adora tal misterio, il quale si dimostra più che vivo”.¹⁸⁷⁰ La commissione è ricordata anche dal Vasari nella *Vita di Giuliano da Majano*: “[il Mazzoni] dal re Alfonso era tenuto in grandissima venerazione, avendo egli lavorato una pietà con infinite figure tonde di terra cotta colorite, le quali con grandissima vivacità si veggono condotte da lui, e dal detto re fatte porre nella Chiesa di Monte Oliveto, monasterio in quel luogo onoratissimo” (1550) e “[...] nella quale opera è ritratto il detto re in ginocchioni, il quale pare veramente più che vivo; onde Modanino fu da lui con grandissimi premj remunerato” (1568). Come citato dal Vasari, il gruppo comprendeva anche il ritratto del re inginocchiato, riferimento che si trova anche nella lettera che Pietro Summonte invia a Marcantonio Michiel nel 20 marzo 1524, dove si specifica che nel *Sepolcro* erano presenti le effigi di Ferrante e di Alfonso: “In opera di plastiche è in Monte Oliveto la *Schiovazione* di Nostro Signor dalla croce, con le figure delli signori re Ferrando primo e re Alfonso secondo di felice memoria, espresse ben dal naturale, di mano del Paganino di Modena, conducto olim qua con ampla provisione per lo signor re Alfonso secondo”.¹⁸⁷¹ Scipione Mazzella, autore delle *Vite dei re di Napoli* del 1596, riferisce che l’effigie di Alfonso Duca di Calabria “al naturale tutta intiera scolpita e colorita al vivo”, era presente nella chiesa nella “Cappella della passione di Nostro Signore Giesù Christo”. L’illustre sovrano, secondo la descrizione del Mazzella, “sta inginocchiato tenendo con la destra il scettro reale”.¹⁸⁷² Nel 1662, lo storico salernitano Camillo Tutini, menzionando la *Cappella della Passione*, aggiunge che in essa vi erano “sotto diversi personaggi di rilievo, molti ritratti di Signori”, confermando esplicitamente come sua fonte la *Vita delli re* di Scipione Mazzella.¹⁸⁷³ Tutini vi riconosce i ritratti di Ferrante I e Alfonso II “che stanno seduti a dei scabelli in abito regale”. La descrizione, però, risulta chiaramente incompatibile con le figure del *Nicodemo* e del *Giuseppe d’Arimatea* facenti parte del *Sepolcro* in quanto essi risultano in ginocchio e non seduti; dunque, il riferimento del Tutini dev’essere correlato ad altre statue che accompagnavano il gruppo, non più visibili. Le statue dei due re dovettero esser visibili almeno fino al 1663 quando, nel volume sulle famiglie nobili di Napoli, Carlo de Lellis dice che Gurello Origlia fu sepolto nella Cappella de’ Maggi, dove “si veggono le statue di re Ferdinando e d’Alfonso”.¹⁸⁷⁴ Il Tutini interpreta correttamente la figura di *Nicodemo* con la tenaglia come il poeta Giovanni Pontano, mentre nella figura di *Giuseppe di Arimatea* con i chiodi, vi riconosce il Sannazaro.¹⁸⁷⁵ La presenza del

¹⁸⁷⁰ VENTURI 1922, 27.

¹⁸⁷¹ LUGLI 1990, 329.

¹⁸⁷² MAZZELLA 1596, 398.

¹⁸⁷³ Tutini [1662], ed. MORISANI 1958, 141; l’intitolazione della Cappella Origlia alla *Passione* era dovuta alla presenza del *Sepolcro* del Mazzoni.

¹⁸⁷⁴ DE LELLIS 1663, 284-285.

¹⁸⁷⁵ Tutini, [1662], ed. MORISANI 1958, 141.

Pontano nelle vesti del Nicodemo è stata recentemente confermata da Francesco Caglioti, mentre nel personaggio di *Giuseppe d'Arimatea* è stato possibile riconoscere il sovrano Ferrante d'Aragona, padre del committente del gruppo, Alfonso (figg. 214-215). La presenza di un umanista all'interno della scena sacra rappresentata dal *Sepolcro* del Mazzoni era già stata notata da Eberhard Gothein (1915).¹⁸⁷⁶ La tradizione che riconosce nel *Sepolcro* scultoreo le figure regali del padre Ferrante e del figlio Alfonso si perpetuò fino al XIX secolo come si legge in Nicola Morelli (1859): “Anche nella chiesa di S. Maria di Monte Oliveto, entro la cappella del S. Sepolcro, celebrata per le statue di terra cotta de Modanin da Modena, havvi la figura di Alfonso Il posta vicino alla statua di S. Giovanni piangente”.¹⁸⁷⁷ Sull'identità dei ritratti virili è stata fatta chiarezza solo recentemente da parte di Francesco Caglioti grazie alla rilettura critica della periegetica sulla chiesa di Monteoliveto. Secondo tale ricostruzione, del gruppo facevano parte, altri due ritratti virili, per un totale di dieci sculture, tra questi vi era la figura di *Alfonso genuflesso* in preghiera davanti al gruppo, originariamente nella Cappella della Duchesca presso Castel Capuano e oggi perduto,¹⁸⁷⁸ e il *Busto di Ferrante* conservato a Capodimonte e realizzato in bronzo. Sul busto è posta ben in evidenza una fibbia a forma di ermellino che simboleggiava l'appartenenza del Re all'Ordine dell'Ermellino, da lui stesso fondato il 29 settembre 1465, e del quale faceva parte anche Ercole II d'Este Duca di Ferrara. Il D'Engenio dice che “portarsi dal Re e dai cavalieri ascritti a questo ordine una collana di oro ornata di preziose gemme coll'armellino pendente circondato da fango ed il motto *malo mori quam foedari*. [meglio morire che sporcarmi]”. Secondo Giuseppe Maria Fusco, la cappella *in cornu evangelii* nella Chiesa di Santa Maria di Monteoliveto sarebbe potuta servire come luogo di ritrovo per l'Ordine dell'Ermellino.¹⁸⁷⁹ Lo statuto dell'Ordine cita infatti una *Ecclesia de S. Michaelae* che sarebbe stata luogo di ritrovo dell'Ordine. In una scheda della Soprintendenza anteriore al 1939, risulta che la cappella Origlia, poi d'Aragona, doveva essere anticamente dedicata proprio al culto di San Michele Arcangelo. Quest'antica intitolazione viene confermata dal ritrovamento durante i lavori di restauro avvenuti nel dopoguerra di una statuetta in marmo raffigurante l'Arcangelo Michele nella cripta sottostante la cappella.¹⁸⁸⁰ Le vicende della fondazione dell'Ordine sono descritte da Giuseppe Maria Fusco in una pubblicazione del 1855: “tra i diversi ordini cavallereschi dagli antichi Re di Napoli istituiti primo è per certo d'annoverare, e per la nobiltà della sua origine, e poi molti principi sì nostrali che stranieri ascrittivi, quello dell'Ermellino da

¹⁸⁷⁶ GOTHEIN 1915, 294.

¹⁸⁷⁷ MORELLI 1849, 189.

¹⁸⁷⁸ CAGLIOTI 2021, 536.

¹⁸⁷⁹ FUSCO 1844, 14.

¹⁸⁸⁰ La statuetta marmorea fu posta dopo gli anni Settanta nel Novecento su un piedistallo di fronte alla Cappella Orefice (TARALLO 2013/2014, 185 e 556).

Ferdinando primo d'Aragona all'Arcangelo S. Michele dedicato".¹⁸⁸¹ Sul busto bronzeo di Ferrante a Capodimonte che doveva ornare la cappella già dal suo secondo allestimento cinquecentesco, sull'armellino compare l'iscrizione "IN DEXTERA TVA SALVS MEA", motto che deriva dal *Salmo* 107:7. Alfonso II ripete il motto nel suo armellino ma variato: "IN DEXTERA TVA SALVS MEA D[OMINE]", che potrebbe a ragione indicare lo spazio sacro scelto dalla casata reale per la propria cappella sepolcrale, e cioè "alla destra del signore", ovvero *in cornu evangelii*.

RESTAURI. Il gruppo è stato restaurato nel 1925 da Pietro Minchiotti che ha eliminato quasi totalmente la cromia e ha integrato alcune parti con rifacimenti. È stato restaurato nuovamente nel 1982 dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Napoli.

¹⁸⁸¹ FUSCO 1844, 7.

35. TEGGIANO (SALERNO), CHIESA DELLA PIETÀ, 1506-1508



DESCRIZIONE. Il gruppo è composto da sei statue intagliate policrome, realizzate a grandezza naturale: *Giuseppe d'Arimatea* (130 x 53 x 50 cm), *S. Giovanni* (125 x 60 x 55 cm), il *Cristo morto* (160 x 70 x 45 cm), la *Vergine* (100 x 30 x 90 cm), la *Maddalena* (150 x 36 x 55 cm) e *Nicodemo* (170 x 50 x 88 cm). Il gruppo di Teggiano è uno dei soli due esemplari scultorei raffiguranti il *Compianto sul Cristo morto* nel Sud d'Italia, insieme al gruppo mazzoniano nella chiesa napoletana di Santa Maria di Monteoliveto. La pittura è applicata su uno strato preparatorio in stucco, tecnica che, secondo Francesco Abbate, sarebbe stata utilizzata dallo scultore Giovanni da Nola (1488-1559).¹⁸⁸² La *Vergine* svenuta è perfettamente sovrapponibile a quella facente parte del *Sepolcro* in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli.¹⁸⁸³ La posizione, con la mano sinistra posata sul grembo e la mano destra allungata a sfiorare il capo del figlio, alcuni elementi dell'abbigliamento, come la cintura annodata in vita, sono infatti identici a quelli napoletani. La policromia dell'esemplare dianese, ad eccezione delle dorature risalenti al XVIII, è quella

¹⁸⁸² AMBROGI 2010, 251.

¹⁸⁸³ Il primo a confrontare l'opera dianese con quella di Monteoliveto a Napoli è in MACCHIAROLI (1868) ed. 1995, 144-145: "[...] è rimarchevole in essa un magnifico sepolcro del Redentore, copia, a quanto ci pare, di quello che abbiamo più volte venerato nella chiesa di Monteoliveto in Napoli, essendo del pari anche qui riprodotte nell'effigie di S. Giovanni il ritratto d'Alfonso I D'Aragona, ed in quello di Giuseppe d'Arimatea le sembianze del Sannazaro, per lo che l'è desso de' tempi antichi. Sono del pari pregevoli in detta Chiesa due dipinti. Il primo è un trittico della Madonna della Porziuncola della scuola del Masaccio su fondo d'oro con ai fianchi, a destra l'immagine di S. Nicola, e l'altra di S. Antonio a manca, allogata in sull'Altare in fondo al Cappellone dei duchi di Diano, sita a sinistra di chi entra".

originaria; questa potrebbe offrire un suggerimento per la ricostruzione della policromia perduta delle figure del gruppo napoletano, specie per la *Vergine*, che doveva evidentemente indossare una veste interamente nera. Non è chiaro se il gruppo comprendesse *ab origine* anche le due *Marie*, *Maria di Cleofa* e *Maria di Salomè*, successivamente andate perdute. Il *Giuseppe d'Arimatea* è riconoscibile dalla bisaccia che lo qualifica come donatore, contemporaneamente del proprio sepolcro, e del gruppo scultoreo. È stata ipotizzata la sua identificazione con Roberto II Sanseverino, figlio di Antonello e principe di Salerno.¹⁸⁸⁴ Il *Sepolcro* sarebbe stato commissionato dopo il 1508, alla morte di Roberto, avvenuta all'età di soli ventitré anni. Tale datazione spiegherebbe la manifesta giovane età del personaggio che oggi occupa lo spazio a destra del *Cristo*, in corrispondenza del suo capo. L'abito dell'*Arimatea* dianese sembra richiamare quello dell'*Arimatea* napoletano il quale ritrae il re Ferrante d'Aragona.¹⁸⁸⁵ Non è da escludere che Roberto, proprietario del palazzo napoletano sito nell'attuale Piazza del Gesù, a poca distanza dalla chiesa di Monteoliveto che custodiva, a partire dal 1492, l'illustre gruppo mazzoniano, abbia avuto modo di osservarlo personalmente e l'abbia voluto far replicare per collocarlo nella cappella sepolcrale di famiglia, nella chiesa della Pietà di Teggiano.

ARTISTA: l'attribuzione a Giovanni da Nola (1488- 1558) è stata proposta da Francesco Abbate e da Letizia Gaeta (1989) nel contributo pubblicato in occasione del restauro delle sculture.¹⁸⁸⁶ L'opera apparterebbe alla primissima attività dello scultore nolano. Riccardo Naldi, tuttavia, avanza dubbi riguardo attribuzione di tutte le figure all'artista nolano, considerando piuttosto l'ipotesi di un intervento del maestro di Giovanni, Pietro Belverte (attestato dal 1503 al 1513), almeno per le figure della *Vergine*, dell'*Arimatea* e del *Nicodemo*.¹⁸⁸⁷ In uno studio successivo, Francesco Abbate attribuisce l'intera decorazione scultorea della chiesa della Pietà allo scultore Francesco da Sicignano (Sicignano degli Alburni XV-XVI secolo), attivo a Sant'Angelo a Fasanella e ad Ottati, entrambi feudi dei Sanseverino. Le figure del *Sepolcro* sono confrontabili con i due *Angeli* lignei sull'altare della Cattedrale di Santa Maria Maggiore, nella stessa Teggiano. Gli *Angeli*, che facevano parte probabilmente di un più vasto complesso, sfoggiano abbondanti dorature, che testimoniano ritocchi seicenteschi-settecenteschi simili alle figure di *S. Giovanni* e della *Maddalena* che accompagnano il *Cristo* depresso nella *Pietà*. L'attribuzione degli *Angeli* è suggerita dall'iscrizione apposta sulla base della statua dell'*Angelo* nella parte sinistra dell'altare: "Francesco de Apice pinxit".¹⁸⁸⁸ Agli *Angeli* lignei di Santa Maria Maggiore (115 x 35 x 45 cm)

¹⁸⁸⁴ GAETA 1989, 56.

¹⁸⁸⁵ Vedi la scheda n. 34 relativa al *Sepolcro* in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli.

¹⁸⁸⁶ GAETA 1989, 54.

¹⁸⁸⁷ NALDI 2004, 45.

¹⁸⁸⁸ ABBATE 1989, 88.

è accostabile per lo stile e per le fattezze del viso, caratterizzato da occhi e naso piccoli, il *S. Giovanni del Sepolcro*. Ad esso sono associabili anche gli angeli scolpiti a bassorilievo ai lati del tabernacolo nella cappella eptagonale dei duchi di Calà, nella chiesa della Pietà.¹⁸⁸⁹ L'uniformità stilistica che si osserva nella decorazione scultorea della chiesa, nel portico e nel portale dei capitelli del chiostro, suggerisce che l'intero complesso sia stato affidato ad unica maestranza, individuabile in Francesco da Sicignano (XV-prima metà XVI secolo). L'artista fu attivo nel Cilento a servizio dei Sanseverino e poi in Basilicata, dove era noto come "Maestro di Noepoli". Gli sono stati attribuiti, nella Cattedrale di Santa Maria Maggiore di Teggiano, le decorazioni del portale laterale (1508) e la *Tomba di Stasio de Heustasio* (1472), posta nella navata sinistra vicino al transetto. Nella chiesa della Pietà gli sono attribuiti invece i capitelli del portico, il portale, la lunetta con una *Pietà* e il chiostro (1476).¹⁸⁹⁰

DATAZIONE. Il gruppo sarebbe stato eseguito tra il 1506 e il 1508. Nel 1502 Roberto II Sanseverino successe al padre Antonello e governò fino al 1508, quando gli successe il figlio Ferrante.¹⁸⁹¹ Il 1506 è un anno spartiacque nella politica dei Sanseverino: Roberto II sposò Maria d'Aragona, nipote di Ferdinando e si fece promotore di un rinnovamento culturale all'interno della sua corte.¹⁸⁹²

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo è conservato nella Chiesa della Pietà di Teggiano (Salerno), ed è attualmente posizionato su un soppalco ligneo nella tribuna della appella maggiore (fig. 384). Il palchetto è stato eretto nel XVIII secolo, contemporaneamente alla prospettiva dipinta con il Monte Calvario nel catino absidale. Sul palchetto in basso a destra, infatti, leggiamo la data "1768" (fig. 384a).¹⁸⁹³ La posizione del gruppo, "super altare maius", è attestata già nel 1587, data in cui viene citata nella *Religione francescana* scritta da padre Francesco Gonzaga: "[...] opus super altare maius continens depositionem Nostri Salvatoris de cruce in plures statuas

¹⁸⁸⁹ Il *Tabernacolo* presenta segni di giunture che testimoniano che esso è stato rimontato e che dunque proviene da un luogo diverso della chiesa.

¹⁸⁹⁰ Gli sono attribuiti ancora: il portale della chiesa di S. Biagio (1480 circa) ad Ottati, sul quale è riportata la firma: "M[astro] Francisco de Sicignano me fecit"; il portale con leoni (1518) e il volto di Gesù in un tondo a Sant'Angelo a Fasanella, nella chiesa di Santa Maria Maggiore; il portale della chiesa di S. Nicola dei Greci a Polla; in Basilicata sono presenti sue opere nella chiesa dell'Annunziata a Maratea: il portale firmato "opus Francisci de Sicignano" e un bassorilievo con *Madonna con Bambino e Angeli* nella chiesa di S. Maria del Sepolcro di Potenza. Per le attribuzioni di queste opere a Francesco da Sicignano vedi ABBATE 1990 e AMBROGI 2010, 52, nota 11.

¹⁸⁹¹ Dal 1555 il feudo di Diano passò ai Colonna, principi di Stigliano.

¹⁸⁹² GAETA 1989, 56.

¹⁸⁹³ Dall'iscrizione si evince che il riallestimento del soppalco nel coro fu eseguito da Giovanni Maggiore per volere di padre Luigi da Avella. L'iscrizione nel cartiglio dipinto sul soppalco recita: "Joannes Maggiore/P.A.D. M.D.CC.LXVII". Sulla sinistra invece si legge: "Tempore Regiminis R./ P.f Aloysy Ab Abellis/ 1768".

lineas divisum ho modo [...]”.¹⁸⁹⁴ L’opera viene attestata nella medesima posizione sull’altare maggiore nel 1655, nella *Descrizione della Provincia dei Minori osservanti* scritta da padre Biagio da San Gregorio e Tauleri d’Atina: [...] è questo un luogo sito dentro le mura della terra assai devoto, e frequentato dal popolo, con molta venerazione, e pietà, per esservi su l’altare maggiore un bello, grande, e vistoso nicchio ben lavorato, e dorato, che contiene, e racchiude, molte belle, devote, e sagre statue, ed immagini di rilievo, rapresentantino, ma al naturale con stupore, e pietà di spettatori, il pietoso, e compassionevol mistero del nostro Salvatore, quando fu schiodato, e levato dalla Croce, e messo nel seno fra le braccia della sua Pietosissima, e Santissima Madre, Vergine Maria; opra veramente degna da vedersi, devota, e pietosa da contemplarsi d’ogn’uno. Nel giorno, che si celebra la sua festa, ch’è l’8 di settembre per concorrer cqui’si scasano, e lasciano tutti quei luoghi, e paesi del vallo ad affetto non solo di guadagnare l’Indulgenza, e plenario perdono di peccati in perpetuum cqui concesso da Leone X di gloriosa memoria, à chi visita questo luogo in tal giorno; ma à fine pure di vedere, e guardare opra sì artificiosa, ed artificio sì degno, singulare, misterioso, e pietoso [...].¹⁸⁹⁵

Il gruppo viene citato nuovamente sull’altare anche nel 1698, in una relazione stesa dai tavolari Cafaro e Anaclerio, in cui si legge: “Fra dette due navi, in testa d’esse vi è l’altare maggiore con sua cona di legno stragallata d’oro con quadro dalla parte superiore della Pietà, e più sotto in uno sfondato da sopra l’altare vi è un Cristo Morto, al lato la Madonna Addolorata con la Maddalena piangente, il tutto a rilievo di legno pintato con la rappresentazione della Croce, et altri Santi”.¹⁸⁹⁶

PROVENIENZA. È possibile che il gruppo, originariamente custodito in un ambiente diverso da quello attuale (fig. 384), sia stato spostato nella tribuna della chiesa dopo la caduta in disgrazia dei Sanseverino nel 1553, anno in cui Carlo V di Spagna pose fine al Principato di Salerno. Tre anni dopo Filippo II concesse il feudo di Sanseverino ai Gonzaga. A distanza di una trentina di anni, nel 1587, il *Sepolcro* era attestato sull’altare maggiore. Lo spostamento del gruppo nella tribuna, considerando l’antica intitolazione della chiesa alla *Pietà*, si spiega con l’esilio in Francia del legittimo principe di Salerno, Ferdinando (Napoli 1507-Francia 1572), il quale visse lontano dai suoi feudi fino alla morte. Sarebbe stato lecito, pertanto, da parte dei frati osservanti che

¹⁸⁹⁴ AMBROGI 2018, 6-8.

¹⁸⁹⁵ Si tratta della festa della Natività della Vergine. L’informazione conferma una connessione tra la nascita della Vergine e la morte di Cristo.

¹⁸⁹⁶ La cona di legno “stragallata d’oro con quadro posto sull’altare maggiore che compare nella descrizione dei tavolari Cafaro e Anaclerio del 1698, compare anche nell’*Inventario* del 1811. In questo documento si legge che sull’altare era presente un quadro sopra legno dorato di 6x9 palmi che rappresentava la *Pietà*, “ossia il Redentore con la Vergine e le due Marie, opera antica forse greca, prima nell’icona dell’altare maggiore ed ora in corridoio dormitorio”. Vi era anche presente un “quadro *Deposizione* Redentore dalla croce 3x4,5 palmi su tavola legno dorata, antico e mal ridotto”. Purtroppo, la collocazione di tali opere resta sconosciuta.

occupavano la chiesa, reimpiegare il gruppo trasformandolo da monumento funebre ad arredo liturgico a tutti gli effetti, posizionandolo in una zona più privilegiata della chiesa, come l'altare maggiore, ed esponendolo alla vista di tutti i fedeli.

Il legame dei Sanseverino con la chiesa della Pietà risale al XV secolo. Lo stemma di questa famiglia domina ogni parte della chiesa ed è apposto nell'abside, sui peducci e sulla volta. La chiesa e l'annesso monastero appartennero alle monache benedettine dal XIV al XV secolo, quando le monache lo abbandonarono perché minacciava rovina. Nel trasferimento nella nuova sede ebbe un ruolo importante Antonello Sanseverino. Stefano Macchiaroli (1878) attesta di aver trovato dei documenti della città di Diano in cui l'*universitas* supplicava Antonello di restaurare alcune chiese e chiedeva la conversione di una casa vicino alla Trinità in monastero per le monache benedettine che erano trasmigrate dalla chiesa della Pietà al monastero di S. Benedetto.¹⁸⁹⁷ La rifondazione della chiesa della Pietà e dell'annesso convento, che comportarono un nuovo intervento decorativo, risalgono al 1476, ovvero ad un anno dopo l'insediamento di Antonello a capo del feudo. Nel 1474 i Sanseverino vi fecero trasferire i francescani osservanti, da loro prediletti, mentre, lo stesso anno, papa Sisto IV emanò un breve per l'apertura del cenobio.¹⁸⁹⁸ Sull'architrave del portale si legge l'iscrizione di dedica alla Vergine della Pietà con la data "1476".¹⁸⁹⁹

La chiesa si sviluppa su un'unica aula centrale sulla quale si affaccia, sul lato sinistro, una navata secondaria in cui trovano posto le singole cappelle. Dal XVI secolo in poi, la chiesa venne eletta a luogo di sepoltura dei nobili dianensi.¹⁹⁰⁰

È stato ipotizzato che il *Sepolcro* provenisse dalla cappella eptagonale ricavata nell'antica torre, e facente parte delle mura.¹⁹⁰¹ Nel 1698 questa cappella risulta intitolata al *Santo Presepe*.¹⁹⁰² La medesima intitolazione compare anche nell'inventario redatto dal guardiano frate Bonaventura da Buonabitacolo nel 1811. La prima cappella a sinistra viene chiamata infatti "Cappella grande del Santo Presepe, patronato dei Calà ex possessori di Diano ed ora del duca Schipani".¹⁹⁰³ Se il gruppo fosse stato ospitato al suo interno prima della metà del XVII secolo, se ne era persa oramai

¹⁸⁹⁷ MACCHIAROLI (1868), ed. 1995, 166: "abbiamo trovato negli antichi privilegi, e statuti di questa città che l'Università di Diano supplicava Antonello Sanseverino suo principe e signore nel 1497, perché permettesse la restaurazione di talune delle rammentate chiese e la conversione di una casa al vicinanzo della Trinità in monastero delle donne monache benedettine, che trasmigrarono dalla Pietà in quello attuale di S. Benedetto, [...]".

¹⁸⁹⁸ AMBROGI 2010, 237.

¹⁸⁹⁹ STRAZZULLO 1974, 254.

¹⁹⁰⁰ L'edificio presenta camere ipogeiche che si estendono dalla zona del portico alla zona absidale e che confermano la vocazione cimiteriale della chiesa. Una camera sepolcrale è presente nella cripta in corrispondenza dell'abside e vi si accede tramite una scaletta nella sagrestia. La chiesa è orientata, come di consuetudine, est-ovest. Vi si fecero inumare il dottor Giovanni Carrano e nel 1519 il vescovo Lelio Morello.

¹⁹⁰¹ La Chiesa della Pietà si trovava, infatti, in prossimità di una delle porte della città.

¹⁹⁰² STRAZZULLO 1974, 254; AMBROGI 2018, 6.

¹⁹⁰³ AMBROGI 2010, 241-242.

memoria anche nella denominazione.¹⁹⁰⁴ All'interno della cappella è stata murata un'epigrafe facente riferimento a Onofrio Macchiaroli, esperto in legge e in scienza, "syndicus" del cenobio dei Minori osservanti e datata "1782".¹⁹⁰⁵ All'interno della cappella ottagonale è presente un tabernacolo, forse rimontato, attribuito a Francesco da Sicignano, il medesimo autore dei due *Angeli* lignei che oggi si vedono collocati nel transetto sinistro nella cattedrale.¹⁹⁰⁶

La presenza di un ingresso indipendente per la cappella, situato nella parte sinistra della facciata, in corrispondenza della prima cappella a sinistra, suggerisce un uso separato di quest'ambiente rispetto al resto della chiesa.¹⁹⁰⁷ I sette spicchi in cui si divide la volta a vela si ripresentano anche nel disegno pavimentale, diviso in sette spicchi da una fila di conci bianchi. La scialbatura delle pareti non permette la valutazione del contesto originario del *Sepolcro*. Nel versante destro del muro è presente una rientranza sormontata da un'arcata, forse utilizzata per ospitare un sarcofago o un altare a mensa. Contribuisce a complicare la ricostruzione di questa cappella un'epigrafe terragna datata al 1476, posta in corrispondenza della soglia di ingresso della cappella eptagonale: "SEPULCRUM PROVIDOR(IS) MAG(NUS) ROB(ERTUS) // JACOBELLI DE BABINO. JOHAN(N)IS // EJ(US) FILII. AC. M(A)RI.ANG(E)LI.DE.MINGO // QUI. CUNCTA.TOTI(US). HUI(US). ECCL(ESI)AE // ATQ(UE) LOCI.OPERA PRUDENTER // FIDE INTERO. FABRICA VERE // SUB. AN(N)O D(OM)NI. MCCCCLXXVI QUAE // FUT. EIS. CO(N)CESSA. AC. HEREDIB(US) // EOR(UM). IN. PERPETUUM.PER. // VICARIU(M) PROVIEM. AC. PATRES." La dedica riporta la concessione di sepoltura a Iacobello de Babino, a Giovanni de Babino e ad Angelo Mingo, "magistri", ovvero gli artefici della fabbrica muraria della chiesa e convento. Dall'inventario del 1811 sappiamo che esisteva nella chiesa una cappella della famiglia Babino e Mingo dedicata a Sant'Antonio Abate e contenente una statua intera di stucco dipinto del santo, identificabile in quella oggi custodita nel Museo Diocesano della città, in terracotta.¹⁹⁰⁸ È possibile che la statua e l'epigrafe fossero posizionate in un'altra cappella e che siano state successivamente spostate in quella eptagonale. L'assenza di riferimenti espliciti nelle fonti alla cappella eptagonale come patronato dei Sanseverino rende incerta l'ipotesi di questa sede come luogo originario del *Sepolcro*.¹⁹⁰⁹

¹⁹⁰⁴ La cappella eptagonale passò ai duchi Calà, imparentatosi con gli Schipani. Carlo Calà fu duca di Diano dal 1630 al 1680. A questi successe Marcello Giuseppe Maria di Calà (morto nel 1683) e Marcello Calà (dal 1683 al 1706). Brigitta Calà si sposò con Vincenzo Schipani, il quale diventò duca di Diano dal 1807 al 1826; seguì Ignazio Schipani, duca dal 1826 al 1866.

¹⁹⁰⁵ AMBROGI 2010, 51.

¹⁹⁰⁶ ABBATE 1989, 85. Francesco da Sicignano eseguì anche la *Tomba di Orso Malavolta* nel Duomo di Teggiano (1488).

¹⁹⁰⁷ Alla cappella si accede da sud, mentre essa è orientata a nord. Questa soluzione sembra tanto più eccezionale in quanto rappresenta una rara soluzione per le chiese conventuali in area valdianese e cilentana.

¹⁹⁰⁸ STRAZZULLO 1974, 254; AMBROGI 2010, 242.

¹⁹⁰⁹ Un altro ambiente che si può ipotizzare aver ospitato il *Sepolcro* scultoreo è la sagrestia. L'ambiente era accessibile unicamente ai frati, così come la cappella di Monteoliveto, il cui ingresso originario era possibile

COMMITTENTI. Letizia Gaeta attribuisce l'opera alla volontà di Roberto II Sanseverino (1485-1508).¹⁹¹⁰ La commissione da parte dei Sanseverino è confermata dalla relazione di chiusura del convento a seguito delle soppressioni napoleoniche, datata all'8 luglio 1811. Nella relazione si legge che l'opera fu voluta dal Principe di Salerno: "Nella chiesa, entro la tribuna settangolata, sopr'al coro di legno, vi è l'icona grande, riformata anni sono a sfondo, dentro la quale vi sono sei statue di legno, si vogliono fatte venire da Roma a richiesta del fu Principe di Salerno Fondatore, rappresentanti il Redentore disteso, la Vergine Madre isvenita a terra, le due Marie piangenti, e li Discepoli Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo genuflessi".¹⁹¹¹

Sembra che la descrizione ottocentesca confonda il *S. Giovanni* con una *Maria* piangente. Stando alla datazione proposta per le sculture (1506-1508) e alla sopracitata ipotesi secondo la quale nelle figure del *Nicodemo* e dell'*Arimatea* possono essere riconosciuti i cripto-ritratti dei Sanseverino, si potrebbe individuare il committente diretto del gruppo in Roberto (1485-post 25 dicembre 1508), poiché il padre Antonello morì esule a Senigallia nel 1499.¹⁹¹² Antonello potrebbe esser stato incoraggiato a far commissionare il gruppo anche dopo aver visto il *Sepolcro* mazzoniano nell'abbazia di S. Antonio di Castello a Venezia (1489) considerando che Antonello si trovava nella città lagunare dal 1487 da dove partì, due anni dopo, per raggiungere la Francia. Nel caso in cui l'opera fosse stata commissionata dal figlio Roberto, giovane principe di Salerno, la commissione sarebbe avvenuta prima della sua morte nel 1508, all'età di ventiquattro anni. Nel 1506 Roberto aveva sposato Maria d'Aragona. Il matrimonio dimostra l'avvenuta alleanza con i nemici aragonesi che gli avrebbe permesso di ottenere dal re Ferrante d'Aragona alcuni feudi confiscati al padre Antonello (Colobrano, San Mauro, Saraguso e Cannelle). Un tentativo di avvicinamento tra i casati Sanseverino e d'Aragona era stato tentato già con il matrimonio della sorella di Antonello, Giovanna, con il conte di Arena don Ferrante di Aragona. Il triennio 1506-1508 è dunque il momento più florido per la casa dei Sanseverino. Il gruppo scultoreo potrebbe essere letto come un tributo di Roberto al padre Antonello (1456-1499) il quale, dopo la Congiura dei Baroni nel 1487 fu costretto all'esilio nei feudi della moglie. In seconda analisi, il *Sepolcro*

esclusivamente dal coro. Bisognerebbe credere, pertanto, che i personaggi siano in realtà i ritratti dei Malavolti, oppure che i ritratti siano quelli dei Sanseverino, Roberto e Antonello e che questi si sarebbero appropriati dello spazio sacro dei Malavolti. Anche a Napoli, d'altronde, le figure del *Sepolcro* mazzoniano, pur essendo state ospitate nella cappella fondata da Gurello Origlia, legato e protonotario del re, non effigiano questo personaggio bensì il re e il suo letterato di corte, Giovanni Pontano. La presenza dei ritratti dei Sanseverino nelle figure di *Giuseppe d'Arimatea* e di *Nicodemo* di Teggiano non è ancora stata documentata.

¹⁹¹⁰ GAETA 1989, 54-56. La potentissima famiglia vantava già un'importante commissione a carattere sepolcrale: il monumento per Enrico Sanseverino nella Basilica di Santa Maria Maggiore eseguito da Tino di Camaino (1336).

¹⁹¹¹ AMBROGI 2018, 7.

¹⁹¹² Il primo principe di Salerno fu Roberto Sanseverino (1430 circa-1474), il quale ricevette il titolo il primo gennaio 1463.

potrebbe anche essere interpretato come un tributo di Costanza da Montefeltro, figlia del Duca di Urbino Federico e di Battista Sforza, al figlio Roberto II, morto prematuramente.¹⁹¹³

Inoltre, bisogna tenere in considerazione che una tradizione settecentesca collega i Sanseverino al culto del Sangue di Cristo. Come racconta Costantino Gatta (1732), Ruggero Sanseverino, conte di Marsico e di Saponara, nel 1284 aveva riportato dalla Terrasanta la reliquia del Sangue di Cristo insieme a quella del Sangue delle Pie donne che assistettero la Vergine nel momento del suo commiato dal figlio: Maria di Giacomo (ovvero Maria di Cleofa) e Maria di Salomè. Queste reliquie furono donate all'Arcivescovo del collegio di S. Antonio a Saponara.¹⁹¹⁴

RESTAURI. Il gruppo è stato restaurato dalla ditta Sparla nel 1989. Le basi della *Maddalena* e del *S. Giovanni*, distrutte da parassiti, sono state rifatte in acciaio inossidabile.

¹⁹¹³ In ultima analisi, il gruppo potrebbe essere considerato un tributo di Maria d'Aragona (1503-1568), moglie di Roberto e nipote di Ferdinando il Cattolico, al marito scomparso. Quest'ultima ipotesi, anche se determinerebbe una datazione più coerente con il periodo d'attività di Giovanni da Nola (1515), sembra meno verosimile rispetto alle ipotesi precedentemente esposte.

¹⁹¹⁴ GATTA (1732) ed. 1966, 141-142. In un documento firmato l'8 ottobre del 1730 da Luigi Sanseverino di Bisignano si ricorda come Ruggero Sanseverino (1255-1285), conte di Marsico e di Saponara, aveva riportato da Gerusalemme una reliquia del Sangue di Cristo conservata da Maria di Salomè e da Maria di Cleofa: “[...] in quo per plures annos vices Caroli Regis substituit, vobis Admodum Reverendis Archipresbytero, Canonicis, ac Presbyteris Collegii Sancti Antonini effecit, ac tribuit. Cum enim invisens Sacra loca, ibi omnium celeberrima, cunctisque praestantiorum, ac existimandam habuerit Reliquiam, Terram nempe amantissimi Redemptoris nostri Domini Jesu Christi Sanguine mistam, a piis, Sanctisque Mulieribus Maria Jacobi, ac Salome, ipso Passionis tempore collectam, et ad ejus usque tempus religiose aservatam, ex tot locis suae ditioni subjectis, ex tot Ecclesiis a Viris nostrae Domus extractis, ac dotatis, nulli alii loco, nullae aliae Ecclesiae, nisi vobis Admodum Reverendis, ac Venerabilibus Viris Archipresbytero, Canonicis, ac Presbyteris, Collegii Sancti Antonini Civitatis Saponariae elargiri, ac concedere placuit; et tam insigni Thesauro Lignum Sanctissime Christi Crucis, aliasque insignes, ac praestantes Reliquias adjunxit, ut plenius, et abundius vobis amorem suum testaretur. Post quadringentos annos, curante Domino Don Johanne de Sancto Severino Patruo nostro, ac de sua pecunia expendente, nitidior, ditiorque Sphaera, in qua repositus fuit ingens Thesaurus Terra Sanguine Christi mistae, extracta guite, ne quae Reliquia, quae per semetipsam maxime splendida, ac excellens esset, ob continentis materiae tenuitatem obumbraretur. [...]”. Lo stesso autore ci informa che nella Collegiata di Saponara: “[...] è una divota cappella, eretta dalla pietà de' signori Sanseverini, conti di detta città, consecrata al Sangue del nostro Redentore, che con gran[140] divozione ivi veneravasi da' fedeli: quale insigne reliquia fu recata da Terra Santa da Ruggiero Sanseverino conte di Marsico e di Saponara, che gli anni a dietro fu empivamente imbolata da sacrileghi ladri, insieme con molti utensili di argento. Ma ritrovatasi nell'anno 1730” (GATTA 1732, ed. 1966, 139).



Particolare dell'*Angelo* ligneo nel Duomo di Santa Maria Maggiore (Teggiano), realizzato da Francesco de Apice

g) ABRUZZO

36. RAIANO (L'AQUILA), EREMO DI SAN VENANZIO, CAPPELLA DELLE SETTE MARIE, ANTE 1510



DESCRIZIONE. Il gruppo fittile è composto da sedici figure in terracotta alle quali si aggiunge il *Cristo* e cinque *Angeli* di dimensioni inferiori e pendenti dal soffitto, uno dei quali reca il Calice del Sangue di Cristo. Facevano parte del gruppo anche quattro *Angeli porta-candela*, purtroppo trafugati.¹⁹¹⁵ L'elevato numero dei personaggi è inconsueto rispetto alle canoniche otto figure che compaiono nell'iconografia del *Compianto sul Cristo morto*. Questo elemento fa ipotizzare che il gruppo sia il risultato di un accorpamento postumo di più gruppi a sé stanti. Le statue in terracotta policroma misurano due terzi del naturale. La presenza dei cinque *Angioletti* pendenti dalla volta e simili a quelli che accompagnano il *Sepolcro* di Pratola Peligna, è abbastanza rara nei *Sepolcri* prodotti in Italia, mentre nelle *Mises-au-Tombeaux* d'Oltralpe gli *Angioletti* compaiono più frequentemente mentre sollevano gli strumenti della Passione. Diversi elementi riconducono il gruppo a modelli nordici, come, ad esempio, la presenza del sudario sul quale è

¹⁹¹⁵ FUCINESE 2008, 22.

adagiato il *Cristo*.¹⁹¹⁶ Purtroppo, il danneggiamento delle mani dei personaggi deputati a riporre il *Cristo* nel sepolcro non permette di comprendere meglio questo dettaglio.¹⁹¹⁷ I personaggi di *Giuseppe d'Arimatea* e di *Nicodemo* sono difficilmente identificabili e vanno intravisti forse nei due uomini inginocchiati ai lati del *Cristo* che sembravano tenere gli strumenti della Passione, poi rimossi. L'uomo inginocchiato sulla destra, in corrispondenza dei piedi del *Cristo*, sembra identificabile come un chierico per la lunga tunica marrone, mentre tutti gli altri personaggi maschili indossano una corta tunica dipinta di verde. La *Vergine* è posizionata al centro della composizione ed è circondata dalle altre *Pie donne*. La posizione della *Maddalena*, collocata vicino i piedi del *Cristo*, è coerente con la posizione canonica assegnata alla discepolo dalla tradizione, come ricorda l'episodio evangelico in casa di Simone in cui la donna si getta ai piedi del Maestro (Marco 14,3-9). Un'altra donna simile per aspetto alle altre, è posizionata sulla destra, separata dal gruppo delle quattro *Pie donne* che circondano la *Vergine*. Indistinguibili tra loro, le figure femminili presentano fattezze e abiti molto generici e poco individualizzati; ciò rende arduo ogni tentativo di identificare una *Santa Marta* o una *Santa Giovanna*, una *Maria di Cleofa* o una *Maria di Salomè*. Il velo sul capo delle *Pie donne*, calato in modo da lasciar intravedere solo il naso e la bocca, indica una filiazione del gruppo da modelli nordici e avvicina queste figure ai *pléurant* dei monumenti sepolcrali realizzati da Claus Sluter, anch'essi caratterizzati da un volto semicoperto dai cappucci. Addossati alla parete di fondo sostano altri quattro personaggi, due in piedi e due in ginocchio.

Alcuni indossano copricapi piatti all'estremità, altri copricapi con una punta rivolta verso l'alto. Si tratta di abiti ebraici o più genericamente orientali, molto simili a quelli indossati dai nobili persiani e turchi o dai greci illustrati da Cesare Vecellio nel suo trattato sul costume (1590). Questi abiti sembrano qualificare i personaggi come orientali o nella fattispecie come ebrei,¹⁹¹⁸ ma mostrano affinità anche con gli abiti solitamente indossati dai *re magi*, per cui è possibile che alcune delle statue provengano da un *Presepe* smembrato.

DATAZIONE. La datazione è stata fissata al 1510 sulla base di un'iscrizione che venne spostata durante i lavori eseguiti alla fine del Seicento. L'iscrizione è stata scoperta recentemente da Damiano Venanzio Fucinese, autore di un libello illustrativo sull'Eremo. L'epigrafe, scritta in

¹⁹¹⁶ BARON 1989, 213-219. Le *Mises-au-Tombeau* francesi, infatti, presentano *Nicodemo* e *Giuseppe d'Arimatea* occupati nell'adagiare il corpo di *Cristo* sul lenzuolo, mentre in Italia il *Cristo* giace su una lastra e i due cripto-apostoli sono piuttosto intenti ad assistere alla scena mostrando i chiodi, il martello e la tenaglia.

¹⁹¹⁷ Un personaggio maschile (il terzo da sinistra) ha una mano chiusa quasi a tenere una candela mentre nell'altra reca un lenzuolo quadrato più piccolo, simile a quello solitamente tenuto dalla Veronica, dove non si scorge però alcuna immagine impressa del volto di Cristo.

¹⁹¹⁸ Vedi il "costume di nobile etiopico", "costume di nobile persiano", "costume di nobile greco" e "costume di schiavo" di Basches in SCHMIDT 2002, 112, 117, 119, 131.

lettere capitali, si trova attualmente murata sull'architrave della finestra della facciata della chiesa (fig. 94a-94b): "FRATE LUCA SCAVO A FATE FARE QUESTE // FEGURE COMO BENIFATORE.STANTE QUESTO I PER SUA DEVOZIONE 15010".¹⁹¹⁹

ARTISTA. Nell'inventario ministeriale del 1934 l'opera è attribuita ad uno scultore anonimo del XVI secolo in possesso di una conoscenza, probabilmente indiretta, di scultura spagnola. Mariarosa Gabrielli (2008) considera i due *Sepolcri* abruzzesi frutto di un'unica mano mentre, Damiano Fucinese, assumendo come dato certo la datazione del gruppo pratolano al 1540, li assegna a scultori diversi distanziati da ben trent'anni di attività.¹⁹²⁰ Secondo lo studioso, l'autore è da identificare nello scultore aquilano Gianfrancesco Gagliardelli che l'avrebbe eseguito un decennio prima della *Mater Domini* teatina (*ante* 1524). La *Madonna* di Chieti si ispirerebbe, infatti, al precedente raianese.¹⁹²¹

Data la rarità dell'iconografia del sudario nei *Sepolcri* scultorei prodotti in Italia, si potrebbe pensare all'influenza dell'arte d'Oltralpe in Abruzzo che si deve in parte alla dominazione angioina negli anni Sessanta del Quattrocento e nuovamente negli anni Novanta: nel 1460, il capitano Iacopo Piccinino, genero di Francesco Sforza, aveva assediato Sulmona per conto degli angioini; tra il 1494 e il 1496 Carlo VIII di Valois e le truppe francesi occupano nuovamente l'Abruzzo. Un importante ruolo nella trasmissione di modelli nordici nel territorio morronese dev'essere riconosciuto anche alla comunità celestiniana della Badia di Santo Spirito al Morone, era costituita in buona parte da frati provenienti dalla Francia e dalla Germania.

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il gruppo scultoreo si trova presso l'Eremo di San Venanzio, a Raiano (L'Aquila), all'interno di un edificio ricavato nella parete rocciosa tra i monti Urano e Mentino e collocato in una gola scavata dal sottostante fiume Aterno, luogo isolato scelto da San Venanzio di Camerino per condurre una vita eremitica.¹⁹²² L'eremo si articola su due livelli: al piano inferiore, corrispondente alla parte più antica, e una chiesa al piano superiore, collegate da un'apertura a gradoni denominata "Scala Santa". Alla cella del *Sepolcro* si accede dal piano

¹⁹¹⁹ FUCINESE 2008, 23.

¹⁹²⁰ Gabrielli in FUCINESE 2008. Il legame tra l'eremo raianese e la città di Pratola Peligna, custode dell'unico altro *Compianto* abruzzese al momento noto, è secolare. Il martedì successivo alla domenica di Pasqua, ad esempio, i pellegrini della vicina Pratola Peligna si recavano, passando per Raiano e Castel di Ieri, alla Madonna di Pietrabona, venerata come liberatrice dalla peste.

¹⁹²¹ FUCINESE 2008, 25-26.

¹⁹²² L'Eremo fa parte di una rete di ambienti simili per tipologia e datazione, i cosiddetti "eremi di Celestino V", disseminati in tutta la Valle Peligna. Secondo la tradizione Pietro Angelario da Morrone, futuro papa Celestino V, ne fondò diversi e vi visse con i suoi discepoli tra gli anni Quaranta agli anni novanta del XIII secolo. L'Eremo è sempre stato meta di pellegrinaggio per i paesi vicini e non, attirati specialmente dalle capacità taumaturgiche delle rocce in esso custodite.

superiore, percorrendo un corridoio adiacente al lato destro della Chiesa di S. Venanzio e che dà accesso anche alle varie celle degli eremiti. Scendendo una scalinata separata si entra in un ambiente rettangolare largo appena un paio di metri e chiamato “delle Sette Marie”, all’interno del quale si trova una nicchia sopraelevata di circa un metro da terra. La posizione del gruppo, sopraelevata e posta all’interno di una nicchia, contribuisce all’ipotesi di una sua derivazione nordica (francese-borgognona).¹⁹²³ Al suo interno la nicchia voltata a botte decorata da un affresco che finge una copertura lignea cassettonata a quadri rossi e blu con rosette. Tutte le altre pareti sono scialbate. Sulla parete affrescata del *Sepolcro* si leggono svariate iscrizioni, alcune dipinte e altre incise dai pellegrini. Sulla parete di fondo della nicchia è affrescata una *Deposizione* a cui fa da sfondo la sagoma di una montagna che sembra ricordare il monte su cui fu eretto l’eremo. Una *Vita* anonima di San Venanzio edita nel 1688 ci informa infatti che: “supra hoc flumen in appendice montis constitit grande saxum, ac supra saum ecclesia”.¹⁹²⁴ L’affresco, nel complesso, presenta molte incoerenze”.¹⁹²⁵

PROVENIENZA. Osservando le basi delle statue, ancorate al suolo, si potrebbe pensare che il gruppo si trovasse in quest’ambiente sin dall’origine. E tuttavia, l’errata collocazione di alcune statue, come il *Giuseppe d’Arimatea* e il *Nicodemo* che dovevano chiudere il gruppo a destra e a sinistra del *Cristo* e che la Gabrielli individua invece in due figure spostate sulla parete di fondo, ma anche l’affollamento del gruppo, che ne rende difficile la fruizione, sono elementi che suggeriscono una sua manomissione postuma.¹⁹²⁶ Secondo Enrichetta Santilli l’attuale collocazione nella Cappella delle Sette Marie non corrisponderebbe a quella originaria. La studiosa propende infatti per una collocazione originaria nella Chiesa stessa dell’Eremo, sita al livello superiore. La più antica menzione del *Sepolcro* all’interno dell’Eremo si trova nell’appendice alla *Vita di San Venanzio* pubblicata nel 1688 nel settimo volume dell’*Acta Sanctorum* edita dalla Société des Bollandistes, in cui si legge che: “Supra hoc flumen in appendice montis constitit grande saxum, ac supra saum ecclesia. Deo, Deiparae, Sanctoque Martyri Venantio loci Protectori sacra: in qua reperitur speciosissimum ac devotissimum sepulcrum, quo vix aliud formosius uspiam videre sit”.¹⁹²⁷ L’utilizzo del termine “sepulcrum” riguardo al gruppo di statue è molto più preciso e puntuale rispetto all’epigrafe murata sulla

¹⁹²³ È utile ricordare l’utilizzo liturgico come altare di gran parte delle *Mise-au-Tombeau* scultoree prodotte nel XV secolo in Francia, come quella in Notre-Dame di Puisseaux nella Loira o quella nella chiesa di Saint-Pierre ad Avignone.

¹⁹²⁴ BAERTIO - IANNINGO (1688), ed. anast. 1969, 804-805.

¹⁹²⁵ Per una trattazione più completa sulla testimonianza crociana vedi FUCINESE 1970-1971, 259-280.

¹⁹²⁶ SANTILLI 2007, 27 (nota 8).

¹⁹²⁷ BAERTIO - IANNINGO (1688), ed. anast. 1969, 804-805.

facciata della chiesa che parla genericamente di “fegure”. Purtroppo, nessuno dei due documenti offre informazioni ulteriori sull’esatta posizione del gruppo. In un’altra *Vita di San Venanzio* risalente al 1693 si legge che: “per altra parte fuori della chiesa s’entra in una Cappella molto divota dove in un nicchio avanti l’altare sono venerate alcune statue rappresentanti gli Apostoli e le Pie Donne intorno al Salvatore deposto dalla croce”.¹⁹²⁸ Sembra dunque plausibile che già nel 1693 il *Sepolcro* trovasse posto nella *Cappella delle Sette Marie*. Resta, però, l’interrogativo sull’arredo della cappella dal momento che viene citato un altare che, probabilmente, oggi non è più visibile. Anche se lacunosa, la testimonianza del Pascucci resta comunque fondamentale perché ci informa che non solo nella cappella veniva celebrato un culto, essendoci un altare, ma anche che il *Sepolcro* era posizionato dietro ad esso, proprio come accade per l’allestimento di alcune *Mise-au-Tombeau* francesi.

COMMITTENTI. Facendo riferimento all’epigrafe, un possibile committente potrebbe essere individuato nella figura di un certo “frate Luca Scavo” che avrebbe ordinato fatto realizzare il gruppo come *ex voto*. L’epigrafe può essere messa in relazione con un aneddoto raccontato da Matteo Pascucci nella *Vita di San Venanzio* riguardo un frate miracolato, fra’ Giovanni Romito che, mentre lavorava nell’orto dell’eremo, fu colpito da un masso ma riuscì a salvarsi solo dopo aver invocato il nome dal santo. Poiché i nomi non corrispondono, non è possibile attribuire con sicurezza a fra’ Luca o a fra’ Giovanni l’iniziativa per la commissione del gruppo. Inoltre, la scarsa caratterizzazione dei volti dei personaggi non permette di riconoscervi degli ipotetici ritratti di committenti. L’uniformità delle *Pie donne* suggerisce una committenza “corale”, legando il gruppo ad una comunità piuttosto che ad un singolo committente. Bisogna comunque tenere in considerazione che la perdita delle teste dei due personaggi maschili che si vedono in fondo alla nicchia non permette di stabilire la presenza di ritratti che celebrassero i committenti, come avviene nel *Sepolcro* di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli e in quello della Chiesa della Pietà a Teggiano. Una commissione da parte di una comunità monastica femminile sarebbe coerente anche con la scelta iconografica del blocco *Vergine-Pie donne*.¹⁹²⁹

RESTAURI. La chiesa subì un furto degli *ex voto* nel 1971. È possibile che nella stessa occasione vennero infrante le teste dei due personaggi che presentano delle integrazioni al posto della testa.

¹⁹²⁸ PASCUCCI 1693, 218. Matteo Pascucci pubblicò la prima edizione della *Vita di San Venanzio* nel 1693 raccogliendo le testimonianze dei raianesi.

¹⁹²⁹ Le teste vennero infatti segate agli inizi del Novecento, sicuramente prima del 1905, quando le descrive Benedetto Croce: “Sotto una pietà in terracotta, molto affollata e non senza un certo disegno. Le figure delle Marie e delle altre donne. Le figure barbaramente decapitate: ora cancellata in ferro”.

**37. PRATOLA PELIGNA (SULMONA), ORATORIO DI SANTA MARIA DELLE
GRAZIE, 1479-INIZI DEL XVI SECOLO**



DESCRIZIONE. Il *Sepolcro* è costituito da quindici figure compreso il *Cristo*. Ad esse si aggiunge un gruppo di cinque angeli di dimensioni inferiori che probabilmente in origine pendevano dalla volta, come si può osservare dal confronto col gruppo di Raiano presso l'Eremo di San Venanzio. Ai lati del *Cristo*, posti in primo piano, vi sono due personaggi virili con lunghe tonache e ingombranti copricapi. Nelle mani sinistre di entrambe le figure sono state inserite delle candele, probabilmente al posto degli originari lembi del sudario, andati distrutti. La posizione del *Cristo* nel sudario a navicella, leggermente piegato in avanti, ricorda la *Mise-au-Tombeau* conservata nella chiesa di Villeneuve-l'Archevêque e proveniente dall'abbazia cistercense di Vauluisant (tra Troyes e Sens),¹⁹³⁰ al quale il gruppo pratolano viene accomunato per le dimensioni che sono di due terzi più piccole rispetto al naturale.¹⁹³¹ Davanti al corpo del *Cristo* esanime piangono silenziosamente, a testa bassa, sei donne, al centro delle quali si staglia la *Vergine*, tutte ricavate da un unico blocco liteo. L'iconografia delle *Pie donne* unite a formare un unico blocco monolitico si ritrova nelle scene della *Passione* incentrate sul motivo dello

¹⁹³⁰ FORSYTH 1970, fig. 72.

¹⁹³¹ FORSYTH 1970, 190.

svenimento della Vergine, come ad esempio nella *Crocifissione* della Pala di San Zeno eseguita dal Mantegna tra il 1456 e il 1459. Il motivo delle Pie donne con il volto semicoperto dal velo mostra una stringente affinità coi *pléurants* che accompagnano la tomba del duca di Borgogna, Filippo l'Ardito, conservati presso il Musée des Beaux-Arts di Dijon (1410) (figg. 307, 303), ma anche nella *Pia donna* dell'Ospedale di Notre-Dame des Fontenilles a Tonnerre (1453-1454). Tali elementi contribuiscono a chiarire i legami del *Sepolcro* pratolano coi modelli nordici (fig. 310).¹⁹³² Il dettaglio del velo si configura, infatti, come una caratteristica iconografica nordica mentre la sua triplice piega frontale risulta estranea alla cultura figurativa della plastica abruzzese. Un dettaglio molto simile si può scorgere nella *Pietà* della Cappella Cantelmo-Caldora dell'Abbazia di Santo Spirito al Morrone (Sulmona), dipinta ad affresco nel 1412 dal monacense Gualtiero d'Alemagna. Più che un'influenza tedesca, è doveroso ricordare che la città di Pratola Peligna risulta sotto la dominazione angioina sia negli anni Sessanta del Quattrocento che negli anni Novanta, il che contribuisce a spiegare l'influenza nordica nell'arte locale.¹⁹³³

Oltre agli otto personaggi canonici del *Compianto*, sulla parete di fondo si scorgono altri quattro personaggi virili, due dei quali indossano un copricapo di foggia orientaleggiante, mentre altri due, col capo scoperto, sembrano indossare le vesti dei pellegrini, come indica la conchiglia ben visibile sulla mantella. Due statue femminili singole sono collocate ai lati del blocco *Pie donne-Vergine*. Queste sono state variamente interpretate come "Giovanna", moglie di Cusa, amministratore di Erode, e come "Susanna", una donna che compare in qualità di testimone della Passione e della Resurrezione nel *Vangelo di Luca* (8, 2-3).¹⁹³⁴ Posto che le due *Pie donne* sorreggenti la *Vergine* da destra e da sinistra siano *Maria di Cleofa* e *Maria di Salomè*, l'identificazione della quarta *Pia donna* è una delle maggiori difficoltà poste da questo gruppo. Benché sia stato ipotizzato che essa possa rappresentare Marta, sorella di Lazzaro e di Maria di Betania, ricordata come discepola di Gesù (*Luca* 10, 42), una sua identificazione puntuale risulta

¹⁹³² FORSYTH 1970, 188. Il gruppo fu realizzato da Jean Michel e Georges de la Sonnette per Lancelot de Buronfosse, mercante di Tonnerre (fig. 310) Al di là della soluzione caratteristica nordica del velo che lascia intravedere solo mezzo volto, bisogna comunque tener conto della sua imprescindibilità per le donne all'interno dei luoghi di culto secondo un'usanza codificata sin dalla prima età cristiana nelle parole di San Paolo ai Corinzi: "ogni donna che prega o profetizza senza velo sul capo, manca di riguardo al proprio capo, poiché è lo stesso che se fosse rasata. Se dunque una donna non vuol mettersi il velo, si tagli anche i capelli! Ma se è vergogna per una donna tagliarsi i capelli o radersi, allora si copra. [...] Per questo la donna deve portare sul capo un segno della sua dipendenza a motivo degli angeli" (S. Paolo, *Lettere ai Corinzi*, 11, 5-10), in Bibbia CEI, disponibile all'URL: <http://www.vatican.va/archive/ITA0001/PXO.HTM> consultato il 3/05/2021.

¹⁹³³ Nel 1462 Pratola è occupata dal duca Giovanni d'Angiò. Intanto, nel 1460, il capitano Iacopo Piccinino, genero di Francesco Sforza, aveva assediato Sulmona per conto degli angioini e si apprestava ad espugnare Pacentro nel 1462. Negli anni Ottanta del Quattrocento, durante le lotte della Congiura dei Baroni, Pratola e Sulmona restarono fedeli a Ferdinando I d'Aragona. La città venne coinvolta nuovamente dall'assedio delle truppe francesi tra il 1494 e il 1496. I pratolani vennero resi schiavi degli occupanti fino alla perdita del Regno di Napoli da parte di Carlo VIII di Valois, avvenuta nell'agosto del 1496.

¹⁹³⁴ SANTILLI 2007, 33.

difficile dal momento che tutti i personaggi femminili sono fortemente standardizzati. Un'altra questione riguardante l'iconografia del *Sepolcro* pratolano è la numerosità dei personaggi coinvolti nella scena sacra. Secondo Enrichetta Santilli, una composizione così affollata giustificerebbe un *terminus ante quem* al 1530, poiché entro il secondo decennio del Cinquecento sarebbero stati prodotti i *Sepolcri* più affollati.¹⁹³⁵

Un altro elemento caratterizzante del *Sepolcro* di Pratola Peligna riguarda la fibbia ferma-mantello della *Vergine* e delle *Pie donne*, sul quale è rappresentato un cherubino. Passando in rassegna altre *Madonne*, scolpite o dipinte, un dettaglio simile si trova sul manto di una *Madonna della Misericordia* dipinta da un anonimo pittore del XVI secolo e conservata presso il Museo Civico di Gubbio anche se in questo caso il cherubino non è parte di un ferma-mantello ma è semplicemente appoggiato sul petto della *Madonna*. Non risulta improbabile che esso sia un riferimento al principale santo locale, il benedettino Pietro Angelario, il papa del “Grande Rifiuto”, Celestino V, il quale è sepolto presso la Basilica di Santa Maria di Collemaggio, presso L'Aquila.

ARTISTA. L'artista non è stato ancora identificato. Sembra abbastanza certo, però, che egli debba essere ricercato nella cerchia degli artisti stranieri attivi per l'ordine Celestino. Nella seconda metà del XV secolo, infatti, un clima artistico multietnico caratterizzava la casa madre dell'ordine celestino, la Badia di Santo Spirito al Morrone, e la chiesa matrice pratolana di San Pietro Celestino, da essa amministrata. Tra gli artisti stranieri si segnala, Gualtiero d'Alemagna, autore del sepolcro Cadora-Cantelmo (1415) presso l'abbazia morronese. Erano certamente tedeschi anche gli autori di un *Presepio* in terracotta rinvenuto all'interno dell'abbazia verso la fine del XVII secolo.¹⁹³⁶ Benché l'opera è andata distrutta, da una testimonianza secentesca sappiamo che il gruppo era stato realizzato per volere dell'abate Francesco di Sulmona dal maestro Johanne Langfelder *alemanno* nativo di Ulma, come dimostra la notizia del ritrovamento di una *notula* del 1479 all'interno di una “cona” del *Presepio*.¹⁹³⁷ Nella *notula* si legge che contribuì al *Presepio* anche il frate pittore *Magno alemanno De Faucibus* di Fussen (Baviera) della Diocesi di Augusta. Siamo inoltre informati della dedica ufficiale dell'opera avvenuta alla

¹⁹³⁵ L'ipotesi si basa sulla datazione del gruppo pratolano agli anni Quaranta del Cinquecento in relazione ad un'epigrafe apposta sulla facciata della cappella nel quale è conservato il gruppo e riportante la data “1540” (fig. 94a)

¹⁹³⁶ SANTILLI 2007, 60 (documento n. 7).

¹⁹³⁷ L'artista tedesco operò nel Bresciano tra il 1470 e il 1480 come pittore e scultore. Di lui si conservano, nel Duomo di Salò, due statue lignee raffiguranti l'*Addolorata* e *S. Giovanni Evangelista*.

presenza di frati d'Oltralpe come fra' Pietro di Borgnogna, fra' Gregorio di Alemagna, fra' Giovanni di Piccardia.¹⁹³⁸

DATAZIONE. La datazione del gruppo sembra si possa circoscrivere tra la fine dell'ottavo decennio del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento. Si è creduto a lungo che quest'opera fosse stata realizzata nel 1540, come suggerirebbe un'epigrafe esposta sulla facciata dell'oratorio e che rimanda il gruppo alla costruzione della cappella che lo contiene oggi, eretta in questa data dai fratelli Paolo e Antonio Margiotta con l'annesso *hospedale*: "QUESTA CAPELA/DE SANTA MARIA DELA PIETA UNA/ CON LO OSPITA/LE ANNO FACTA FARE PAULO ET AN/TONO DE MARGO/TO FRATELLI 1540". Enrichetta Santilli dubita della datazione al 1540 propendendo piuttosto per una collocazione dell'opera inscrivibile entro la prima metà del XVI secolo.¹⁹³⁹ Analogamente alla *cona* fittile raffigurante un *Presepio* che era presente nell'abbazia morronese, come dimostrerebbe una *notula* del 1479 trascritta nel Seicento,¹⁹⁴⁰ anche il *Sepolcro* fittile nella cappella pratolana potrebbe essere stata realizzata in questo periodo.

LUOGO DI CONSERVAZIONE. Il *Sepolcro* è conservato nella chiesetta-oratorio di Santa Maria delle Grazie, in Via Gramsci, a Pratola Peligna (L'Aquila). La prima testimonianza attestante la presenza del gruppo nella chiesetta della Madonna delle Grazie è una visita pastorale del 1836: "In hanc eadem Ecclesiam adsunt in loculamentum antiquae icones ex gruppo Crucifixi e cruce deposti, Sanctae Mariae de Septem doloribus et aliarum sanctarum".¹⁹⁴¹ Da un *Inventario* vescovile del 1944 si evince che in quell'anno nella Cappella della Madonna delle Grazie c'era un "gruppo artistico in terracotta (le Sette Marie)". Si ricava, inoltre, che se ne occupava la famiglia Vivarelli e che vigeva l'obbligo di officiare due Vespri e una Messa il 2 luglio di ogni anno.¹⁹⁴² Il complesso si presenta formato da due chiesette attigue, quasi "gemelle" per dimensioni e struttura architettonica, intitolate a "S. Maria della Pietà" e "S. Maria delle Grazie". La Cappella della Pietà dovrebbe corrispondere ad un'antica cappella in cui si celebrava la

¹⁹³⁸ Costanza ed Augusta sono le aree di provenienza degli artisti citati dalla *notula* del *Presepio*. La data di dedica del *Presepio*, vigilia della festa del vescovo patrono di Francia, San Dionigi (8 ottobre), contribuisce alla comprensione di un forte legame tra i Celestini d'Oltralpe e i celestini abruzzesi.

¹⁹³⁹ SANTILLI 2007, 33.

¹⁹⁴⁰ SANTILLI 2007, 60 (documento n. 7).

¹⁹⁴¹ La visita pastorale è conservata presso la Biblioteca Diocesana di Sulmona, negli *Acta tertiae Sanctae Visitationis pro civitate Pentime, totaque Diocesi Valvensi, aa. 1836-38*, ms. f. 35. Il documento è stato trascritto e pubblicato da SANTILLI 2001, 139, n. 6. Nella Visita si parla di antiche sculture (*icones*) del gruppo della *Deposizione* e di "altri santi" di difficile identificazione.

¹⁹⁴² CASELLI 2002, 322. Nell'*Inventario* si dice che il 2 luglio nella Cappella della Madonna delle Grazie si festeggiava la *Visitazione*. Nella chiesa della Trinità, nella terza domenica di settembre si celebrava la festa dei Sette Dolori di Maria.

Madonna nell'ottava di Pasqua, chiamata S. Maria "de Azimis". Padre Marcello Caselli, autore di una raccolta di *Memorie* pratolane, ipotizza che questa chiesa sorgesse proprio in corrispondenza della Cappella della Pietà.¹⁹⁴³ La chiesa di S. Maria de Azimis fu assegnata da Celestino V all'Abate del monastero di S. Spirito al Morrone nonostante fosse già stata indebitamente concessa all'Ordine degli Ospedalieri di S. Giovanni da Andrea Brancaleone, fratello del cardinale prete di Santa Croce in Gerusalemme. L'attestazione di un borgo denominato "S. Maria della Pietà" si ha in un documento del 1581,¹⁹⁴⁴ ed è probabile che si tratti dell'attuale Cappella della Pietà e annesso ospedale fatti costruire da Paolo e Antonio Margiotta nel 1540, come attestato dall'epigrafe apposta sul prospetto della chiesetta, nei feudi che avevano ricevuto dai monaci celestini nel 1521.

PROVENIENZA. Secondo Enrichetta Santilli l'opera non doveva essere destinata non ad una chiesetta come Santa Maria delle Grazie, troppo periferica e posizionata ai limiti del centro abitato. Il gruppo proverrebbe invece da un luogo di culto molto più importante, dotato di uno spazio ampio e adeguato ad accoglierlo, probabilmente la chiesa matrice di San Pietro Celestino, amministrata dai celestini dell'abbazia morronese.

COMMITTENTI. Considerando l'ipotesi della provenienza del gruppo dalla chiesa matrice di Pratola Peligna dedicata a S. Pietro Angelario, l'opera sarebbe stata commissionata da una comunità celestiniana. Una congregazione intitolata a S. Pietro Angelario, e cioè "degli Angeli", esisteva già dalla fine XVI secolo in quanto, come si comprende dall'epigrafe apposta sotto l'immagine della *Madonna della Libera* due "procuratori di S. Pietro" rinnovarono nel 1587 la nuova cappella del santuario, già edificata nel 1540. La Confraternita di S. Pietro, con base nell'omonima chiesa matrice, dipendeva dalla Badia celestiniana di Santo Spirito al Morrone, ovvero dal medesimo luogo nel quale fu rinvenuto un *Presepio* scultoreo che è stato messo in relazione con il *Sepolcro* scultoreo.¹⁹⁴⁵ Secondo la Santilli l'ipotesi della provenienza del *Sepolcro* dall'abbazia morronese: "meglio giustificerebbe la preziosità dell'opera, dal momento che nulla sappiamo del primitivo impianto della parrocchiale pratolana".¹⁹⁴⁶ Per quanto convincente, tale origine resta per il momento solo un'ipotesi. Sarebbe necessaria un'indagine più approfondita sui beni posseduti dalla Badia oltre che sulla data di un possibile trasferimento del gruppo da essa. Se il *Presepio* un tempo all'Abbazia Morronese di Santo Spirito a Sulmona,

¹⁹⁴³ CASELLI 2002, 22.

¹⁹⁴⁴ CASELLI 2002, 317; vedi anche CHIAVERINI 1981, 61.

¹⁹⁴⁵ SANTILLI 2010, 67.

¹⁹⁴⁶ SANTILLI 2007, 47.

è andato distrutto con buone probabilità nel terremoto del 1706, lasciandoci niente di più di una *notula*, il nostro *Sepolcro* ebbe sorte più fortunata e gli sopravvisse.

Una traccia sulla provenienza del gruppo potrebbe intravedersi nella particolare fibbia fermamantello con l'angelo. Sono varie le ipotesi a proposito: ad esempio quella frazione della città pratolana denominata "Fonte S. Angelo" ovvero "dove, vicino ad un ponte, esisteva la Chiesa di S. Maria e di S. Angelo".¹⁹⁴⁷ Da altre fonti sappiamo che, nel XII secolo, poco fuori dall'abitato di Pratola, esistevano ben tre chiese al nome di S. Angelo.¹⁹⁴⁸

RESTAURI. Il gruppo è stato restaurato nel 1996 e ricollocato secondo l'assetto documentato da Antonio de Nino. In una fotografia del 1933 le statue appaiono ancora coperte dalla pittura mentre sul fondo della nicchia si intravedono tre croci affrescate.

¹⁹⁴⁷ DI PIETRO 1805, 108. Si tratta di due chiese distinte ma nella stessa frazione.

¹⁹⁴⁸ Lo si viene a sapere dalla Bolla di Clemente III del 1180 citata in CASELLI 2002, 13.

APPARATO ILLUSTRATIVO

Il Santo Sepolcro di Gerusalemme: struttura

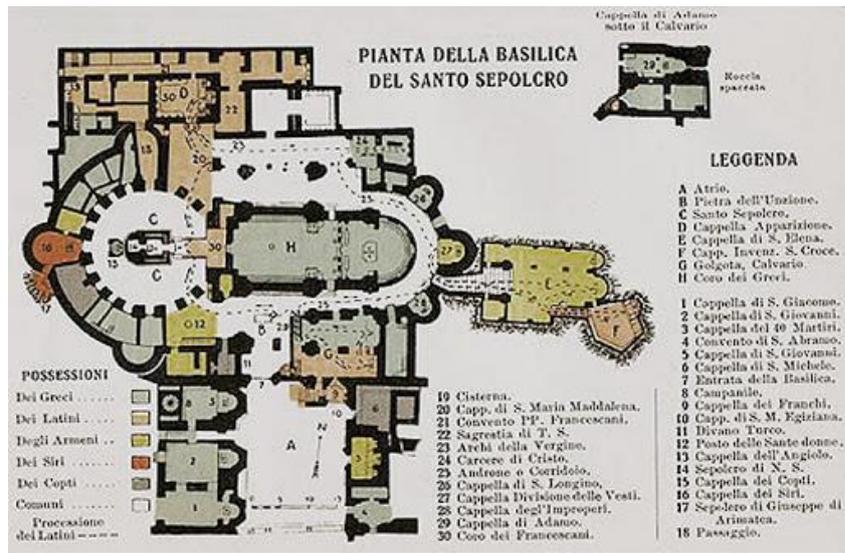


Fig. 1.



Fig. 2.

Fig. 1. Pianta dell'attuale sito gerosolimitano del Santo Sepolcro con evidenziate le aree di pertinenza delle singole confessioni (in colore arancio l'area deputata ai francescani).

Fig. 2. Gerusalemme, veduta dell'interno della Basilica dell'Anastasis (lato sud-est); al centro, l'edicola del Santo Sepolcro edificata nella fase più recente (1810-1818).

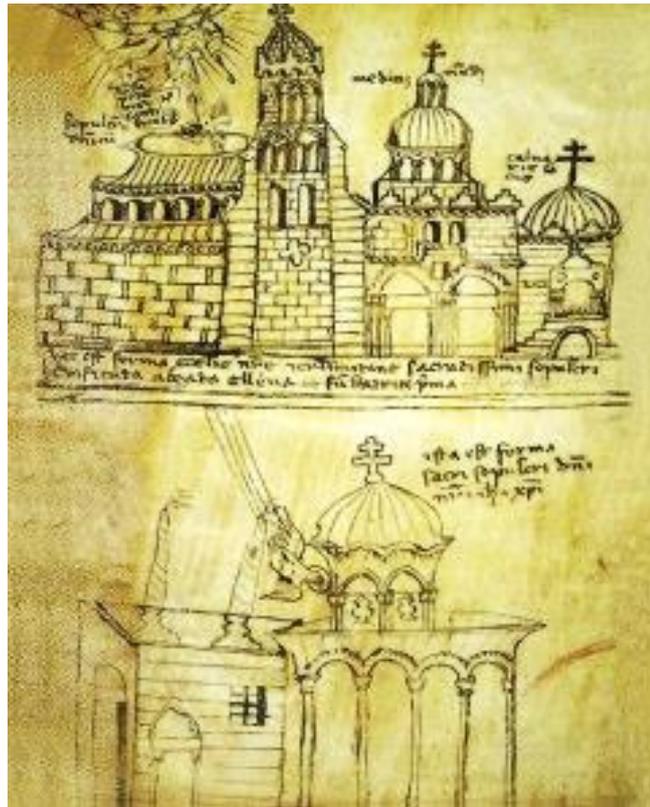


Fig. 3

Fig. 3. Disegno raffigurante la facciata meridionale della Basilica dell'Anastasis con il doppio portale d'ingresso (in alto) e la veduta dell'edicola del Santo Sepolcro risalente all'epoca crociata vista dal lato nord, dal *Liber Artis Architectonicae* di Marco Cezio Faventino, Biblioteca Vaticana, *Codice Urb. Lat. 1362*, 1v, XIV secolo (foto tratta da Wikipedia Commons).

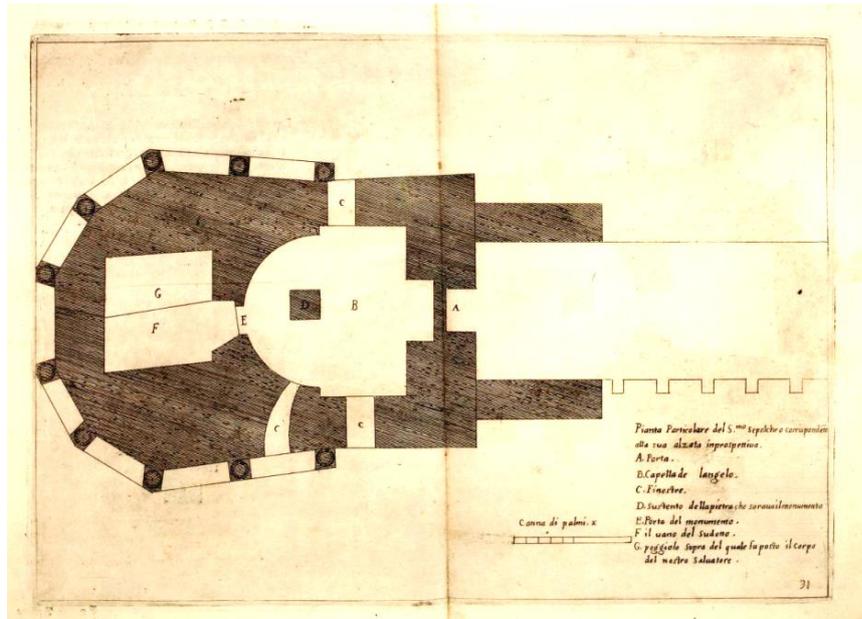


Fig. 4.

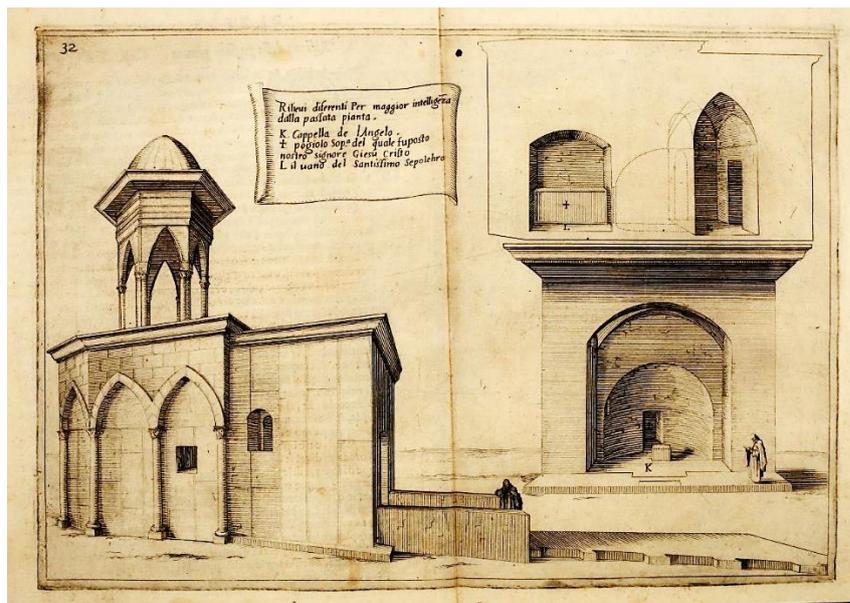


Fig. 5.

Fig. 4. Jacques Callot, planimetria dell'edicola del Santo Sepolcro di Gerusalemme nell'assetto posteriore alla ricostruzione del 1555 operata da Bonifacio da Ragusa. Immagine tratta dal *Trattato de' sacri edifici di Terra Santa* [...] di Bernardino Amico (AMICO 1620, tav. 33).

Fig. 5. Jacques Callot, edicola del Santo Sepolcro vista dal lato sud (sulla destra); prospetto degli interni dell'edicola (sulla sinistra). Immagine tratta da AMICO 1620, tav. 32.

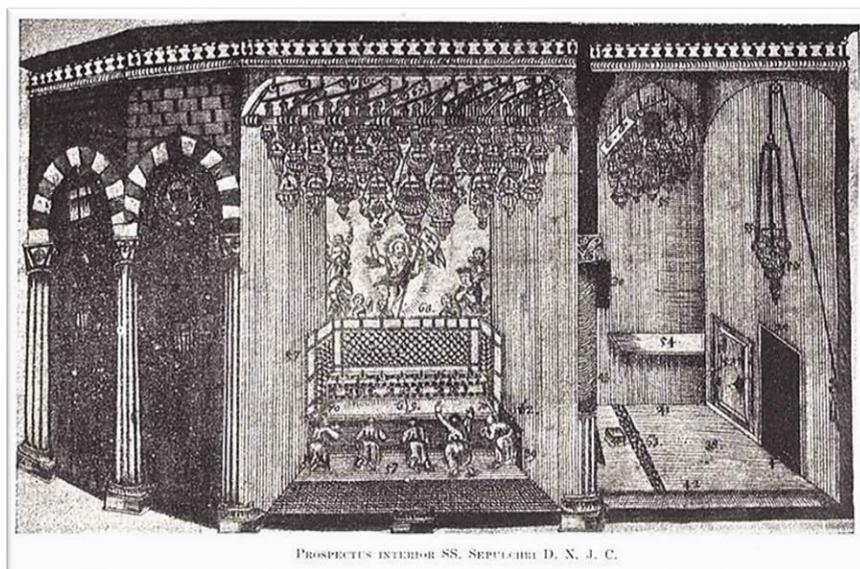


Fig. 6.

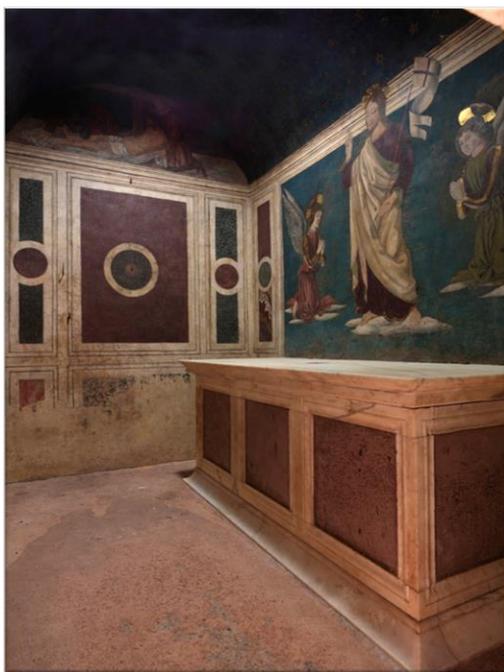


Fig. 7.



Fig. 8.

Fig. 6. Elzevirius Horn, disegno raffigurante l'interno del *Santo Sepolcro* con quattro oranti presso il muretto-altare su cui fu riposto Cristo e un quinto personaggio in atto di entrare nel vano, 1725, Roma, Biblioteca Vaticana, Ms. Vat. lat. 9233, 58v.

Fig. 7. Veduta interna del *Sacello Rucellai* riprodotto il *Santo Sepolcro* di Gerusalemme, Leon Battista Alberti, Firenze, ex Chiesa di San Pancrazio, 1463.

Fig. 8. Interno dell'edicola del *Santo Sepolcro* del XII secolo con rivestimento marmoreo e decorazioni fitomorfe e posta all'interno della rotonda della Chiesa di Santo Stefano, Bologna, XVI secolo.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.

Fig. 9. Aquileia, Cattedrale, visione interna dell'edicola del Santo Sepolcro col banco sepolcrale marmoreo posto sotto un arcosolio, XI secolo.

Fig. 10. Beato Angelico, *Compianto sul Cristo morto*, Convento di San Marco, Firenze, 1440-1441.

Fig. 11. Michele di Matteo, *Compianto sul Cristo morto*, Battistero di Siena, 1447.

Fig. 12. Andrea del Castagno, *Cristo in Pietà sorretto da due angeli*, Firenze, Monastero di Sant'Apollonia, 1447-1448.

Riproduzioni dell'edicola del *Santo Sepolcro*

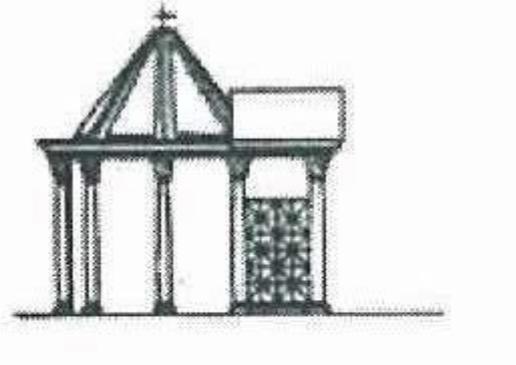


Fig. 13.

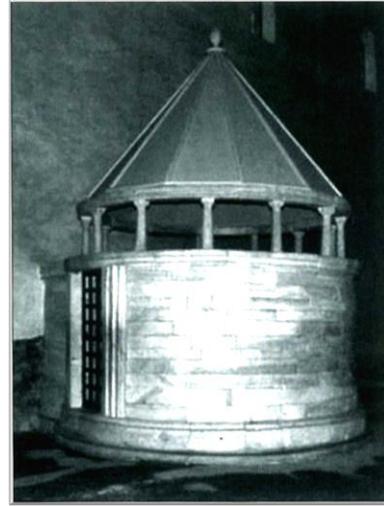


Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16.

Fig. 13. Edicola del Santo Sepolcro d'età crociata con una struttura rotonda sormontata da un ciborio ed una grata all'ingresso.

Fig. 14. Cattedrale di Aquileia, Sacello del Santo Sepolcro posizionato nella navata, adiacente al lato nord, (foto da PIUSSI 2010, 698, fig.8).

Fig. 15. Bologna, Chiesa di Santo Stefano, interno della rotonda contenente l'edicola del Santo Sepolcro, XII secolo e (con la parte sommitale ricostruita nel XX secolo).

Fig. 16. Cattedrale di Costanza, edicola della *Mauritiusrotunde* contenente le reliquie di S. Maurizio e ispirata alla versione del Santo Sepolcro d'età crociata, 1260, (foto da JUHOS 2018, 264, fig. 10).



Fig. 17.



Fig. 18.



Fig. 19.



Fig. 20.

Figg. 17-18. Leon Battista Alberti, Sacello Rucellai, veduta del prospetto (a sinistra) e dell'abside (a destra), Firenze, ex Chiesa di San Pancrazio, 1463, 2,26 m x 3,28.

Fig. 19. Sacro Monte di San Vivaldo presso Montaione (Valdelsa), Cappella *ad instar Sancti Sepulcri*, ante 1515.

Fig. 20. Sansepolcro, Oratorio del Crocefisso, *Sacello del Santo Sepolcro*, 1496 (foto tratta da Susanna Buricchi, 18 novembre 2014, "Misteri di Sansepolcro: il suo nome e il tempio del Santo Sepolcro di Gerusalemme", all'URL: <https://pierodellafrancescablog.wordpress.com/2014/11/18/misteri-di-sansepolcro-il-suo-nome-e-il-tempio-del-santo-sepolcro-di-gerusalemme/>).

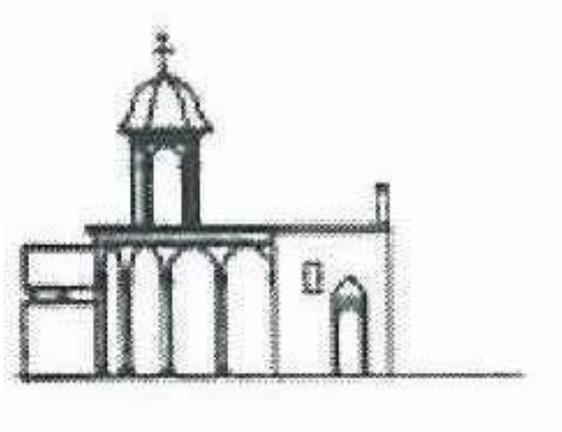


Fig. 21.

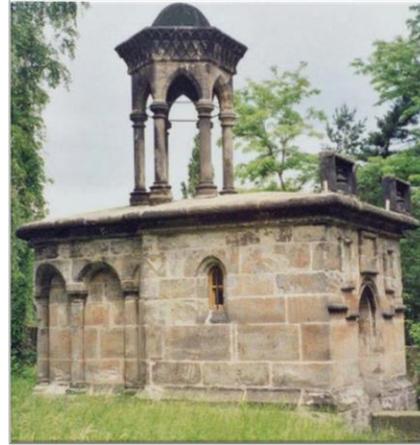


Fig. 22.



Fig. 23.

Fig. 21. Struttura dell'edicola del Santo Sepolcro nella fase quattrocentesca.

Fig. 22. Görlitz (Slesia), *Heilige Grab* realizzato dall'architetto Conrad Plüger per il mercante Georg Emerich, 1481-1489.

Fig. 23. Görlitz (Slesia), interno dell'*Heilige Grab*, particolare della spaccatura nella roccia che collega la Cappella della Croce, sita al livello superiore, alla Cappella di Adamo, sita al livello inferiore (foto da Von Frank Vincentz all'URL: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11241508>)

Il Santo Sepolcro e le strutture a pianta centrale

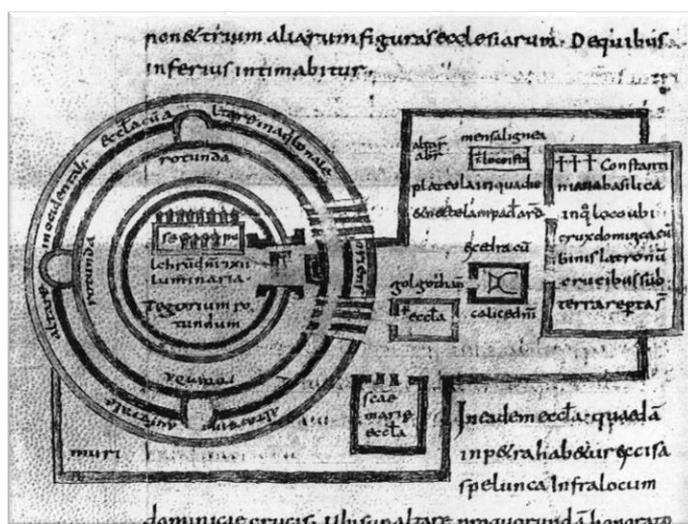


Fig. 24.

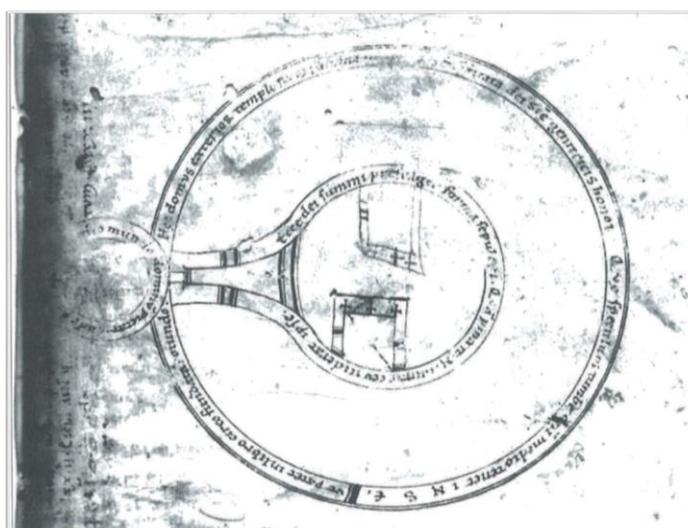


Fig. 25.

Fig. 24. Planimetria del Santo Sepolcro di Gerusalemme attribuita all'abate irlandese Adamnano, tratta dal *De locis sanctis*, XI secolo, Vienna, Osterreichische Nationalbibliothek, cod. 458. fol. 4v (foto da SALVARANI 2008, 10).

Fig. 25. Planimetria del Santo Sepolcro di Gerusalemme, anonimo, Reggio Emilia, Biblioteca Municipale, Ms. Turri D2, c 132v (da PIUSSI 2010, 703, fig. 12).

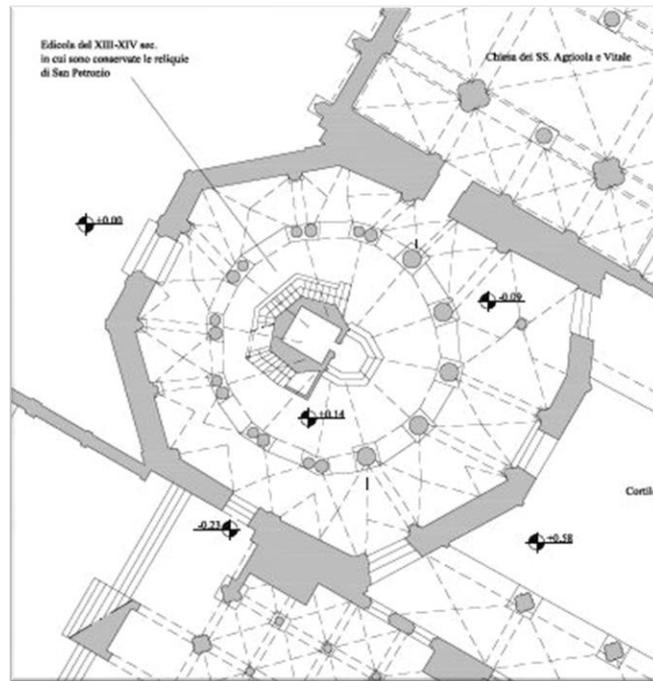


Fig. 26.



Fig. 27.

Fig. 26. Planimetria della chiesa di S. Stefano a Bologna contenente al suo interno l'edicola del *Santo Sepolcro*, XII secolo.

Fig. 27. Bologna, Chiesa di Santo Stefano riprodotte i siti gerosolimitani del Santo Sepolcro, XII secolo.



Fig. 28.



Fig. 29.

Fig. 28. Cambridge, *Saint Sepulchre Church*, 1100-1125 circa

Fig. 29. Pisa, Chiesa del Santo Sepolcro attribuita all'architetto Deotisalvi, XII secolo.



Fig. 30.



Fig. 31.

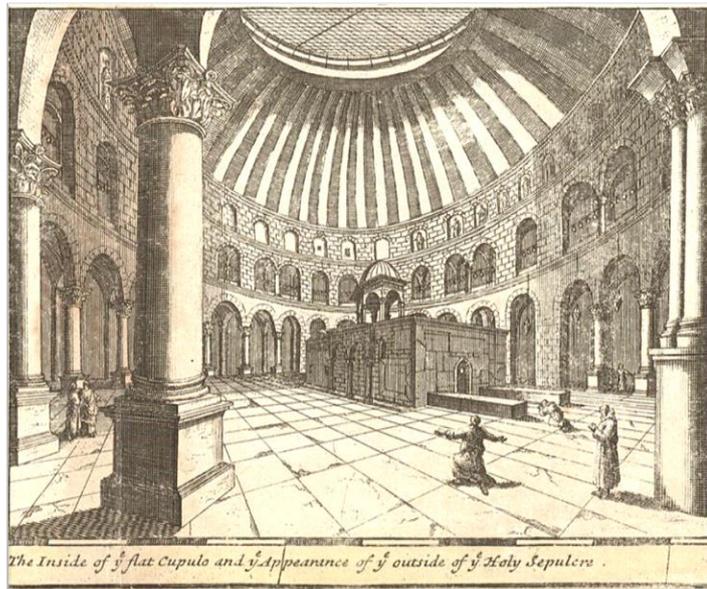


Fig. 32.

Fig. 30. Battistero di Pisa, veduta interna con diametro di 36,5 m², realizzato dall'architetto Deontisalvi, 1152.

Fig. 31. Battistero di Pisa, veduta esterna.

Fig. 32. Veduta interna della Basilica dell'Anastasis con l'edicola del Santo Sepolcro verso la metà del XVIII secolo, particolare tratto dalla cartina di Herman Moll *The Turkish Empire in Europe, Asia and Africa*, Londra, 1752.



Fig. 33.



Fig. 34.

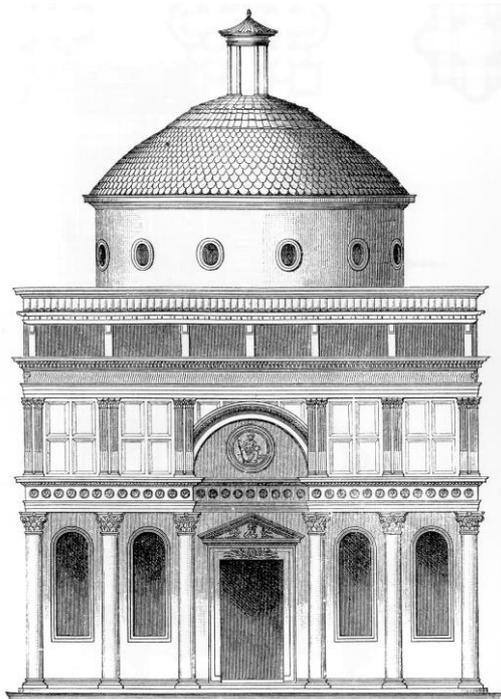


Fig. 35.

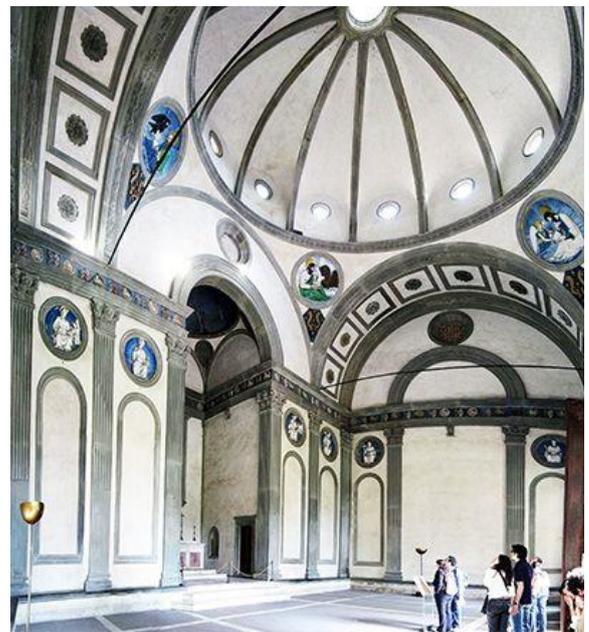


Fig. 36.

Figg. 33-34. Veduta esterna della Sagrestia Vecchia presso la Basilica di San Lorenzo a Firenze (a sinistra); veduta interna della cupola (a destra), Filippo Brunelleschi, 1419-1428.

Figg. 35-36. Firenze, Prospetto della Cappella Pazzi a base centrale con cupola (sinistra) e veduta dell'interno (destra), Filippo Brunelleschi, 1442-1478.



Fig. 37.

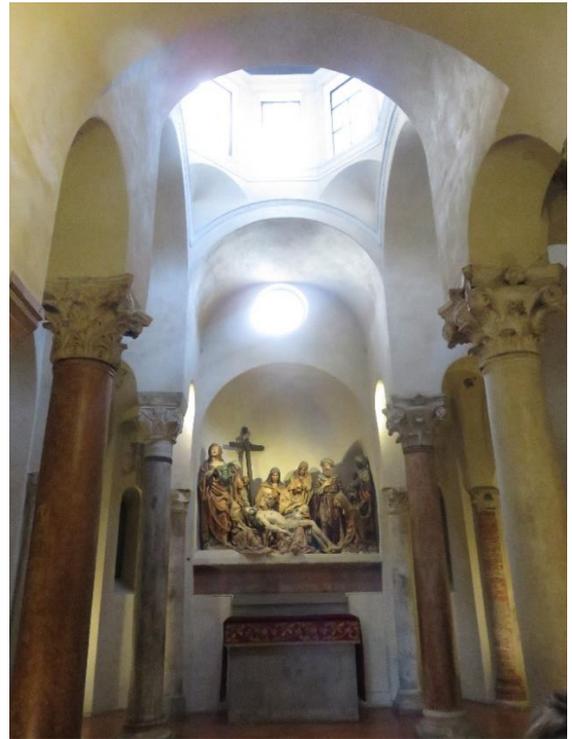


Fig. 38.

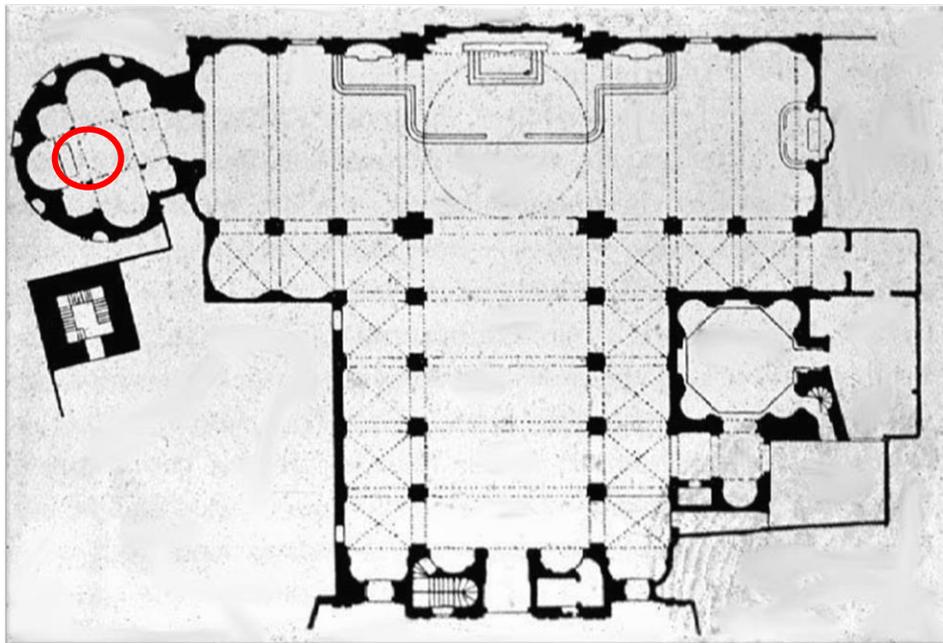


Fig. 39.

Figg. 37-38. Milano, Sacello di Santa Maria presso San Satiro; a sinistra: veduta esterna da Via Falcone; a destra: veduta interna con la nicchia contenente il Sepolcro di Agostino De Fondulis, 1483.

Fig. 39. Pianta della Chiesa di Santa Maria presso San Satiro, Milano, con evidenziata in rosso la posizione del *Sepolcro*.



Fig. 40.



Fig. 41.

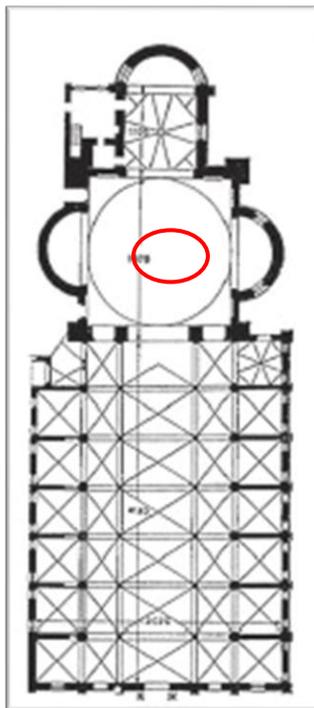


Fig. 42.

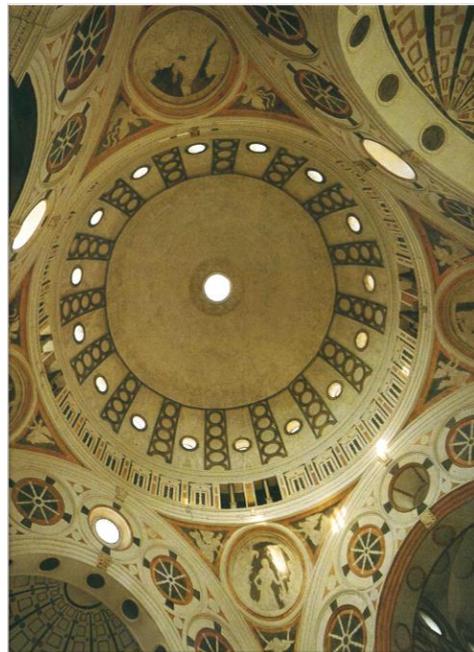


Fig. 43.

Figg. 40-41. Milano, Chiesa di Sant'Eustorgio, veduta interna con la Tomba di Pigello Portinari (a sinistra) e cupola (a destra), 1460.

Figg. 42-43. Pianta della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano costruita dal Bramante (a sinistra), 1497, con evidenziata in rosso la posizione del *Deposto* posizionato al suo interno nel 1515 (probabilmente corrispondente a quello eseguito da Vincenzo Onofri per Alberto Bruscolo); a destra: particolare della cupola bramantesca sulla tribuna destinata ad essere usata come mausoleo degli Sforza.



Fig. 44.

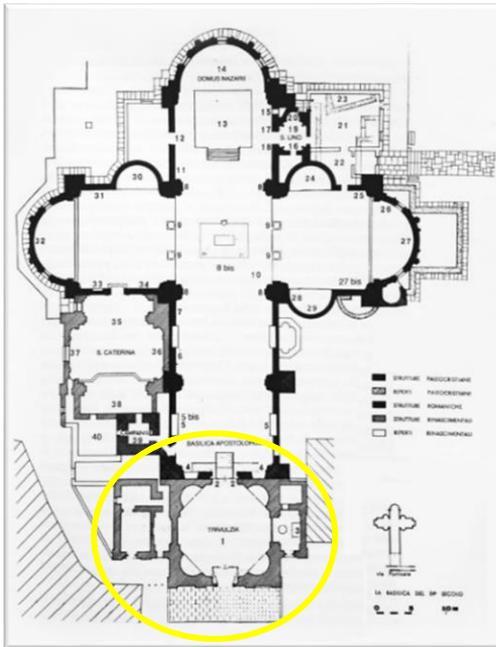


Fig. 45.



Fig. 46.

Fig. 44. Cristoforo Solari, monumento funebre di Beatrice d'Este, Certosa di Pavia, originariamente destinato alla Chiesa di Santa Maria delle Grazie (Milano), 1497, marmo.

Fig. 45. Pianta della Basilica di San Nazario in Brolo (Milano), con evidenziato in giallo il *Mausoleo Trivulziano* posto all'ingresso della chiesa e realizzato su progetto dal Bramantino, 1507-1512;

Fig. 46. Veduta della cupola ottagonale del *Mausoleo Trivulziano*.

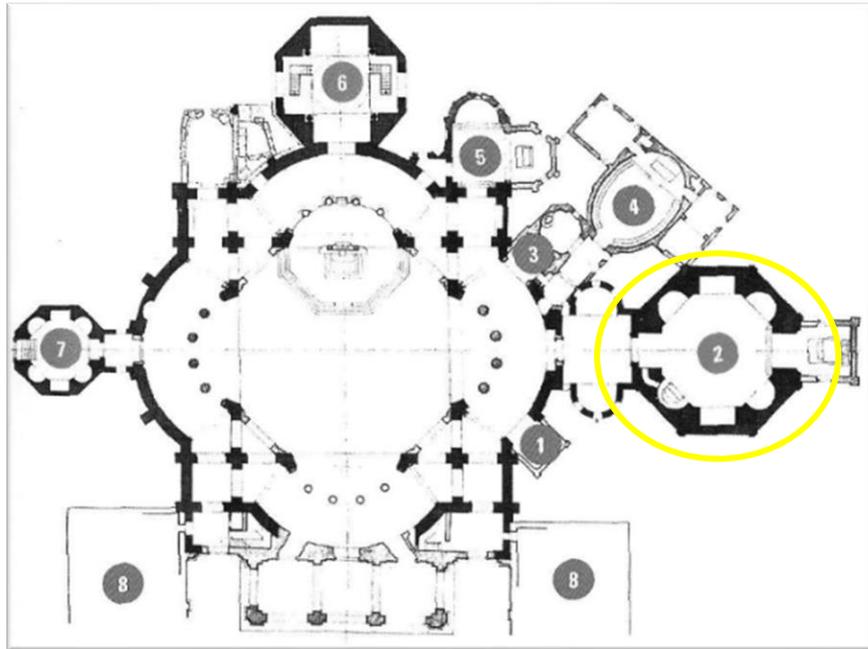


Fig. 47.



Fig. 48.

Figg. 47-48. Pianta della chiesa di S. Lorenzo, Milano (in alto), con evidenziata la Cappella di Sant'Aquilino, paragonata da Santo Brasca alla Basilica del Santo Sepolcro in Terrasanta (1480); in basso: veduta interna del Sacello di Sant'Aquilino nella Chiesa di S. Lorenzo (foto di Giorgio Panzeri).

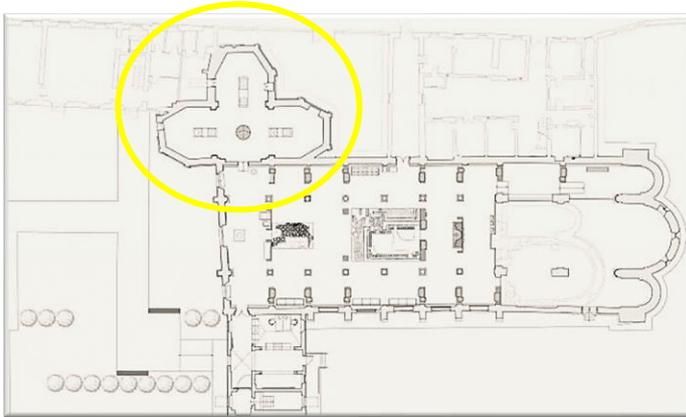


Fig. 49.

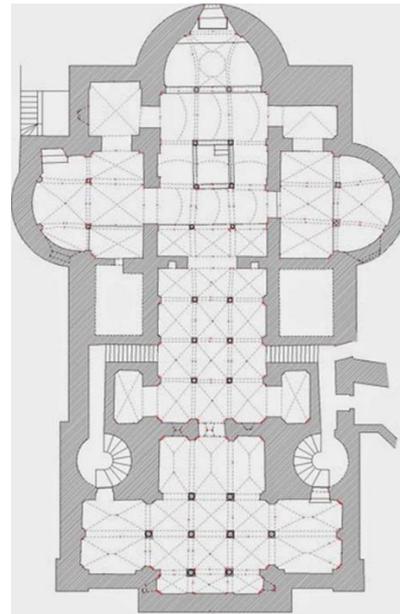


Fig. 50.

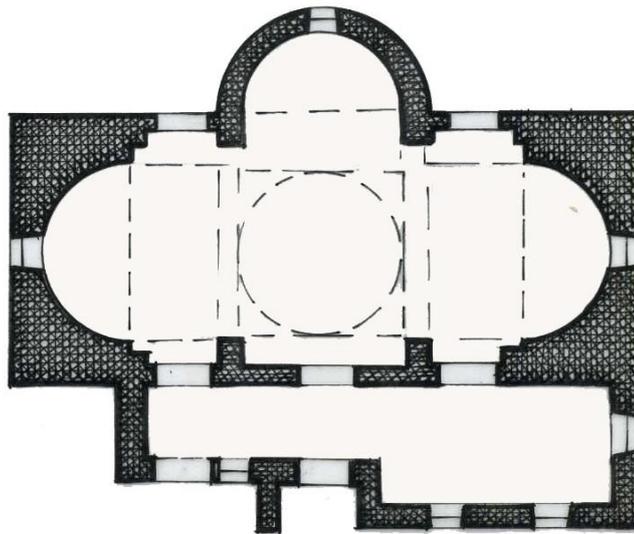


Fig. 51.

Fig. 49. Pianta della Chiesa di S. Lorenzo a Cremona (oggi Museo Archeologico), con evidenziata in giallo la *Cappella Meli-Lupi* a pianta triconca visibile in corrispondenza della prima campata, sul versante settentrionale.

Fig. 50. Pianta della cripta della Basilica del Santo Sepolcro a Milano.

Fig. 51. Pianta triconca della chiesa di S. Giovanni Battista a Gerusalemme, sede dell'omonimo ordine dal 1170.

Il sepulchrum temporaneo



Fig. 52.

Fig. 52. *Santo Sepolcro* portatile proveniente da Lichtenthal (Baden-Baden), seconda metà del XIV secolo, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, legno dipinto (da JUHOS 2018, 264, fig. 3).



Fig. 53.



Fig. 54.



Fig. 55.

Fig. 53. Cowthorpe (York), Chiesa di S. Michele, *Easter Sepulchre* temporaneo in legno, 1494, legno.

Fig. 54. *Santo Sepulcro* proveniente dall'abbazia benedettina di Garamszentbenedek, Esztergom, Museo Cristiano, 1480-1490 circa (da JUHOS 2018, 265, fig. n. 6).

Fig. 55. *Santo Sepulcro* temporaneo, da un'incisione del *Till Eulenspiegel*, 1515, British Museum (da BROOKS, 1921, 203, fig. 18).



Fig. 56.

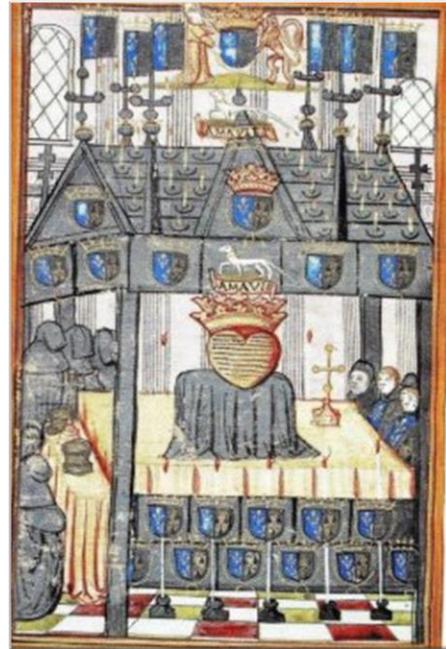


Fig. 57.

Fig. 56. *Catafalco funebre di John Islip, abate di Westminster († 1532)*, da un disegno del 1743 di George Vertue, Bodleian Library (Oxford, ms. Gough Maps 226).

Fig. 57. *Catafalco funebre illuminato da lampade per Anna di Bretagna regina di Francia nella Chiesa di Carmes a Nantes, 1515 circa*, Parigi, BNF, ms. fr. 5094, fol. 51v.

Collocazioni originarie:

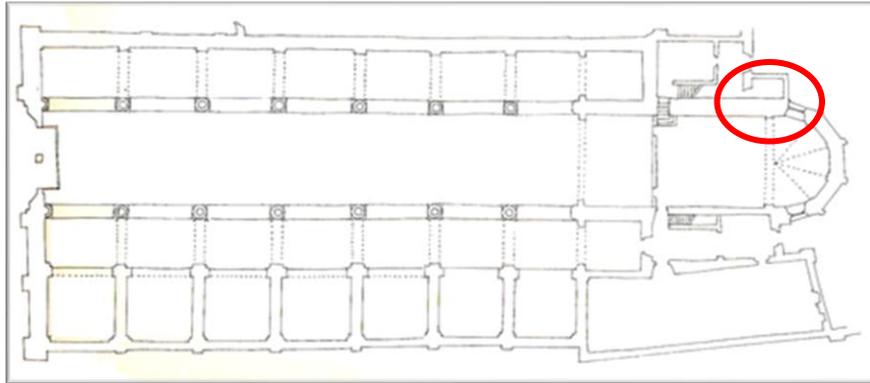


Fig. 58.



Fig. 59.

Fig. 58. Planimetria della Chiesa di Santa Maria del Carmine, Brescia, con evidenziata in rosso la Cappella Parva.

Fig. 59. Interno della Cappella del Sepolcro posizionata in *Cornu Evangelii* con gli affreschi quattrocenteschi raffiguranti *S. Francesco riceve le stimmate* e *S. Bernardino*.



Fig. 60.



Fig. 61.



Fig. 62.

Fig. 60. Brescia, Chiesa di Santa Maria del Carmine, Cappella Parva (350 x 260 x 280 cm circa), interno con la raffigurazione della *Sacra conversazione con la Vergine e il Bambino*, *S. Giovanni e la Maddalena* e il *Cristo risorto* nella lunetta.

Fig. 61-62. Cappella Parva, affresco con l'*Apparizione di Cristo alla Maddalena*, 349 x 269 cm (a sinistra); *Apparizione di Cristo alla madre* (a destra).



Fig. 63.

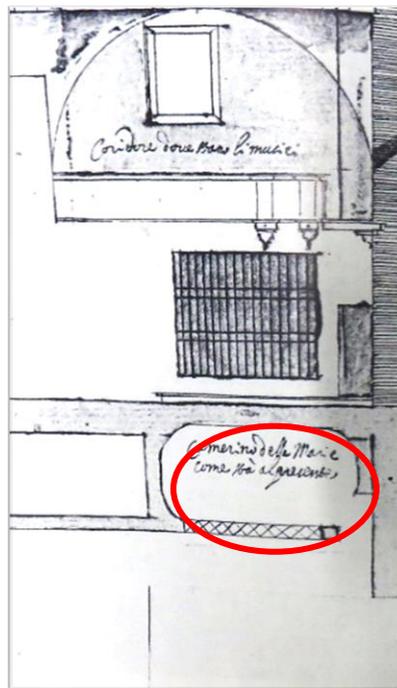


Fig. 64.



Fig. 65.

Fig. 63. Bologna, intero della chiesa di Santa Maria della Vita nella sua veste barocca.

Fig. 64. Bologna, Chiesa di Santa Maria della Vita, Pianta e prospetto del *Camerino delle Marie* nel suo assetto dal 1586 al 1660, disegno dell'architetto Giovanni Socchi, 1,90 m x 3,80 m (foto tratta da FANTI 1898, 80, fig. 2).

Fig. 65. Bologna, Chiesa di Santa Maria della Vita, *Sepolcro*, Niccolò dell'Arca, 1462-1464, (scheda n. 5).

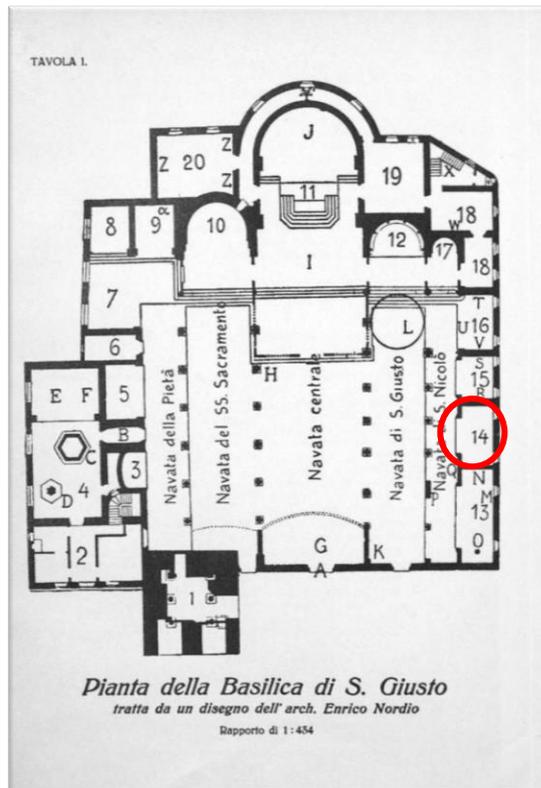


Fig. 66.



Fig. 67.

Fig. 66. Pianta della Chiesa di S. Giusto a Trieste con evidenziata la posizione attuale del *Sepolcro* nella navata destra (da INCONTRERA 1928, tav. I).

Fig. 67. Trieste, Basilica di S. Giusto, *Sepolcro*, ante 1421, anonimo scultore salisburghese, h. 80 cm, stucco.

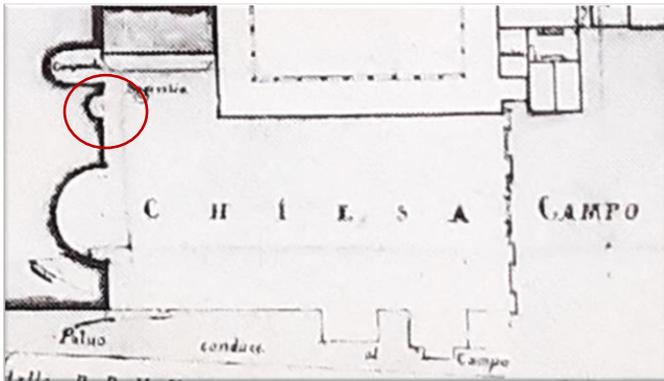


Fig. 68.



Fig. 69.



Fig. 70.

Fig. 68. Planimetria della chiesa abbaziale di Sant'Antonio di Castello, Filippo Rossi, 1785, Venezia, ASV, *Sant'Antonio di Castello*, b. 91, foglio sciolto all'inizio della busta, (pubblicata in SANDRELLI 1995, 159, fig. 2)

Fig. 69. *Sepolcro* di Sant'Antonio di Castello con il torso del *Cristo* e un frammento del braccio della *Vergine* a sostenere il capo del *Cristo*, già in Sant'Antonio di Castello (Venezia), 1486-1489, Musei Civici di Padova (scheda n. 31)

Fig. 70. Chiesa e abbazia di Sant'Antonio di Castello (particolare), da un'incisione di Jacopo de' Barbari, *Pianta prospetti di Venezia*, 1500, da SANDRELLI 1995 (1996), 159, fig. 1.

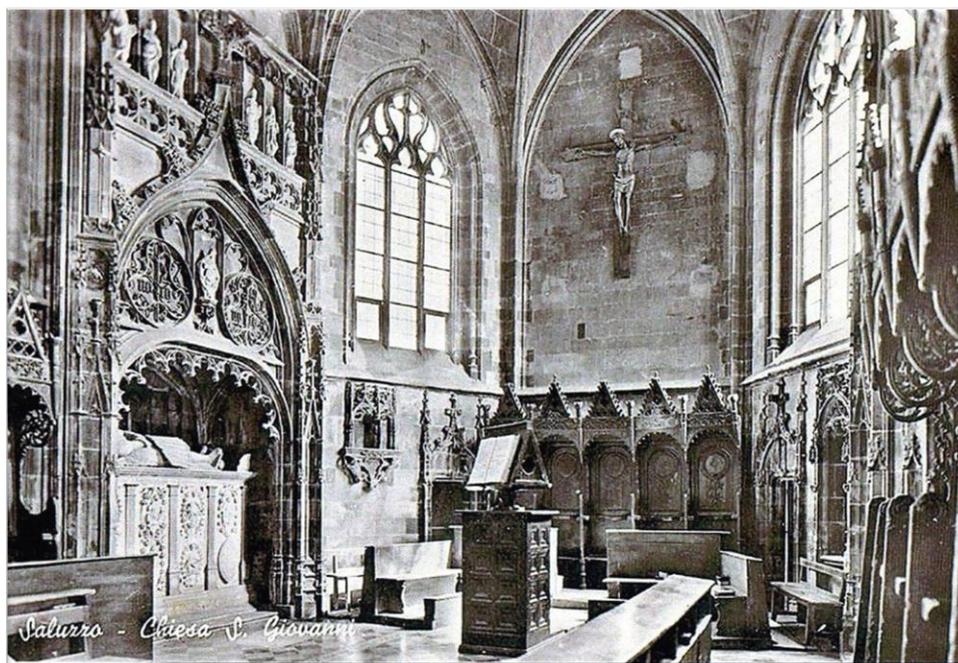


Fig. 71.



Fig. 72.



Fig. 73.

Fig. 71. Chiesa di S. Giovanni a Saluzzo, veduta complessiva della cappella funeraria dei marchesi di Saluzzo all'interno del coro (foto MONTRASI 2015, URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/d/d4/Chiesa san giovanni Saluzzo.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/d/d4/Chiesa_san_giovanni_Saluzzo.jpg)).

Fig. 72. *Enfeu* contenente il *gisant* del marchese Tommaso III di Saluzzo (†1416), lato sinistro del coro della Chiesa di S. Giovanni.

Fig.73. Folleville (Amiens), Chiesa di Saint-Jacques-le-Majeur-et-Saint-Jean Baptiste, *Monumento sepolcrale di Raoul de Lannoy e della moglie Jeanne de Poix*, realizzato da Antonio della Porta detto "il Tamagnino" e Pace Gagini, 1519.

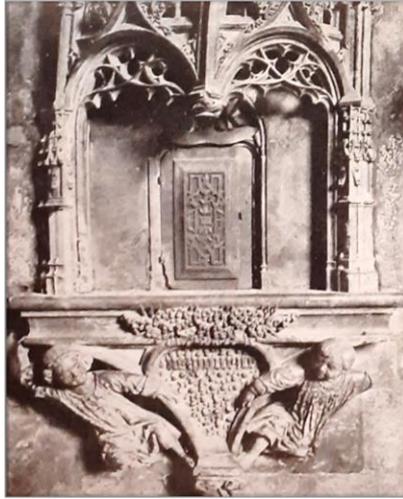


Fig. 74.



Fig. 75.

Fig. 74. Saluzzo, Chiesa di San Giovanni, Cappella marchionale, particolare del ciborio posizionato alla sinistra del monumento sepolcrale di Tommaso III di Saluzzo e possibile luogo di conservazione della *Sacra Spina* per la presenza dell'iscrizione "Sanza espina no he roza" (da VACCHETTA 1931, 129).

Fig. 75. Saluzzo, Chiesa di San Giovanni, sacrestia, *Tabernacolo della Sacra Spina*, posto all'interno di una nicchia sovrastante la mensa in cui si ritiene sia stata conservata la reliquia della Sacra Spina a partire dai primi anni del Cinquecento sino al 1542 (da VACCHETTA 1931, 127).



Fig. 76.



Fig. 77.

Fig. 76. Antonio Tamagnino e Pace Gagini, Folleville (Somme), Chiesa di Saint-Jacques-le-Majeur-et-Saint-Jean Baptiste, veduta d'interno della cappella di Raoul de Lannoy e Jeanne de Poix, con a sinistra la nicchia contenente i *gisant* dei defunti, al centro la nicchia con i due committenti in preghiera verso la *Mise-au-Tombeau* (originariamente posizionata all'interno della nicchia di destra), 1519.

Fig. 77. Joigny, Chiesa di Saint-Jean, *Mise-au-Tombeau* proveniente dalla Chiesa di Saint-Jacques-le-Majeur-et-Saint-Jean Baptiste a Folleville, 1519.

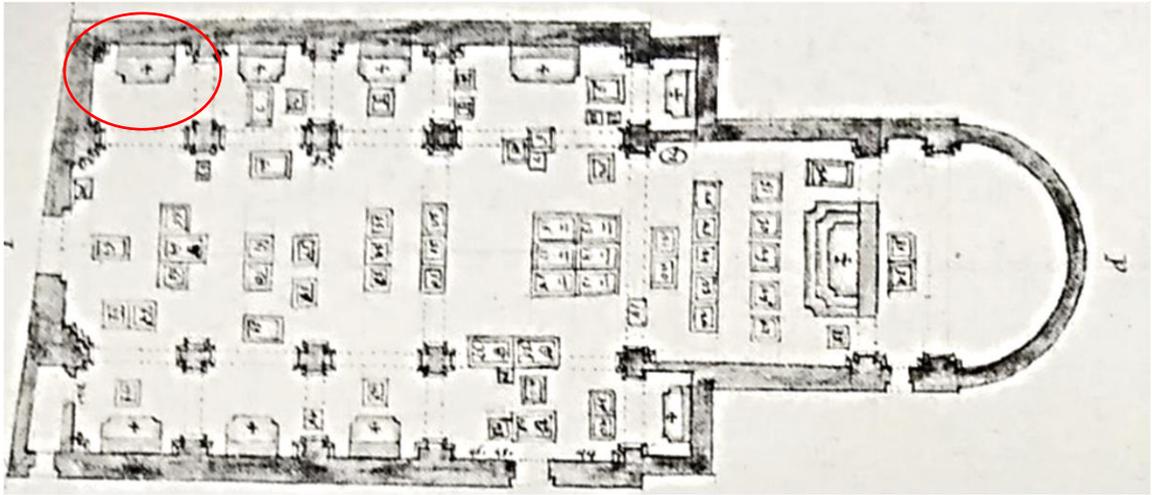


Fig. 78.



Fig. 79.

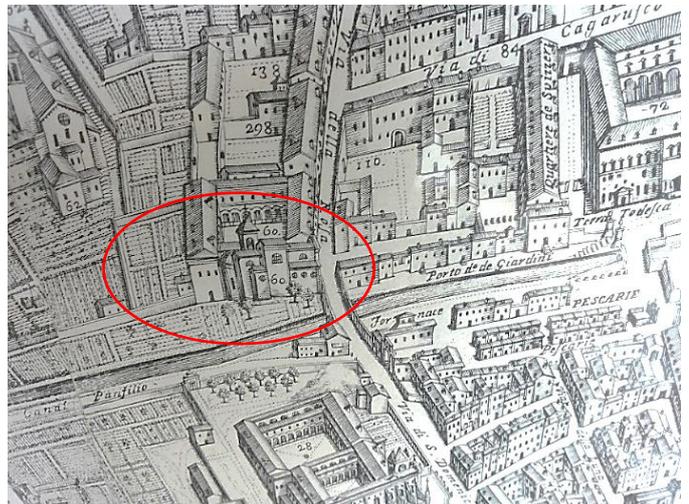


Fig. 80.

Fig. 78. Pianta settecentesca della Chiesa di Santa Maria della Rosa (dal manoscritto di Cesare Barotti, 1776), con evidenziata in rosso l'originaria collocazione del *Sepolcro* di Guido Mazzoni oggi nella Chiesa del Gesù.

Fig. 79. Veduta esterna della facciata di Santa Maria della Rosa negli anni Cinquanta prima dell'abbattimento (foto da VISSER-TRAVAGLI 2004, 19)

Fig. 80. Pianta di Ferrara disegnata da Andrea Bolzoni (1747), con evidenziata in rosso la Chiesa di Santa Maria della Rosa.



Fig. 81

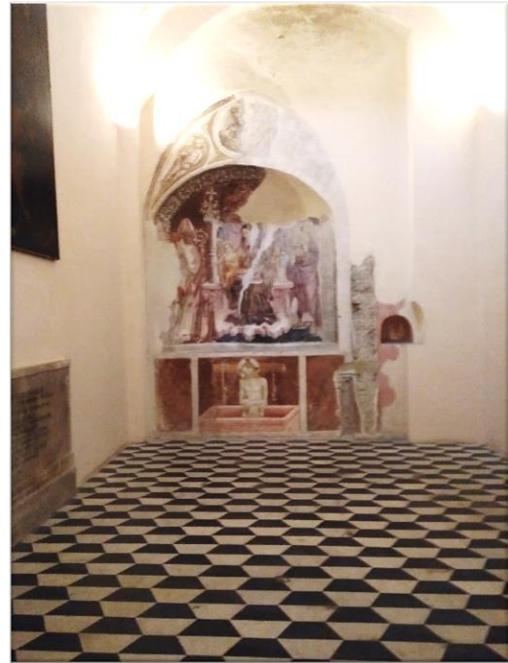


Fig. 82.



Fig. 83.

Fig. 81. Planimetria della chiesa napoletana di Santa Maria di Monteoliveto, con evidenziata in rosso la Cappella Origlia, sede originaria del *Sepolcro* di Guido Mazzoni, e in giallo la Cappella Lannoy, sede attuale del gruppo.

Fig. 82. Veduta d'interno della Cappella Origlia con nicchia affrescata con una *Maiestas* tra S. Nicola di Bari, un santo Vescovo non identificabile e donatore, 1411 circa.

Fig. 83. Guido Mazzoni, *Sepolcro* fittile, Napoli, Santa Maria di Monteoliveto, Cappella Lannoy, 1492.

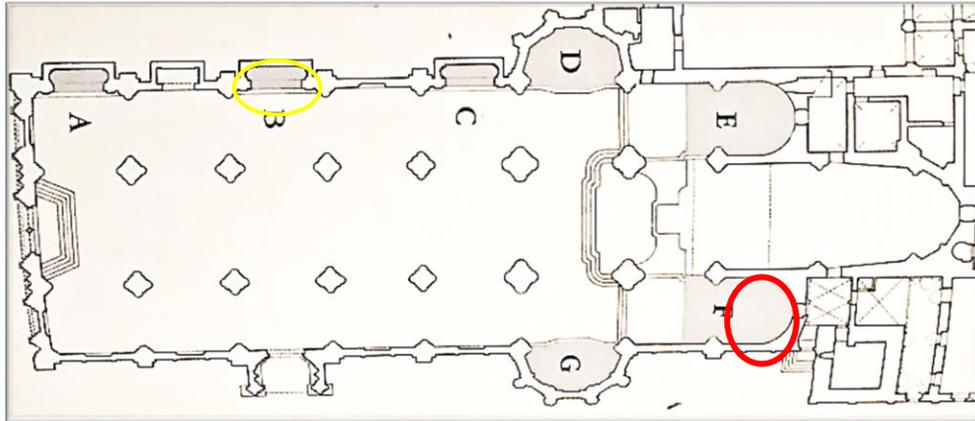


Fig. 84.



Fig. 85a.

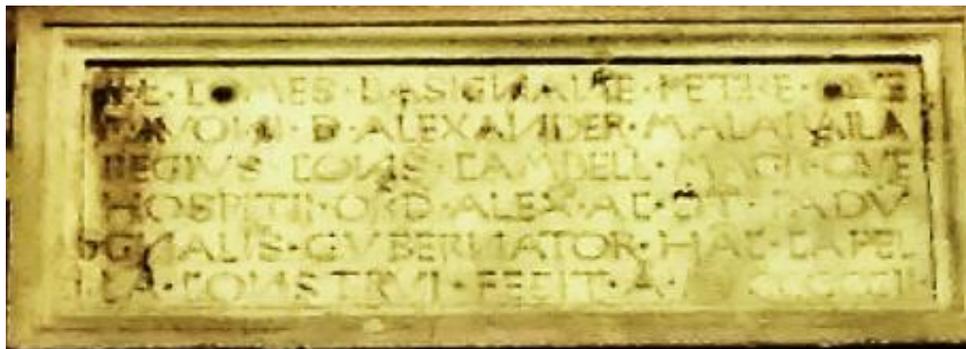


Fig. 85b.

Fig. 84. Pianta del Duomo di Santa Maria Assunta ad Asti con evidenziata in rosso la cappella originaria del *Sepolcro*, detta “della Madonnina” o “dell’Ascensione”, appartenente alla famiglia Malabaila, ed evidenziata in giallo l’attuale posizione del *Sepolcro*.

Figg. 85a-b. Epigrafe commemorativa della fondazione della Cappella Malabaila, attualmente murata nel muro esterno del lato meridionale, davanti al presbiterio.



Fig. 86.

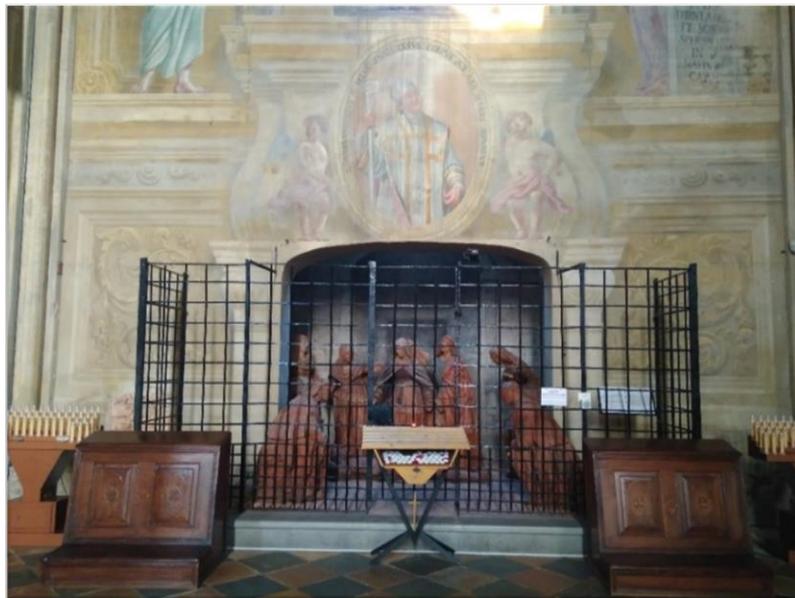


Fig. 87.

Fig. 86. Asti, Duomo dell'Assunta, *Sepolcro* fittile, autore ignoto di cultura lombardo-cremasca, primo decennio del Cinquecento (1503-1513), terracotta dipinta (scheda n. 26).

Fig. 87. Duomo di Asti, collocazione attuale del gruppo nella seconda cappella della navata sinistra, lato nord; la collocazione in quest'area risale al XVIII secolo come dimostrano anche gli affreschi coevi.

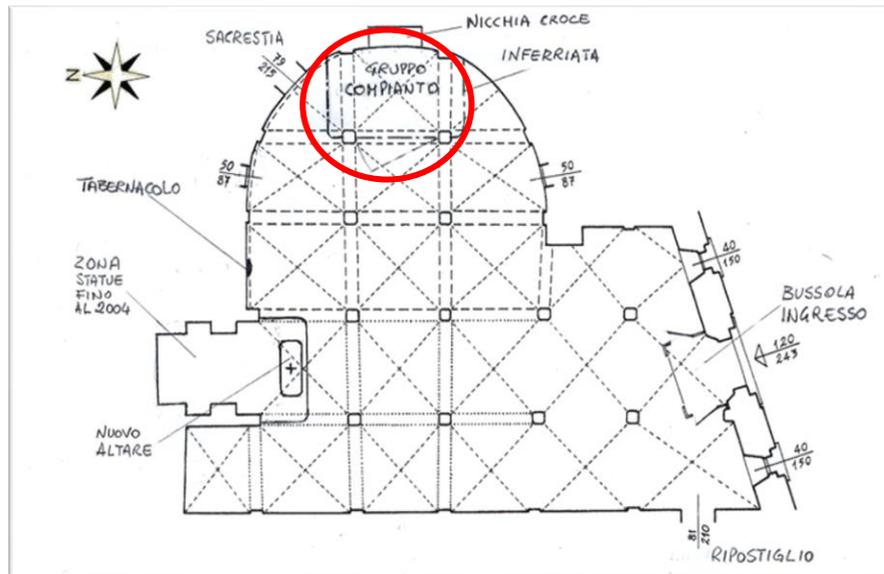


Fig. 88.



Fig. 89.

Fig. 88. Planimetria della cripta della Pieve di S. Stefano Papa a Modigliana, con evidenziata in rosso l'attuale collocazione del gruppo, sul lato est, probabilmente corrispondente a quella originaria (tratta da SAVELLI 1991, 101).

Fig. 89. Modigliana, Pieve di Santo Stefano Papa (cripta), *Sepolcro*, ignoto autore di cultura umbro-toscana, legno di tiglio (foto tratta da VERNIA 2013, 67, fig. 1).



Fig. 90.



Fig. 91.

Fig. 90. Chiesa dei Ss. Giacomo e Niccolò a Querciagrossa presso Monteriggioni, veduta interna della cripta col *Compianto* fittile di Francesco di Giorgio Martini allestito sopra un altare.

Fig. 91. Francesco di Giorgio Martini, *Compianto* fittile proveniente dal soppresso monastero olivetano di San Benedetto fuori porta Tufi, presso Querciagrossa (Monteriggioni), primo decennio del XVI secolo, 1486-1488.



Fig. 90.



Fig. 91



Fig. 92.

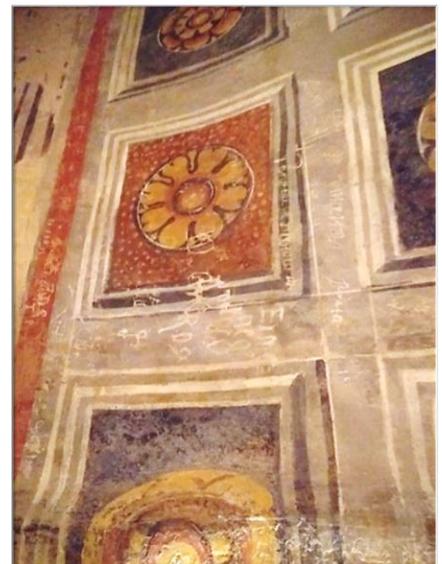


Fig. 93.

Fig. 92. Raiano (L'Aquila), Eremo di S. Venanzio, Planimetria della cripta della chiesa di S. Venanzio, raggiungibile attraverso una scalinata adiacente al presbiterio sul lato destro, con evidenziata in rosso la collocazione del *Sepolcro*.

Figg. 91-92. Raiano (L'Aquila), Eremo di San Venanzio, *Sepolcro*, pietra dipinta, probabile allestimento originario (scheda n. 36).

Fig. 93. Particolare del soffitto della nicchia voltato a botte e affrescato con motivo a cassettoni con rosette, XVI secolo.

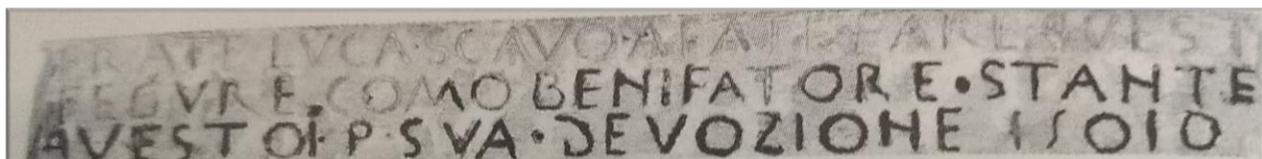


Fig. 94a.



Fig. 94b.

Figg. 94a-b. Epigrafe riferita al *Sepolcro*, oggi murata all'esterno della chiesa dell'Eremo di S. Venanzio (Raiano) e riportante a la data "1510" (foto tratta da FUCINESE 2008, 22, fig. 7); in basso: particolare della finestra della facciata in cui si trova attualmente murata l'epigrafe.

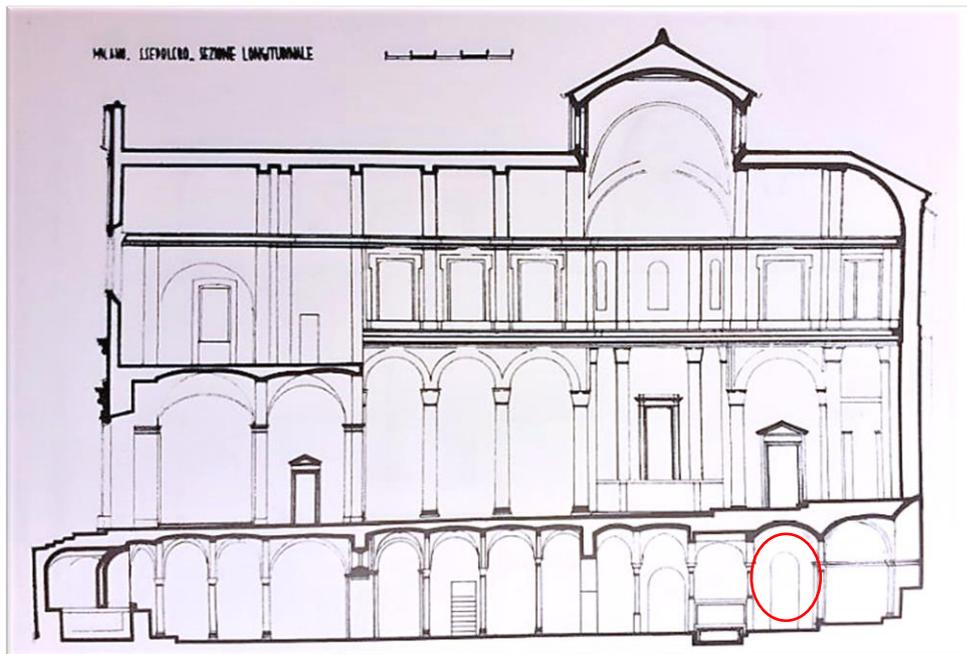


Fig. 95.



Fig. 96.

Fig. 95. Milano, Basilica del Santo Sepolcro, sezione longitudinale (foto da ASBAAMi, *Fondo S. Sepolcro*, edita in SCHIAVI 2005, fig. 15).

Fig. 96. Milano, Basilica del Santo Sepolcro, navata centrale, veduta complessiva del *Sepolcro* nella collocazione attuale successiva al restauro degli anni Novanta (scheda n. 21).

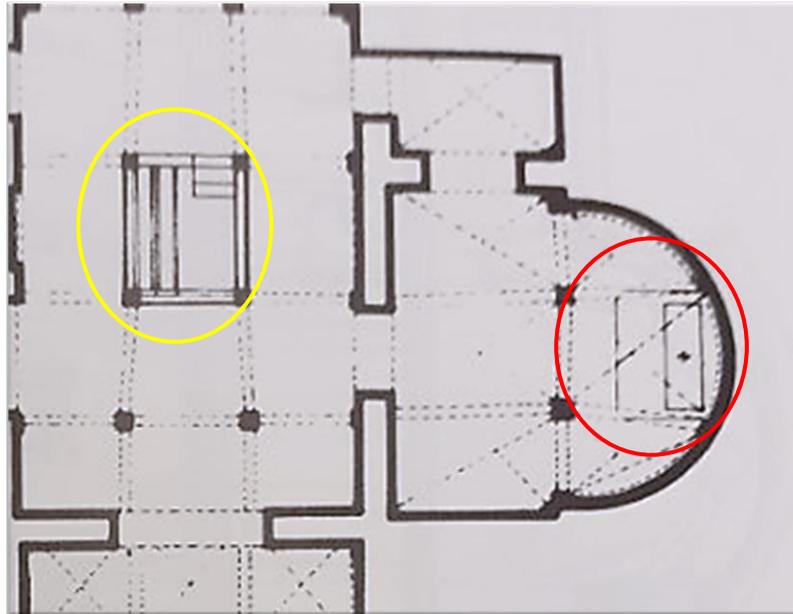


Fig. 97.



Fig. 98.

Fig. 97. Milano, Basilica del Santo Sepolcro, pianta della cripta, particolare dell'area dedicata all'*imitatio Sepulchri* con l'arca marmorea trecentesca della Maddalena evidenziata in giallo; probabile collocazione originaria del *Sepolcro* nell'abside destro, evidenziata in rosso.

Fig. 98. Particolare dell'area adibita ad *imitatio Sepulchri* nella zona centrale della cripta, in corrispondenza del capocroce della chiesa superiore; all'interno si scorge l'arca marmorea trecentesca dedicata alla Maddalena e una statua secentesca raffigurante S. Carlo Borromeo in preghiera.



Fig. 99.



Fig. 100.

Fig. 99. Fabriano, Oratorio dei Beati Becchetti presso la Chiesa di Sant'Agostino; particolare dell'ingresso con ai lati le riproduzioni delle tombe dei Re Latini di Gerusalemme e della salita del Monte Calvario al centro.

Fig. 100. Sculture del *Cristo depresso* e della *Dormitio Virginis* provenienti dall'Oratorio dei Beati Becchetti; in secondo piano sono visibili le sculture della *Vergine dolente* e del *S. Giovanni* posti accanto al Crocifisso in secondo piano (foto da DONNINI 1994, 58).



Fig. 101.

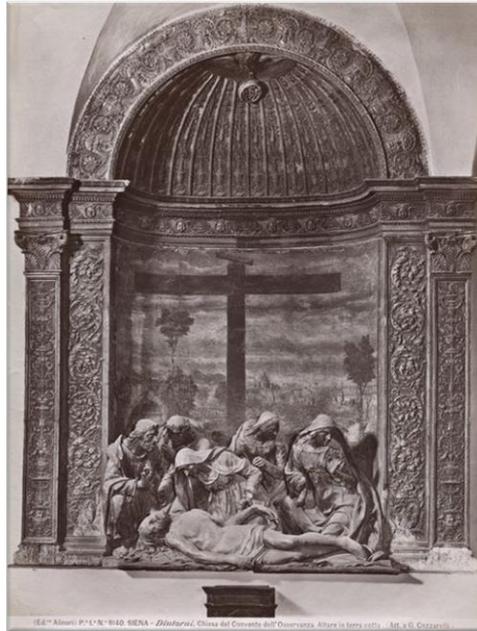


Fig. 102.

Fig. 101. Siena, Basilica dell'Osservanza, particolare della nicchia nella sacrestia con il *Sepolcro* fittile di Giacomo Cozzarelli, 1498.

Fig. 102. Fotografia d'epoca (1910) del *Sepolcro* fittile all'interno della nicchia della sagrestia, allora affrescata con uno sfondo paesaggistico (foto da ALINARI).



Fig. 103.

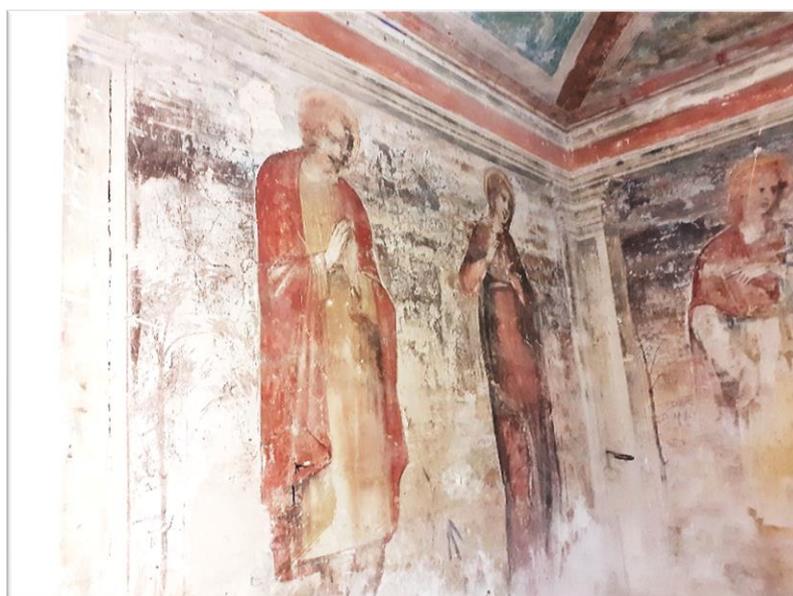


Fig. 104.

Fig. 103. Siena, Basilica dell'Osservanza, cripta, particolare della celletta quadrangolare e probabile luogo di provenienza del *Sepolcro* fino alla fine del XVII secolo, 2 x 2 m circa.

Fig. 104. Particolare dell'affresco con *Santi dolenti* (*S. Giovanni? S. Giacomo?*), parete sinistra.



Fig. 105.



Fig. 106.

Fig. 105. Particolare dell'affresco con *Vergine con Pie donne*, parete centrale.

Fig. 106. Particolare dell'affresco con *Santi dolenti*, parete destra.

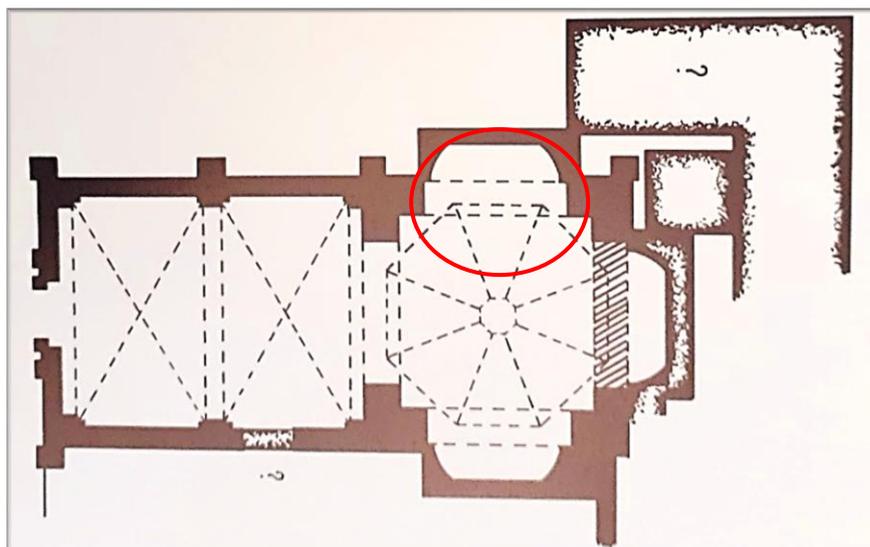


Fig. 107.



Fig. 108.

Fig. 107. Ricostruzione planimetrica della chiesa di Santa Maria Maddalena e Santo Spirito a Crema con evidenziata in rosso la posizione originaria del *Sepolcro*, elaborazione di Martino Astolfi sulla base della pianta realizzata in occasione dei restauri alla fine degli anni Settanta del secolo XX (in ASTOLFI 2005, 91).

Fig. 108. Pieve di Palazzo Pignano (Crema), *Sepolcro* realizzato Agostino de Fondulis, già nella Chiesa di Santa Maria Maddalena e Santo Spirito a Crema, 1510 circa (scheda n. 19).

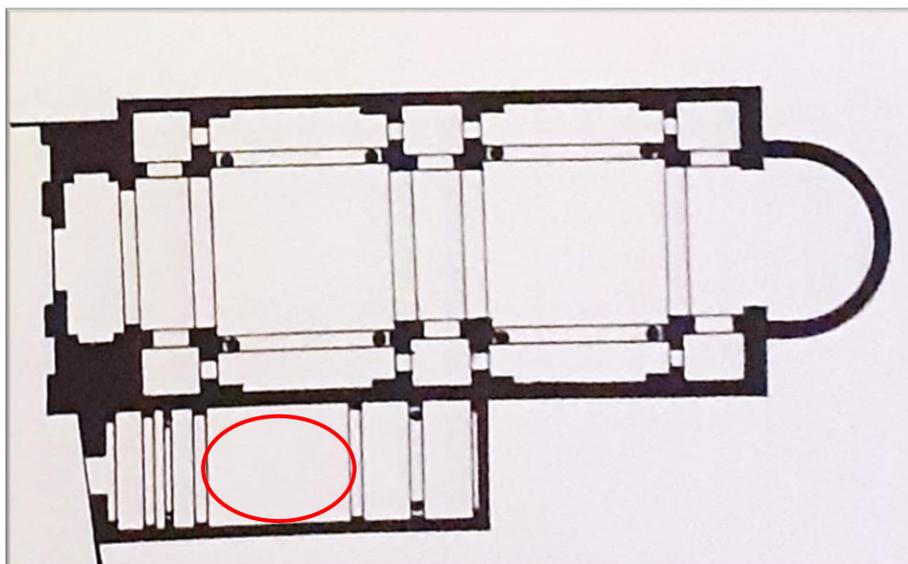


Fig. 109.



Fig. 110.

Fig. 109. Planimetria della Chiesa di S. Francesco a Reggio Emilia (scomparsa) con l'Oratorio della Concezione e la Cappella del Sepolcro sul lato destro ed evidenziata in rosso la posizione originaria del *Sepolcro* (da MONDUCCI – NIRONI 1976, 29, n. 12).

Fig. 110. *Sepolcro* fittile, anonimo plasticatore ferrarese vicino a Guido Mazzoni e *Cristo deposto* di Michele da Firenze, Reggio Emilia, Chiesa di San Giovannino, proveniente dalla Chiesa di S. Francesco (distrutta), Oratorio della Concezione, 1480 circa.

L'iconografia del compianto sul Cristo morto



Fig. 111.

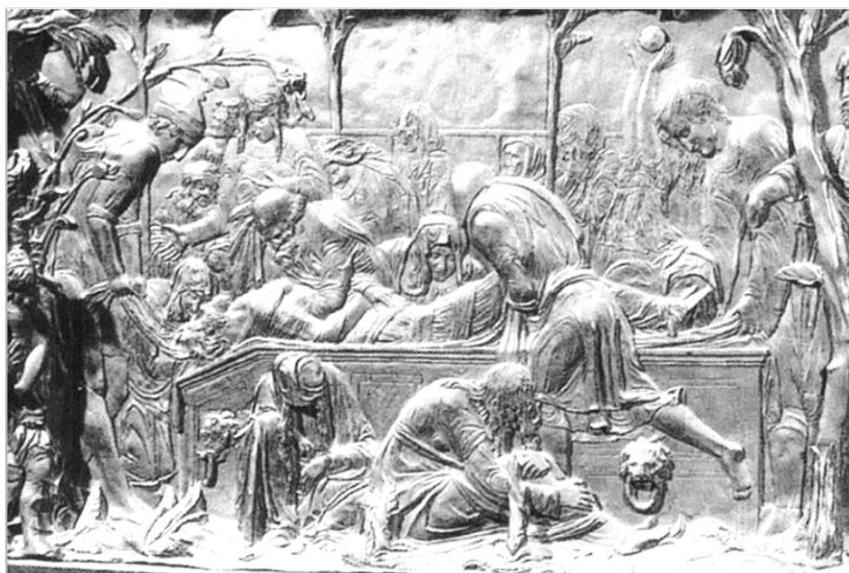


Fig. 112.

Fig. 111. Donatello, *Pulpito della Passione* nella Basilica di San Lorenzo, *Deposizione nel sepolcro* (particolare), Firenze, bronzo, 1461-1466.

Fig. 112. Donatello, *Deposizione di Cristo*, bassorilievo facente parte dell'*Altare del Santo* nella Basilica di Sant'Antonio a Padova, pietra calcarea, 1446-1453, 138 x 188 cm.



Fig. 113.

Fig. 113. Rogier Van der Weyden, *Deposizione*, Firenze, Galleria degli Uffizi, olio su tavola, 1453.



Fig. 114.



Fig. 115.

Fig. 114. Andrea Mantegna, *Deposizione nel sepolcro*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 1465-1467, incisione, 33,3 x 46,7 cm.

Fig. 115. *Deposizione nel sepolcro con quattro uccelli*, attribuito ad un seguace di Andrea Mantegna, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 44,3 x 33,9 cm.



Fig. 116.



Fig. 117.



Fig. 119.



Fig. 120.

Figg. 116-117. A destra: particolare del *san Giovanni* nell'incisione di Mantegna raffigurante la *Deposizione nel Sepolcro* di Medole (Mantova), 1465-1467; a sinistra: particolare del *san Giovanni* di ispirazione mantegnesca, dal *Sepolcro* di Agostino De Fondulis nella chiesa di Santa Maria presso S. Satiro, terracotta dipinta, 1483.

Figg. 119-120. A sinistra: *san Giovanni* dal *S. Sepolcro* ligneo di Giovanni Zebellana, Verona, Chiesa di Santa Toscana, già del Santo Sepolcro, *Sepolcro* ligneo, 1480 circa; a destra: Mantova, Santa Maria dell'Assunzione, *Sepolcro* in terracotta dipinta, particolare del *san Giovanni* ispirato all'iconografia mantegnesca, 1480-1490.

Iconografia del compianto sul Cristo morto: l'adorazione del Corpo di Cristo



Fig. 121.

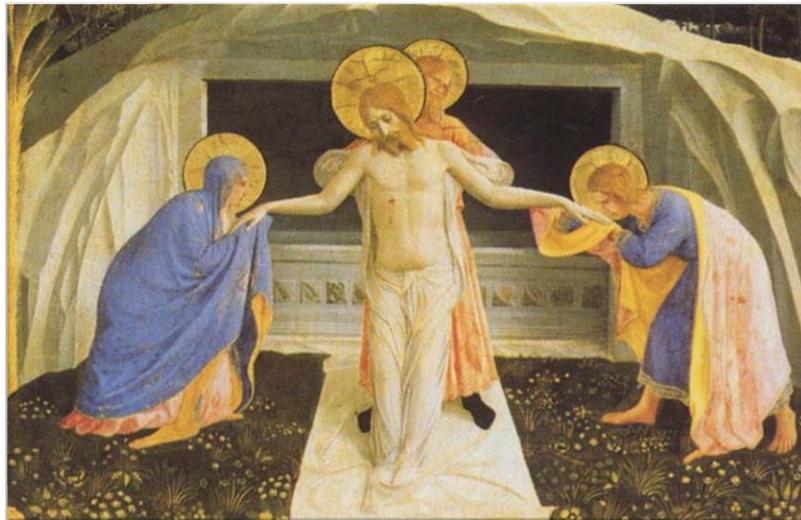


Fig. 122.

Fig. 121. Miniatura raffigurante la *Crocifissione* con il particolare del bacio della mano di Cristo, *Salterio* della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, BSB Clm 835, fol. 26v, 1190-1210.

Fig. 122. Beato Angelico, *Deposizione di Cristo* con la *Vergine* e *san Giovanni* che baciavano le piaghe di Cristo, tavola proveniente dal monastero di S. Marco a Firenze e oggi presso l'Alte Pinakothek di Monaco, tempera su tavola, 1438-1440.



Fig. 123.

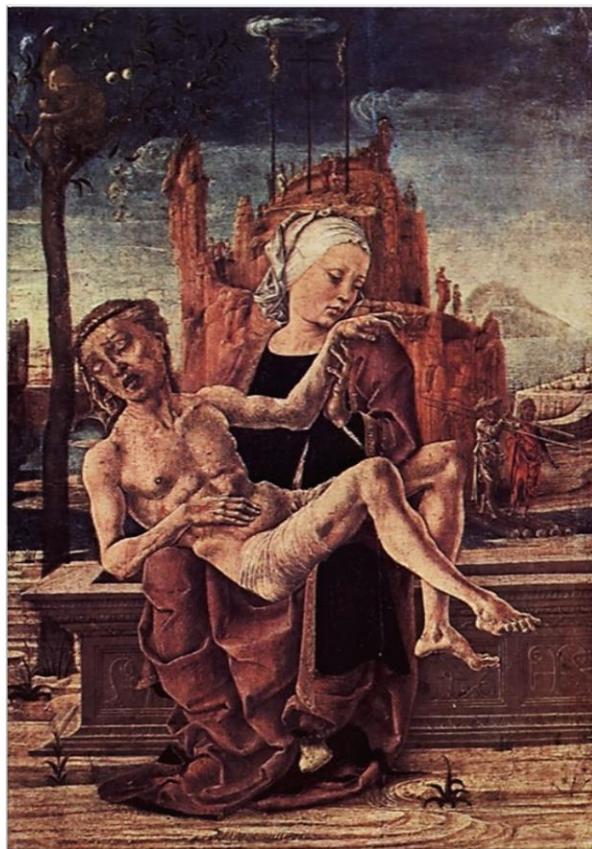


Fig. 124.

Fig. 123. Beato Angelico, *Compianto sul Cristo morto con la Maddalena che bacia la ferita della mano sinistra di Cristo*, coperchio dell'Armadio degli Argenti, Firenze, Museo nazionale di San Marco, tempera su tavola, 1451.

Fig. 124. Cosmé Tura, *Pietà con la Vergine che bacia la mano sinistra di Cristo*, Venezia, Museo Correr, pittura su tavola, 1466.



Fig. 125.

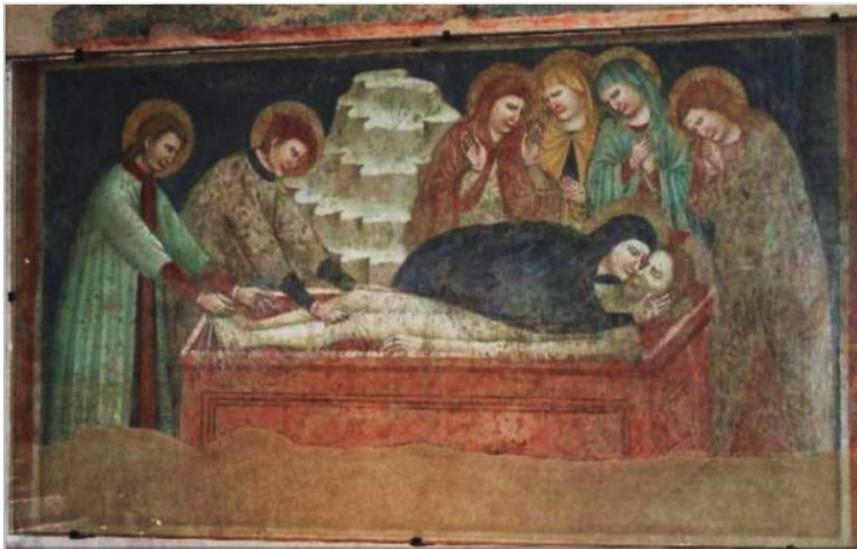


Fig. 126.

Fig. 125. Giotto, *Funerali di S. Francesco*, particolare dei frati che baciano le stimmate, Cappella Bardi, Chiesa di S. Croce a Firenze, affresco, 1325 circa.

Fig. 126. Brescia, Chiesa di S. Francesco d'Assisi, anonimo, 1300-1330 circa, affresco, 230 x 130 cm, (foto di Mirka Pernis, 2014, tratta dal catalogo SIRBec all'URL: <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/2k090-00030/>).

La Maddalena ai piedi di Cristo



Fig. 127.

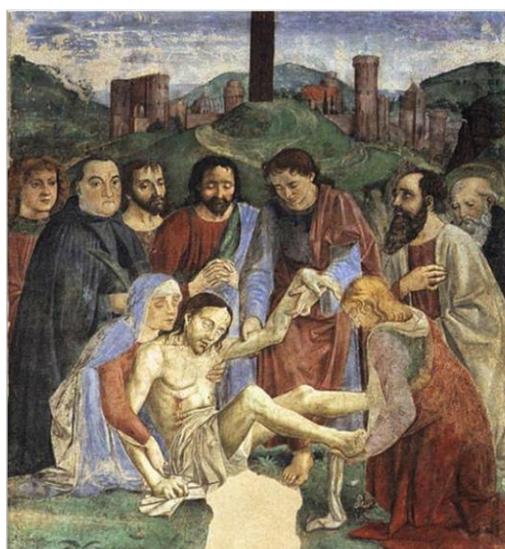


Fig. 128.

Fig. 127. Beato Angelico, *Compianto sul Cristo morto* con la Maddalena che accoglie i piedi di Cristo sul suo grembo, Firenze, Museo nazionale di San Marco, dipinto per la Confraternita di Santa Maria della Croce al Tempio, 1436-1440.

Fig. 128. Domenico Ghirlandaio, *Deposizione di Cristo* con la Maddalena intenta a deporre il Cristo tenendolo per i piedi, particolare della Cappella Vespucci nella Chiesa di Ognissanti, Firenze, affresco, 1476-1477.



Fig. 129.



Fig. 130.

Fig. 129. Sandro Botticelli, *Compianto sul Cristo morto*, Alte Pinakothek di Monaco, tempera su tavola, 1489-1494.

Fig. 130. Ligier Richier, *Mise-au-Tombeau*, Chiesa di Saint-Michel a Saint-Etienne, 1554-1564.

Lo svenimento della Vergine



Fig. 131.



Fig. 132.

Fig. 131. Giotto, *Crocifissione*, Assisi, Basilica inferiore di S. Francesco, 1308-1310.

Fig. 132. Simone Martini, *Crocifissione* facente parte del *Polittico Orsini*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1333-1337.



Fig. 133.

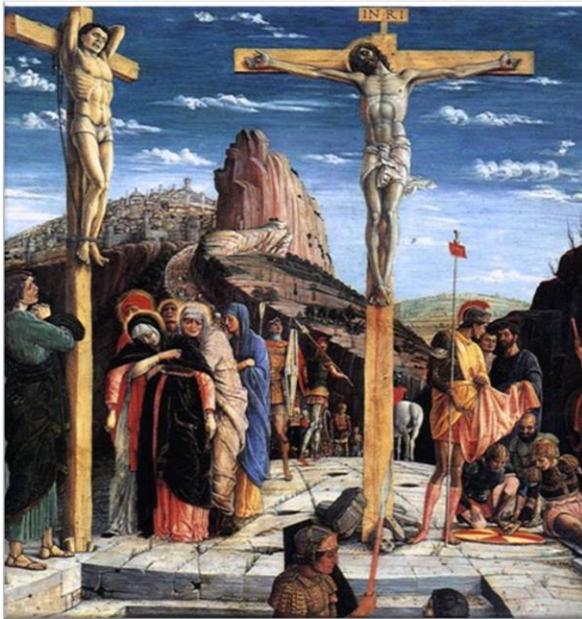


Fig. 134.



Fig. 135.

Fig. 133. Rogier van der Weyden, *Deposizione dalla Croce*, Museo del Prado, Madrid, olio su tavola, 1450 circa.

Figg. 134-135. A sinistra: Andrea Mantegna, *Pala di San Zeno*, particolare della *Crocifissione* nella predella con il motivo dello svenimento della Vergine, 1460; a destra: dello stesso autore, *Deposizione nel sepolcro*, particolare della *Vergine svenuta*, incisione, 1465-1467.



Fig. 136.



Fig. 137.

Fig. 136. Reggio, *Sepolcro* nella chiesa di *S. Giovannino*, proveniente dalla Chiesa di *S. Francesco* (distrutta), particolare con il motivo dello svenimento della Vergine, anonimo autore ferrarese (Ludovico Castellani?), 1480 circa.

Fig. 137. Giovanni Zambellana, *Sepolcro* ligneo, Verona, Chiesa di Santa Toscana, già del Santo Sepolcro, particolare dello svenimento della Vergine, 1480 circa.



Fig. 138.



Fig. 139.



Fig. 140.



Fig. 141.

Fig. 138. Duomo di Salò, *Sepolcro* ligneo, particolare dello svenimento della Vergine, 1475-1468, (Wolfgang Moroder 2020, all'URL: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=94198787>).

Fig. 139. Soncino, Chiesa di San Giacomo Maggiore, *Sepolcro* fittile, particolare dello svenimento della Vergine proveniente dal Convento dell'Annunciata, anonimo artista fonduliano, *post* 1483-1510 (foto tratta da LUGLI 1990, fig. 160).

Fig. 140. *Vergine svenuta* dal *Sepolcro* di Teggiano, Chiesa della Pietà, attribuito a Giovanni da Nola, 1510-1512 circa (foto tratta da GAETA 1989, 55).

Fig. 141. Vigevano (Piacenza), Chiesa di S. Dionigi, *Sepolcro* con Calvario affrescato nella cappella, allestimento risalente alla metà del XVII secolo



Fig. 142.

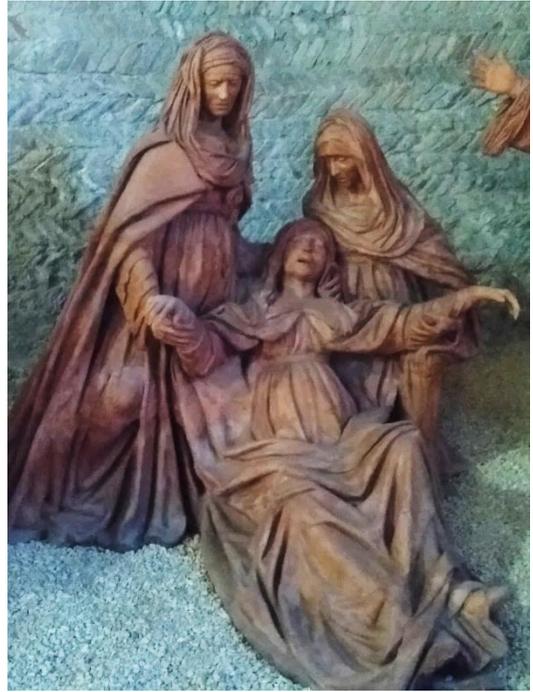


Fig. 143.



Fig. 144.

Fig. 142. Milano, Basilica del Santo Sepolcro, *Sepolcro* fittile, particolare dello svenimento della Vergine, attribuito ad Agostino De Fondulis, 1510 circa.

Fig. 143. Pieve di Palazzo Pignano (Crema), *Sepolcro*, particolare dello svenimento della Vergine, proveniente dalla Chiesa di Santa Maria Maddalena a Crema, Agostino De Fondulis, 1510.

Fig. 144. Brescia, Chiesa di Santa Maria del Carmine, *Sepolcro* fittile, particolare dello svenimento della Vergine, anonimo plasticatore vicino al Mazzoni e a al De Fondulis, fine del XV secolo-inizi del XVI. (fotografia tratta da LUGLI 1990, fig. 156).



Fig. 145.



Fig. 146.

Fig. 145. Milano, Chiesa di Santa Maria presso San Satiro, *Sepolcro* fittile, particolare dello svenimento della Vergine, Agostino De Fondulis, 1483 (scheda n. 18).

Fig. 146. Sandro Botticelli, *Compianto sul Cristo morto con la Vergine svenuta e il Cristo depresso sul suo grembo*, Monaco, Alte Pinakothek, 1495.



Fig. 147.

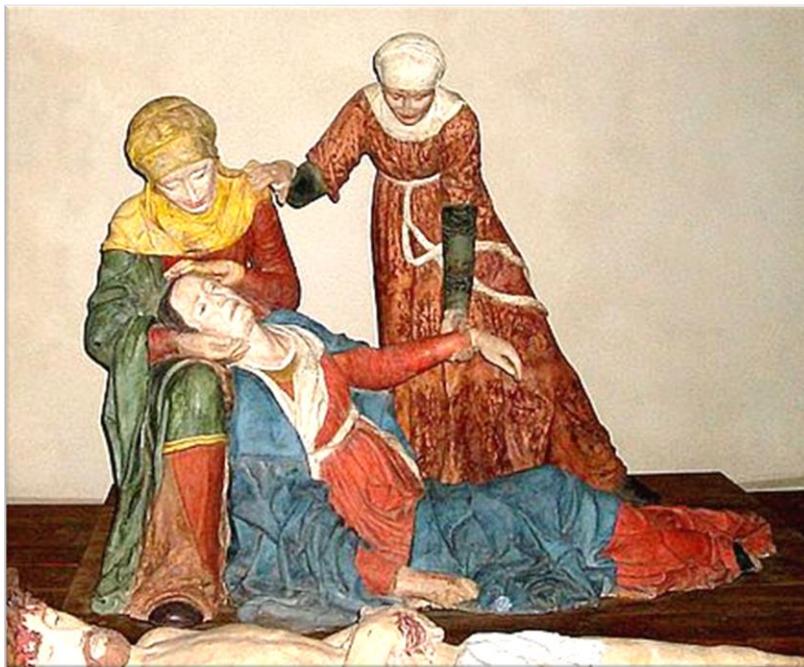


Fig. 148.

Fig. 147. Bagnolo Mella, Santuario di Santa Maria della Stella, *Sepolcro* ligneo, particolare dello svenimento della Vergine, Clemente Zamara, 1519 (fotografia di Virginio Gilberti in GUERRINI 2010, 11).

Fig. 148. Medole (Mantova), Chiesa di Santa Maria dell'Assunzione, *Sepolcro* fittile, particolare dello svenimento della Vergine riprodotto l'incisione mantegnesca della *Deposizione nel Sepolcro*, anonimo autore mantegnesco (da LUGLI 1990, fig. 84).

La Pietra dell'Unzione

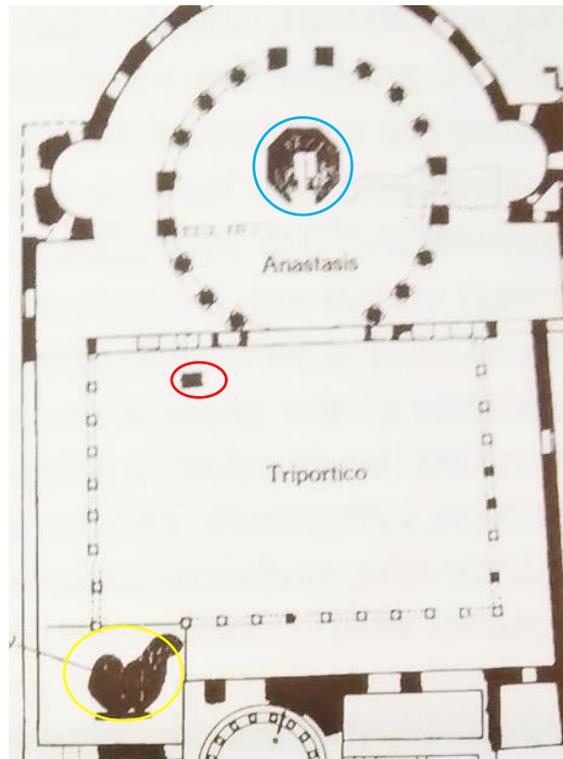


Fig. 149.

Fig. 149. Pianta della Basilica dell'Anastasis con evidenziata in rosso la posizione della Pietra dell'Unzione, in blu l'edicola del Santo Sepolcro e in giallo la Cappella del Calvario (da MORRIS 2005, 37, fig. 2.2).



Fig. 150.



Fig. 151.

Fig. 150. *Epitaphios* con la rappresentazione di *Cristo morto vegliato dagli Angeli*, manifattura bizantina, XII secolo (?) Venezia, Museo nazionale di San Marco (da VACCARI 1996, 52, fig. 4).

Fig. 151. *Compianto sul Cristo morto*, Monastero di Gracanica, Pristina, Kosovo, affresco, 1321-1322.



Fig. 152.



Fig. 153.

Fig. 152. *Compianto sul Cristo morto*, Monastero di Dionysiou, Monte Athos, affresco, XV sec.

Fig. 153. *Compianto sul Cristo morto con S. Francesco d'Assisi*, Avignone, Musée del Petit Palais, attribuito al "Maestro di Barga" (1420-1430).

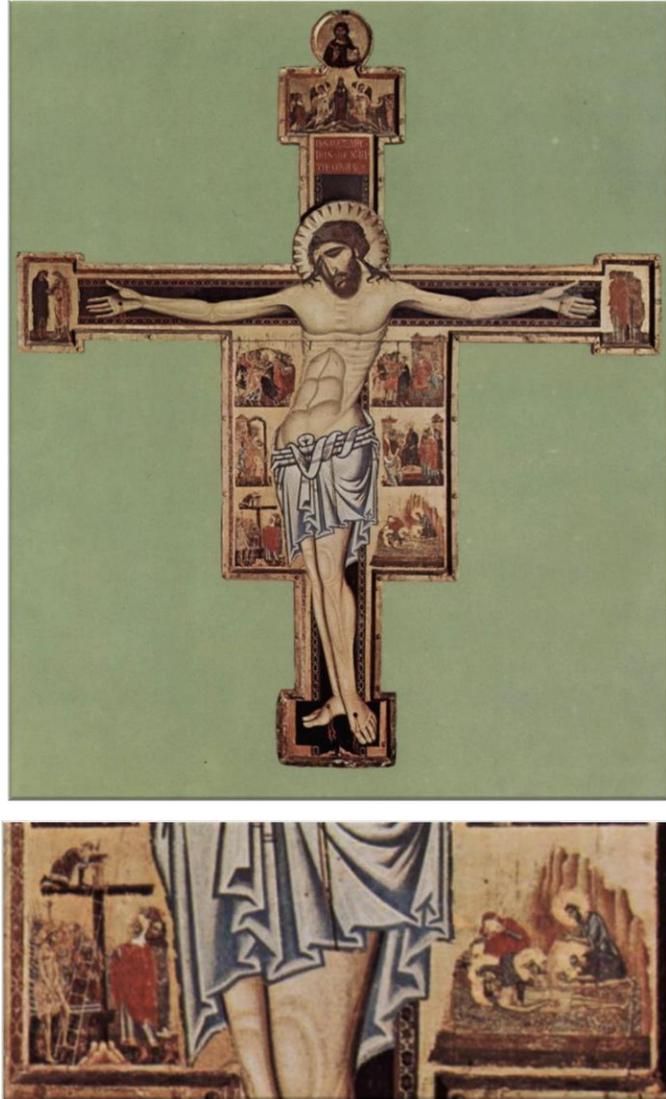


Fig. 154.

Fig. 154. Coppo di Marcovaldo, *Crocifisso*, Museo civico di San Gimignano (Siena), particolare della *Lamentazione sulla Pietra dell'Unzione*, pannello superiore, tavola dipinta, XIII secolo.



Fig. 155.

Fig. 155. Rogier van der Weyden, *Deposizione*, particolare della lastra interpretata come *Pietra dell'Unzione* davanti all'entrata del sepolcro, Firenze, Museo degli Uffizi, 1453.



Fig. 156.



Fig. 157.

Fig. 156. Andrea Mantegna, *Cristo morto adagiato sulla "Pietra dell'Unzione"*, Milano, Pinacoteca di Brera, 1475-1478.

Fig. 157. Vittore Carpaccio, *Cristo morto adagiato sulla "Pietra dell'Unzione"*, Berlino, Gemäldegalerie, 1520 circa.



Fig. 158.



Fig. 159.

Fig. 158. Neufchâteau, Chiesa di Saint-Nicolas, *Sepolcro* lapideo con il *Cristo* adagiato per terra, 1460 circa.

Fig. 159. Duomo di Lodi, *Sepolcro* ligneo col *Cristo* adagiato sulla Pietra dell'Unzione (posteriore), 1456-1457.



Fig. 160.



Fig. 161.

Fig. 160. Perugino, *Compianto sul Cristo morto*, Firenze, Galleria Palatina, eseguito per le monache clarisse del convento di S. Chiara, 1495.

Fig. 161. Vincenzo Onofri, particolare del *Sepolcro* nella Basilica di S. Petronio a Bologna, 1490 circa.

La Maddalena



Fig. 162.



Fig. 163.

Fig. 162. Saint-Omer (Pas-de-Calais), Chiesa di Notre-Dame, *Mise-au-Tombeau*, particolare della *Maddalena* abbigliata come una dama, 1499 (foto di Groenling 2016, disponibile all'URL: <https://flic.kr/p/VxsmEk>).

Fig. 163. Bordeaux (Gironda), Chiesa di Saint Michel a, *Mise-au-Tombeau*, particolare della *Maddalena* abbigliata come dama, inizi del XVI secolo (foto disponibile all'URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Bordeaux_%2833%29_Basilique_Saint-Michel_Chapelle_du_Saint-S%C3%A9pulcre_Mise_au_tombeau_03.JPG).



Fig. 164a



Fig. 164b.

Figg. 164a-b. *Speculum Humanae Salvationis*, Newberry Library di Chicago, ms. 40, fol. 27v, prodotto a Bruges nel 1460; a destra: particolare della *Maddalena* raffigurata insieme ad una *Pia donna* nell'atto di cospargere il corpo di *Cristo* con gli unguenti, (foto di James Marrow, disponibile all'URL: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=74707).

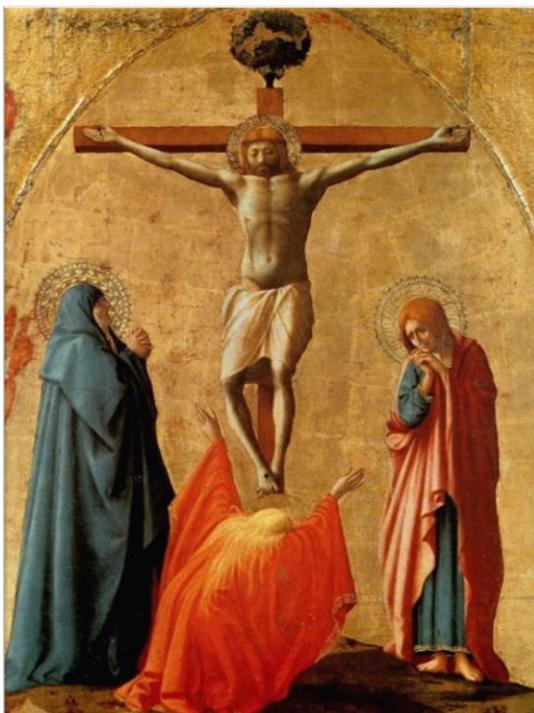


Fig. 165.

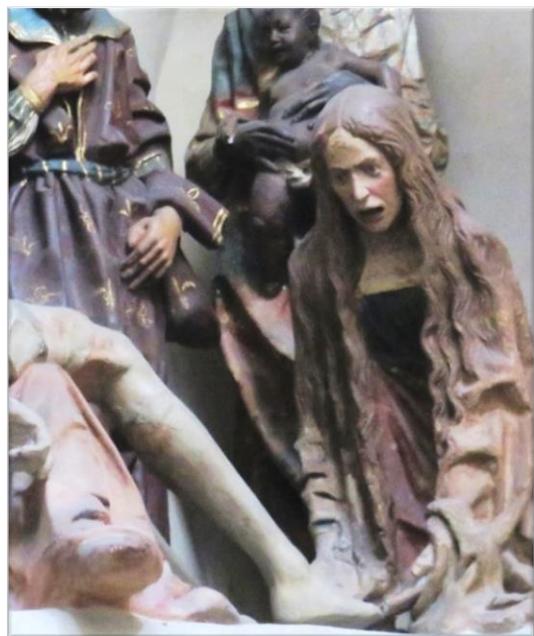


Fig. 166.

Fig. 165. Masaccio, *Crocifissione con la Maddalena mostrata di spalle* e in corrispondenza dei piedi di Cristo, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 1426.

Fig. 166. Agostino De Fondulis, *Sepolcro fittile*, particolare della *Maddalena* che sostiene i piedi di Cristo, Milano, Santa Maria presso S. Satiro, 1483.



Fig. 167.



Fig. 168.

Fig. 167. Domenico Merzagora, *Sepolcro* ligneo, Locarno, Santuario della Madonna del Sasso, proveniente dalla chiesa di S. Francesco, ante 1485.

Fig. 168. Domenico Merzagora?, *Sepolcro* ligneo, Museo Civico d'Arte Antica di Torino, proveniente dalla Chiesa dell'Assunta in Santa Maria Maggiore (Verbano Cusio Ossola), 1480-1490.



Fig. 169.

Fig. 169. Caspano di Civo (Como), *Sepolcro* ligneo, 1508, Arcipretale di S. Bartolomeo, attribuito a Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, (foto da PAPETTI 2016, 257, fig. 6).



Fig. 170.



Fig. 171.



Fig. 172.

Fig. 167. Bologna, Chiesa di Santa Maria alla Cavalleria, *Sepolcro* ligneo, autore ignoto, particolare della *Maddalena* con le braccia alzate, XIII secolo, (da BIAVATI - MARCHETTI 1974, 51).

Fig. 168. Imola, Convento francescano di Michele dell'Osservanza, *Maddalena* con le braccia alzate in segno di cordoglio, *Sepolcro* fittile, post 1464-1480 circa.

Fig. 169. Guido delle Colonne, *Seppellimento di Ettore* dall'*Historie von der Königlichen Stadt*, Strasburgo, 1499.



Fig. 171.



Fig. 172.

Fig. 171. Guido Mazzoni, *Maddalena*, particolare dal *Sepolcro* nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli, Busseto (Parma), 1476-1477.

Fig. 172. Guido Mazzoni, *Maddalena*, particolare dal *Sepolcro* in Santa Maria di Monteoliveto, Napoli, 1492.



Fig. 173.



Fig. 174.



Fig. 175.



Fig. 176.

Figg. 173-174. A sinistra: *Maddalena* facente parte del *Sepolcro* in Santa Maria della Vita a Bologna, Niccolò dell'Arca, 1464; a destra: *Maddalena* dal *Sepolcro* di Vincenzo Onofri nella Basilica di S. Petronio, Bologna, 1490-1500 circa.

Fig. 175-176. A sinistra: *Maddalena* facente parte dal *Sepolcro* in Santa Maria del Carmine, Brescia, fine XV-inizio XVI secolo; a destra: *Maddalena* dal *Sepolcro* nella Basilica del Santo Sepolcro, Milano, Agostino De Fondulis, 1510 circa.



Fig. 177.



Fig. 178.

Fig. 177. Ercole de' Roberti, *Pala Griffoni*, parte della predella raffigurante una donna accorrente che si arresta improvvisamente coi capelli al vento di fronte alla donna resuscitata, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, 1473, tempera su tavola.

Fig. 179. Ercole de' Roberti, *Pala Griffoni*, parte della predella raffigurante una donna accorrente che si rivolge al giovane pericolante sul muro, 1473-1474, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, 1473, tempera su tavola, 27,5 x 214 cm.



Fig. 180.



Fig. 181.

Fig. 180. Ercole de' Roberti, *Maddalena piangente*, frammento dalla *Crocifissione* affrescata nella Cappella Garganelli, Bologna, Cattedrale di S. Pietro, 1487-1490.

Fig. 181. Fotografia della copia secentesca della *Crocifissione* nella Cappella Garganelli realizzata da Francesco Carbone al momento della demolizione della cappella, 1892-1968 (foto dal fondo della Fototeca Zeri, n. inv. 25763).

I gesti nel *Compianto sul Cristo morto*

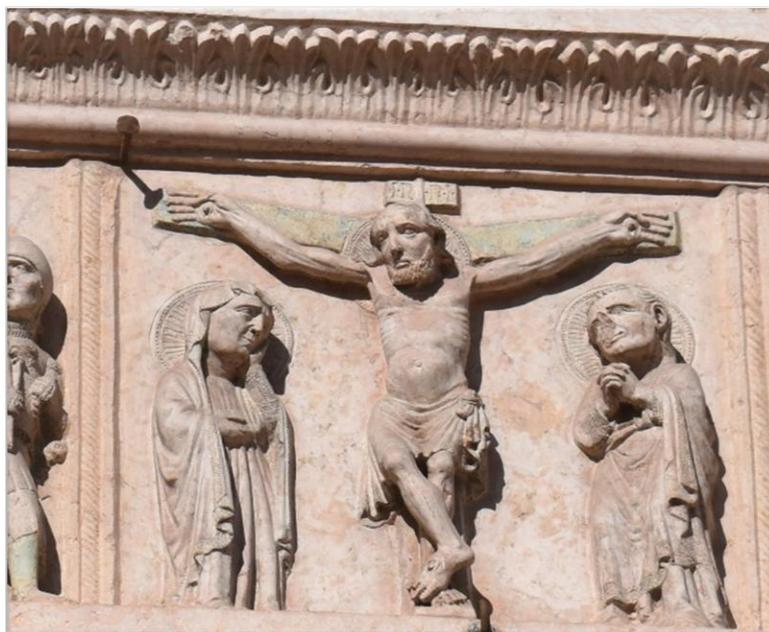


Fig. 182.



Fig. 183.



Fig. 184.



Fig. 185.

Fig. 182. Verona, Basilica di Sant'Anastasia, *Crocifissione* con la *Vergine dolente* con la mano che sostiene la testa (cosiddetto "schema di Sterope"), prima metà del XIV secolo.

Figg. 183-185. Esempi di "schema di Sterope": a sinistra: *Giuseppe d'Arimatea*, anonimo intagliatore toscano, Firenze, Museo di Santo Stefano al Ponte, proveniente dalla Chiesa del Santo Sepolcro a Firenzuola d'Adda (Firenze), 1340 (foto da CAMPOREALE 2001, fig. 54); al centro: Michele da Firenze, *Pia donna*, Modena, 1448 (foto di P. Terzi, 2010 disponibile all'URL:<http://www.opificiodellepietredure.it/index.php?it/566/compianto-sul-cristo-morto-di-michele-da-firenze>); a destra: particolare della *Maria di Salomè* dal *Sepolcro* fittile dalla Chiesa di San Michele all'Osservanza, Imola.



Fig. 186.

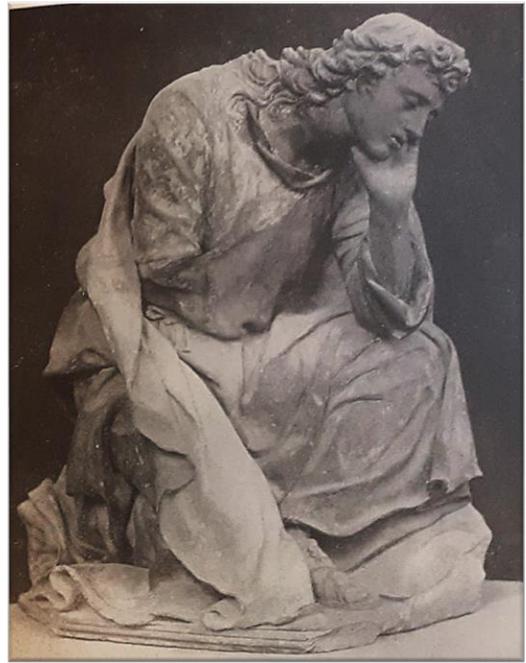


Fig. 187.

Fig. 186. Francesco di Giorgio Martini, *Deposizione dalla Croce con il S. Giovanni meditando* in basso a sinistra, Venezia, Chiesa di S. Maria del Carmine, dall'Oratorio della Santa Croce di Urbino, rilievo bronzeo, 86 x 75 cm, 1476, immagine disponibile all'URL: <https://i.pinimg.com/originals/c2/87/3c/c2873cd08346280d12c4a221b3af1256.jpg>.

Fig. 187. Giacomo Cozzarelli, *S. Giovanni meditando*, statua facente parte del *Sepolcro* fittile nella Basilica dell'Osservanza a Siena, terracotta (da DE NICOLA 1910, fig. 2).

I personaggi del compianto



Fig. 189.



Fig. 190.

Fig. 189. Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, alla presenza di una folla di donne, Padova, Cappella degli Scrovegni, 1305.

Fig. 190. Niccolò di Tommaso da Firenze, *Compianto sul Cristo morto con sette donne con nimbo* insieme alla Vergine e alla Maddalena, Pinacoteca Stuard di Parma, proveniente dalla Cappella Giochi-Bastari della Badia fiorentina, tempera su tavola, 1350-1380, (scheda di Mario Sansoni dalla Fototeca Zeri, n. 3252).

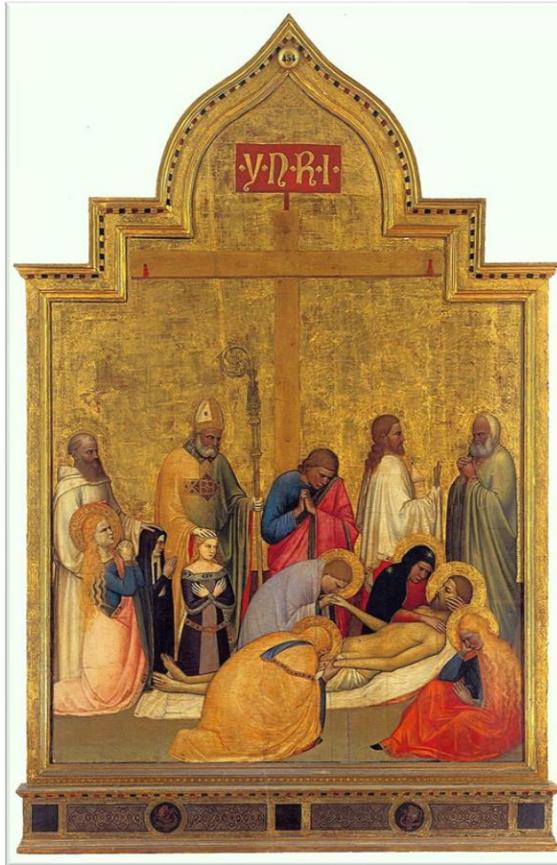


Fig. 191.



Fig. 192.

Fig. 191. Tommaso di Stefano detto "Giotto", *Pietà di S. Remigio* in cui figurano dodici personaggi tra cui due donatori, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1360-1365, tempera su tavola.

Fig. 192. Michele da Firenze, *Sepolcro fittile con quattro Marie*, Modena, Galleria Estense, proveniente dal monastero di S. Geminiano a Modena, 1445-1448.



Fig. 193.



Fig. 194.



Fig. 195.

Fig. 193-194. A sinistra: Raiano, Eremo di S. Venanzio, *Sepolcro* lapideo, fine del XV - inizio XVI secolo; a destra: Chiesa di S. Maria delle Grazie, maestranze tedesche (Johanne Langfelder di Ulma e Giovanni de Faucibus?), Pratola Peligna (Sulmona), *Sepolcro* lapideo, particolare dello svenimento della Vergine, inizio del XVI secolo.

Fig. 195. Luca Signorelli, *Compianto sul Cristo morto* con sei figure femminili tra cui Santa Margherita, Museo Diocesano di Cortona, dal monastero di Santa Margherita di Cortona, tempera su tavola, 1502.

Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo e i criptoritratti



Fig. 196.

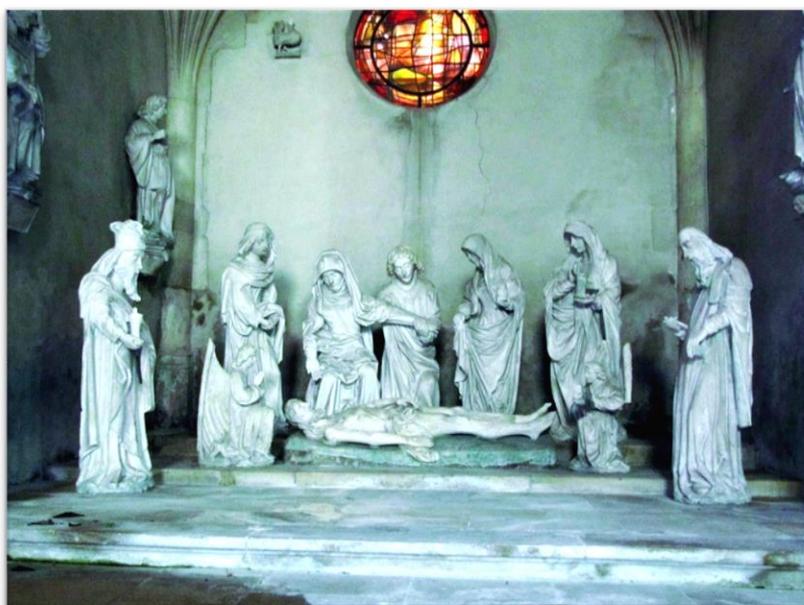


Fig. 197.

Fig. 196. Michele da Firenze, *Sepolcro* fittile, particolare e del *Giuseppe d'Arimatea* con il vasetto di unguenti e del *Nicodemo* con la tenaglia, Modena, Galleria Estense, proveniente dal monastero di S. Geminiano a Modena, 1445-1448.

Fig. 197. Chiesa del Priorato benedettino di Varangéville (Lorena), *Mise-au-Tombeau* lapidea in cui figura un *Giuseppe d'Arimatea* col vasetto degli unguenti, XVI secolo (foto da Lucrèce 2013, all'URL: <http://art-religieux.over-blog.com/mise-au-tombeau-prieur%20A9-b%20A9n%20A9dictin-de-varang%20A9ville-lorraine>).

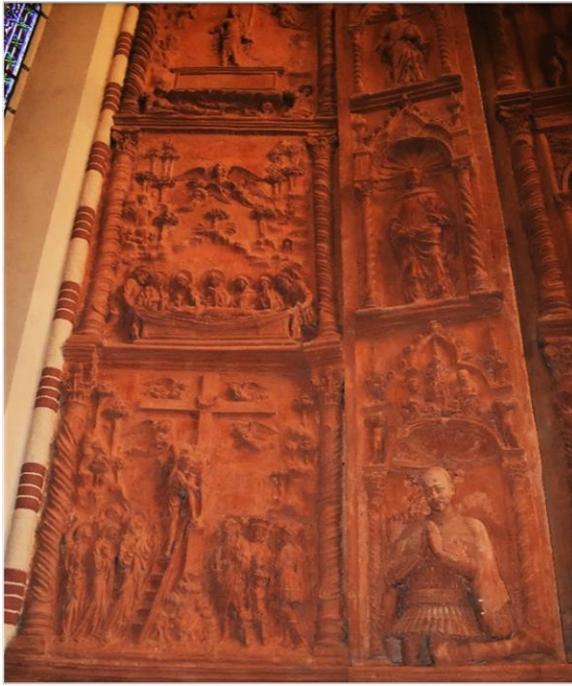


Fig. 198



Fig. 199

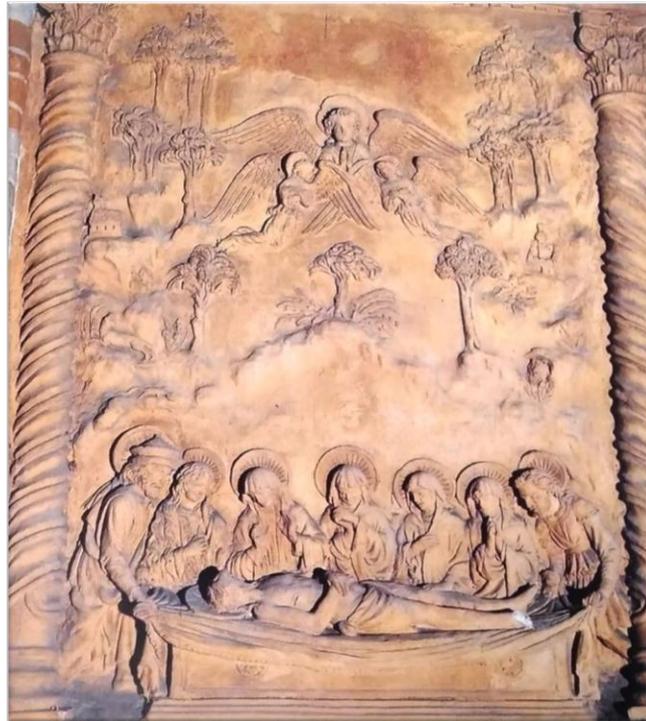


Fig. 200.

Fig. 196-200. In alto a sinistra: Michele da Firenze, *Storie di Cristo*, Verona, Basilica di Sant'Anastasia, Cappella Pellegrini., 1438 (particolare della parete destra della cappella); in alto a destra: scultura fittile a tutto tondo raffigurante il committente Andrea Pellegrini in preghiera davanti alle *Storie di Cristo*; in basso: particolare della *Deposizione* facente parte del ciclo.



Fig. 201.

Fig. 198. Il conte Richard di Warwick in veste di pellegrino e genuflesso presso il Santo Sepolcro con il suo esercito, rappresentazione convenzionale del *Santo Sepolcro* raffigurato come un sarcofago occidentale, tardo 1480, dal ms. della Storia di Rouse del Conte di Warwick, Cottonian Library, (in MORRIS 2005, 311, fig. 9.2).

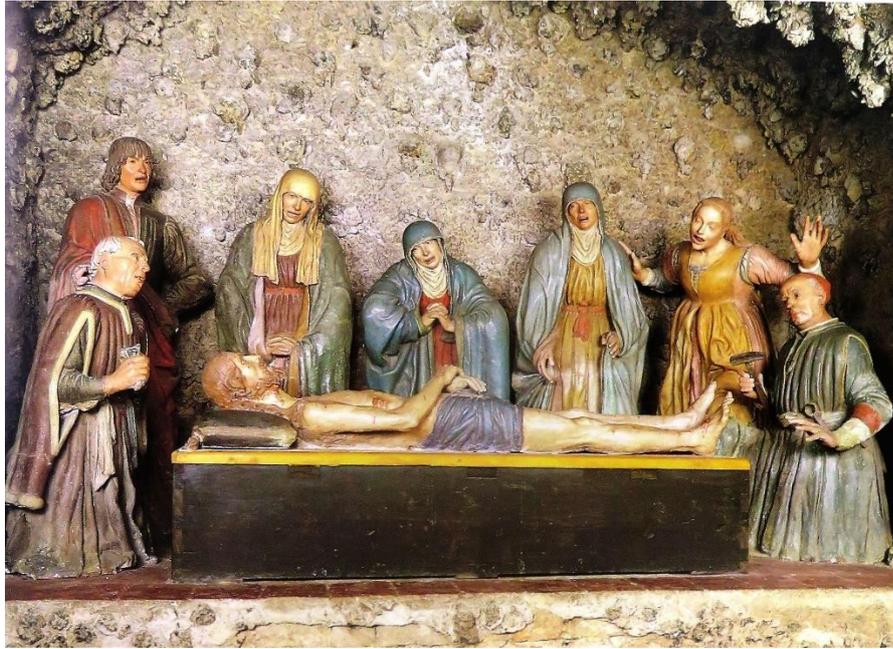


Fig. 202.



Fig. 202a

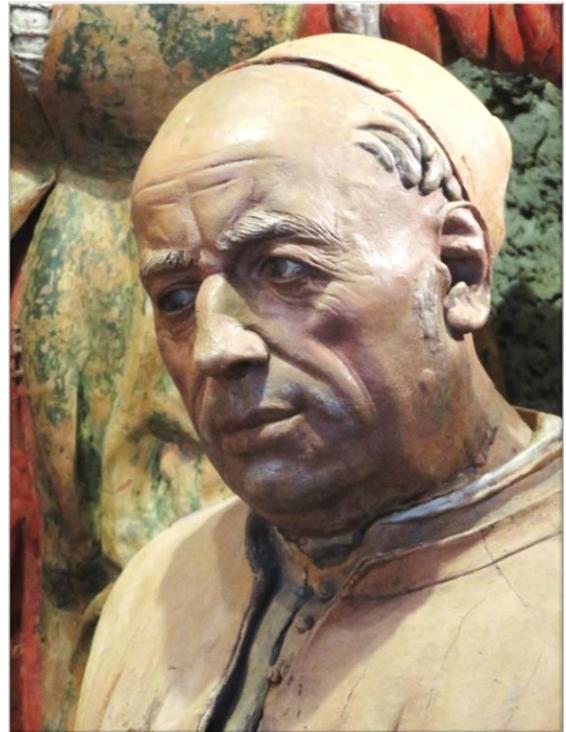


Fig. 202b.

Fig. 202. Guido Mazzoni, *Sepolcro* fittile in Santa Maria degli Angeli a Busseto (Parma), 1476-1477, fotografia del gruppo antecedente al restauro del 1996, con le cromie settecentesche, (foto da LUGLI 1990, fig. 1).

Figg. 202a-202b. Busseto, *Sepolcro*, particolari dei cripto-ritratti di Gianludovico Pallavicino nelle vesti del *Giuseppe d'Arimatea* e di Pallavicino nelle vesti di *Nicodemo*, 1476-1477 (dopo il restauro).



Fig. 203



Fig. 204.

Figg. 203-204. Particolari del *Giuseppe d'Arimatea* in abiti orientali (a sinistra) e del *Nicodemo* (a destra) che ritrae Ercole I d'Este, dal *Sepolcro* fittile di Guido Mazzoni a Ferrara, Chiesa del Gesù, già nella Chiesa di Santa Maria della Rosa, *ante* 1485. (foto tratta da VISSER TRAVAGLI 2003, 70).



Fig. 205.



Fig. 206.



Fig. 207.



Fig. 208.

Figg. 205-206. A sinistra: particolare del *Nicodemo* (a sinistra) dal *Sepolcro* fittile nella Chiesa del Gesù a Ferrara, 1485; a destra: particolare dal *Ritratto di Ercole II* realizzato da Dosso Dossi (1479-1542), Galleria Estense di Modena.

Figg. 207-208. A destra: particolare del *Giuseppe d'Arimatea*, 1485; a destra: particolare del ritratto di Borso d'Este, Francesco del Cossa, circa, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi (*Aprile*), 1469, affresco.



Fig. 209a.



Fig. 209b.



Fig. 210.

Figg. 209a-b. Guido Mazzoni, cripto-ritratto di Eleonora d'Aragona nelle vesti di *Maria di Salomè*, particolare dal *Sepolcro* fittile nella Chiesa del Gesù a Ferrara, 1485 (foto tratta da VISSER TRAVAGLI 2003, 67-68)

Fig. 210. *Eleonora d'Aragona* (particolare), nel trattato *De claris sceletisque mulieribus xilografia* di Filippo Foresti, 1497 (da COLASANTI 1922, 469).



Fig. 211.

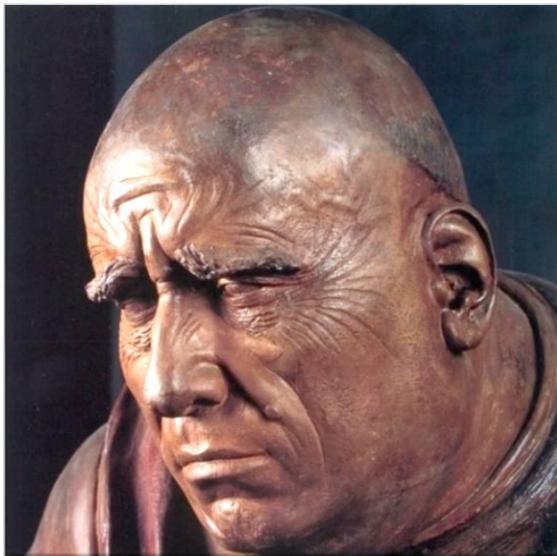


Fig. 212.



Fig. 213.

Fig. 211. Guido Mazzoni, *Sepolcro* fittile, Napoli, Chiesa di Santa Maria di Monteoliveto, 1492-1495.

Figg. 212-213. A sinistra: particolare del *Giuseppe d'Arimatea*, criptoritratto di Ferrante d'Aragona; a destra: Guido Mazzoni, *Ferrante I d'Aragona re di Napoli*, 1490 circa, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, già in Castel Capuano e poi in Santa Maria di Monteoliveto (foto disponibile all'URL: <http://www.napoliaragonese.it/busto-di-ferdinando-i/>).



Fig. 214.



Fig. 215.

Fig. 214. A sinistra: particolare del *Nicodemo*, cripto-ritratto dell'umanista della corte Aragonese, Giovanni Gioviano Pontano, 1492;

Fig. 215. Adriano Fiorentino, *Giovanni Gioviano Pontano*, 1490 circa, Genova, Museo di Sant'Agostino, già a Napoli in Castel Capuano.



Fig. 216.



Fig. 217.



Fig. 218.

Fig. 216. Guido Mazzoni, *Sepolcro fittile*, Modena, Chiesa di S. Giovanni Battista, provenienti dall'Oratorio di San Giovanni della Buona Morte, 1477.

Figg 217-218. Particolari del *Giuseppe d'Arimatea* (in alto) e del *Nicodemo* (in basso), probabili ritratti rispettivamente di Gaspare de' Longhi e Francesco Pancera, massari della confraternita nel 1477.

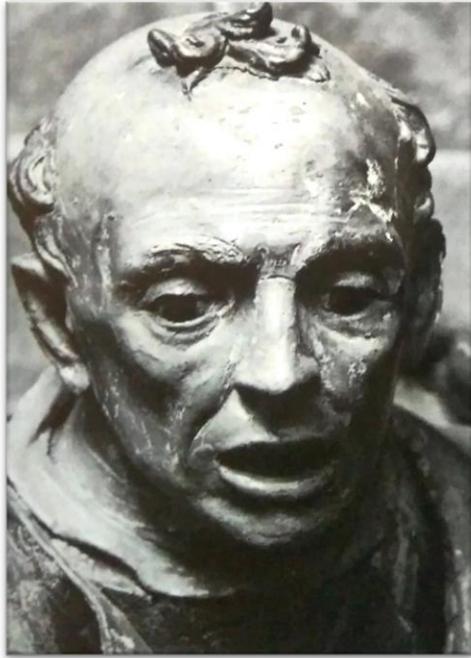


Fig. 219.



Fig. 220.



Fig. 221.

Figg. 219-220. Particolare del *Nicodemo* del Sepolcro fittile del Duomo di Santa Maria Assunta, Asti (a sinistra); a destra: particolare del *Giuseppe d'Arimatea* dallo stesso *Sepolcro*, (foto in bianco e nero antecedente al restauro tratta da GABRIELLI 1977, 28).

Fig. 221. *Ritratto di Giangiacomo Trivulzio raffigurato in armi*, attribuito a Bernardino de' Conti e proveniente dalla collezione Trivulzio.



Fig. 222.



Fig. 223a.



Fig. 223b.

Fig. 222. *Sepolcro* ligneo, Teggiano, Chiesa della Pietà, tribuna, attribuito al giovane Giovanni da Nola, 1510-1512 circa (foto tratta da GAETA 1989, 55);

Figg. 223a-b: Particolari delle statue del *Sepolcro* ligneo, presunti ritratti rispettivamente di Roberto Sanseverino nelle vesti di *Giuseppe d'Arimatea* e del padre Antonello nelle vesti di *Nicodemo*.



Fig. 224.



Fig. 225a.

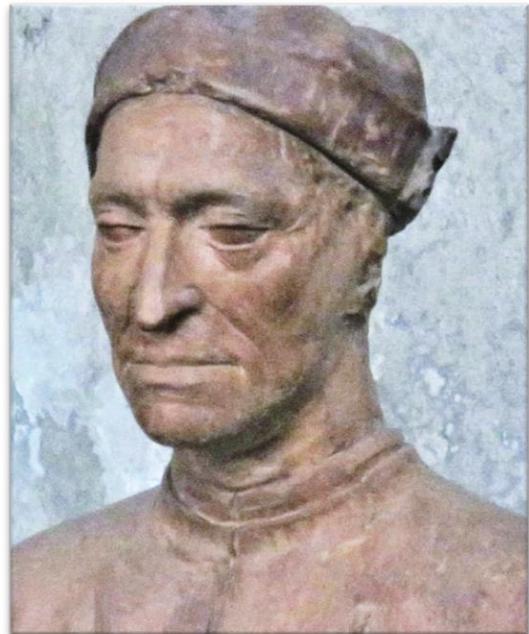


Fig. 225b.

Fig. 224. Agostino De Fondulis, *Sepolcro* scultoreo, Pieve di Palazzo (Crema), proveniente dall'Oratorio di Santa Maddalena e Santo Spirito, Crema, 1510.

Figg. 225a; 225b. Particolari del *Giuseppe d'Arimatea* (a sinistra) e del *Nicodemo* (a destra), 1510 circa.



Fig. 226.



Fig. 227.



Fig. 228.



Fig. 229.

Figg. 226-227. Brescia, Chiesa di Santa Maria del Carmine, *Sepolcro* fittile, anonimo plasticatore vicino al Mazzoni, fine del XV secolo-inizi del XVI; a sinistra: particolare del *Giuseppe d'Arimatea* abbigliato all'orientale e probabile ritratto di uno dei committenti; a destra: particolare di un giovane committente genuflesso davanti al Cristo (foto da BUGANZA 2009, 44).

Figg. 228-229. Particolari dell'anziano *Nicodemo* confrontabile con quello del *Sepolcro* mazzoniano a Modena (foto da BUGANZA 2009, 38).

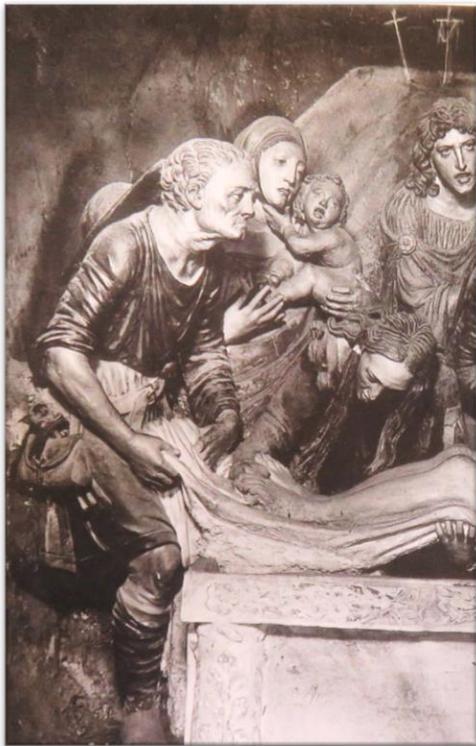


Fig. 230.

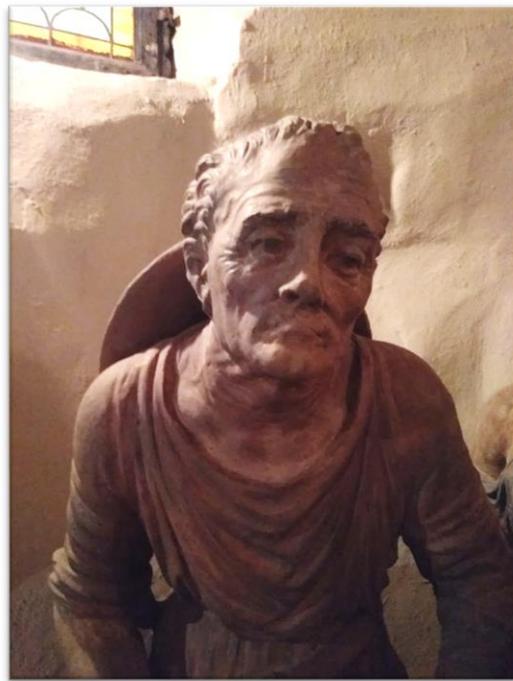


Fig. 231.



Fig. 232.

Figg. 230-231. Alessandria, Chiesa di Santa Maria di Castello, *Sepolcro* fittile, particolare del *Nicodemo* con una corta tunica e gli stivali flosci e un cappello rustico, (foto da LUGLI 1990, fig. 162).

Fig. 232. Alessandria, Chiesa di Santa Maria di Castello, *Cappella del Santo Sepolcro*, già *Cappella Inviziati*, *Sepolcro* fittile, opera dei fratelli Jan e Nicola Wespini detti "Tabacchetti", 1525-1535.



Fig. 233.



Fig. 234.



Fig. 235.



Fig. 236.

Fig. 233-234. Veduta d'interno della Cappella Avanzi, Verona, Chiesa di San Bernardino; a sinistra: particolare della cella del *Sepolcro* (scheda n. 32).

Fig. 235. Statua raffigurante un *donatore* (scomparsa) facente parte del *Sepolcro* nella Cappella Avanzi nella Chiesa di S. Bernardino a Verona (foto da BREZZONI 1934, 90).

Fig. 236. Particolare dello stemma della famiglia Avanzi murato all'interno del vano contenente il *Sepolcro*, sul lato meridionale.

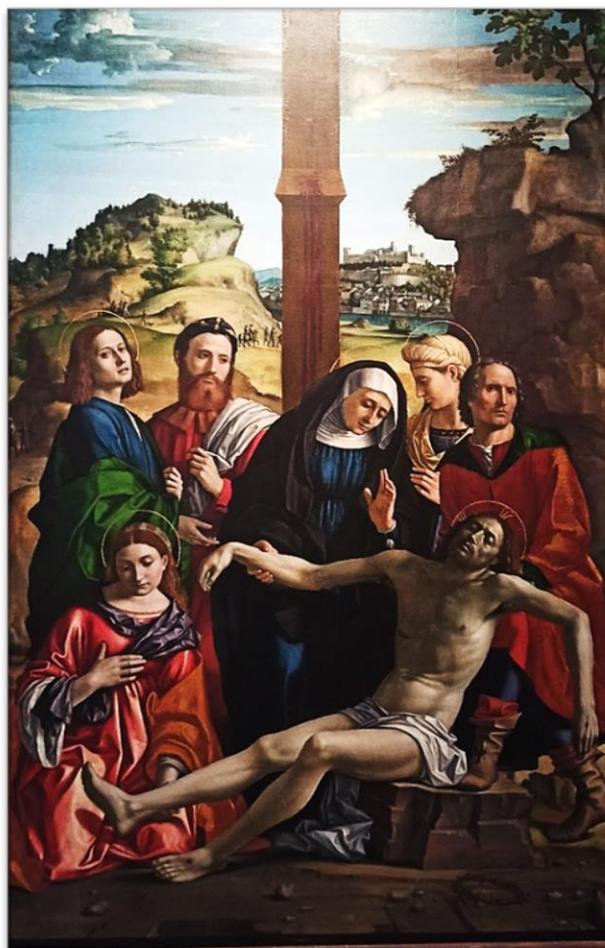


Fig. 237.

Fig. 237. Paolo Morando, detto il Cavazuola, *Deposizione* facente parte del ciclo delle *Storie della Passione* che adornavano la Cappella Avanzi in S. Bernardino a Verona e oggi trasferita nel Museo civico di Castelvecchio (Verona), 1517.



Fig. 238

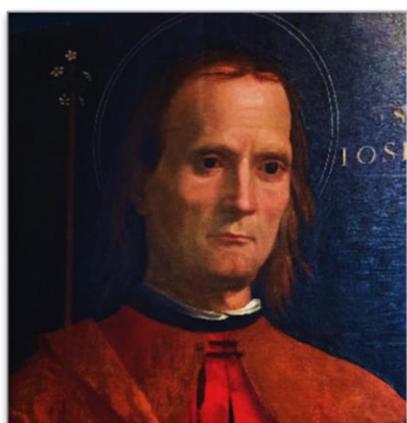


Fig. 239.



Fig. 240.

Fig. 238. Particolare del volto del *Giuseppe d'Arimatea* nella *Deposizione* del Cavazuola.

Fig. 239. Particolare del *S. Giuseppe (d'Arimatea?)* originariamente collocato sotto la *Deposizione* del Cavazuola, Museo di Castelvecchio, 1517.

Fig. 240. Particolare del volto della statua di *Devoto* che accompagnava il *Sepolcro*.



Fig. 241a.



Fig. 241b.

Fig. 241a. Chaumont-en-Bassigny, chiesa di Sainte-Jean-Baptiste (Haute-Marne), *Mise-au-Tombeau* lapidea, 1471.

Fig. 241b. Particolari dei committenti aggiunti agli otto personaggi canonici personaggi del gruppo.

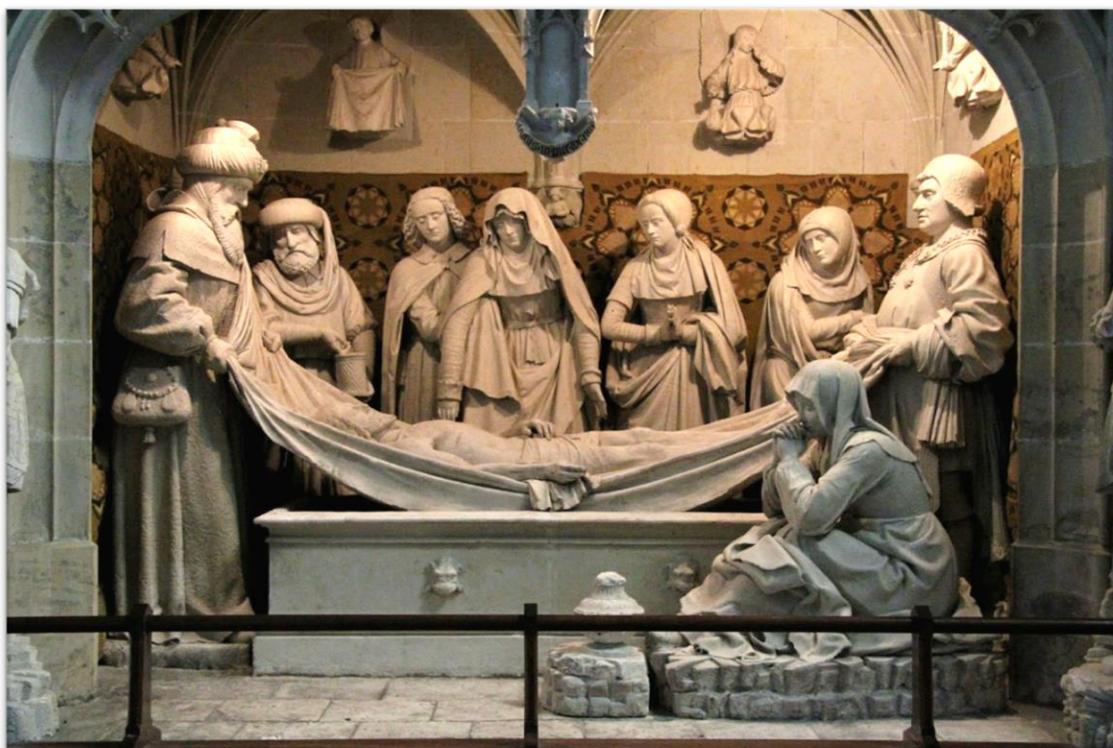


Fig. 242a.



Fig. 242b.

Fig. 242a. Chiesa abbaziale di Saint Pierre e Saint Paul a Sôlesmes (Sarthe, Loira), *Mise-au-Tombeau* composta da nove figure più sei *Angeli* di dimensioni inferiori e due *Guardiani*, 1494-1498.

Fig. 242b. Particolare del committente con il vasetto degli unguenti (probabilmente Guillaume Cheminart, priore dal 1486 al 1495?), aggiunto agli otto personaggi canonici del gruppo.



Fig. 243.



Fig. 244.

Fig. 243. Veduta generale della Cappella Lannoy in cui è visibile a sinistra la nicchia con le statue dei due committenti in preghiera rivolti verso la *Mise-au-Tombeau* che doveva essere ospitata nella nicchia centrale (foto disponibile all'URL:<https://www.folleville-chateau-medieval.fr/site-de-folleville/1-%C3%A9glise/>).

Fig. 244. Antonio della Porta detto il Tamagnino (1471-1520) e Pace Gagini (1470-1525), *Monumento sepolcrale della famiglia Lannoy*, 1519, Folleville, Chiesa abbaziale (foto di Patrick 2014 disponibile all'URL:<https://www.flickr.com/photos/morio60/15380179065/in/album-72157647684548568/>).



Fig. 245a.



Fig. 245b.

Fig. 245a. Chiesa di San Sebald, Norimberga, *Tomba Schreyer*, bassorilievo lapideo raffigurante le *Storie della Passione*, Adam Kraft, 1490-1492 (foto in STECHOW 1993, 600, fig. 1).

Fig. 245b. *Tomba Schreyer*, *Storie della Passione*, particolare dell'artista Adam Kraft come *Nicodemo*, 1490-1492 (foto in STECHOW 1993, 600, fig. 2).



Fig. 246a.



Fig. 246b.

Fig. 246a. Tillman Riemenschneider, *Retablo d'altare*, dal convento cistercense Maidbrunn (Baviera), 1519-1526 (foto da STECHOW 1993, 606, figg. 13-14).

Fig. 246b. Particolare della *Deposizione* con l'autoritratto dell'artista nel *giovane stante* con il cappello coi bordi ripiegati all'insù e il vaso di unguenti.



Fig. 247.



Fig. 248.

Fig. 247. Michelangelo Buonarroti, *Pietà Bandini*, particolare del *Nicodemo* che tiene il corpo di Cristo, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 1546-1547, marmo di Carrara, (foto di Marco Mattiuzzi, 2019 reperibile all'URL: <https://www.invy.net/la-pieta-bandini-di-michelangelo/>).

Fig. 248. Baccio Bandinelli, Chiesa dell'Annunziata di Firenze, *Pietà*, particolare del *Nicodemo* raffigurato con le fattezze dell'autore, 1554-1559, (foto di Sailko all'URL: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=71105586>).

La figura della zingara



Fig. 249.



Fig. 250.



Fig. 251.



Fig. 252.

Fig. 249. Agostino De Fondulis, *Sepolcro* fittile, 1483, Milano, chiesa di Santa Maria presso San Satiro, particolare della *Mora col bambino* di carnagione scura.

Fig. 250. Milano, Basilica del Santo Sepolcro, *Sepolcro* fittile, autore ignoto, particolare della "zingara" col bambino, prima metà del XVI secolo, con probabili interventi settecenteschi ad emendare le nudità del bambino.

Fig. 251. Alessandria, chiesa di Santa Maria di Castello, *Sepolcro* fittile, particolare della *Donna col bambino*, fratelli Jan e Nicola Wespini detti "Tabacchetti", 1520-1530 circa.

Fig. 252. Melegnano (Milano), chiesa dei Santi Pietro e Biagio, *Sepolcro* fittile, particolare di uno dei due gruppi raffiguranti la *Donna col bambino*, post 1537 (foto di Claudio Bertolesi, 2018 disponibile all'URL: <https://www.flickr.com/photos/145104728@N02/39598025970/>).



Fig. 253.

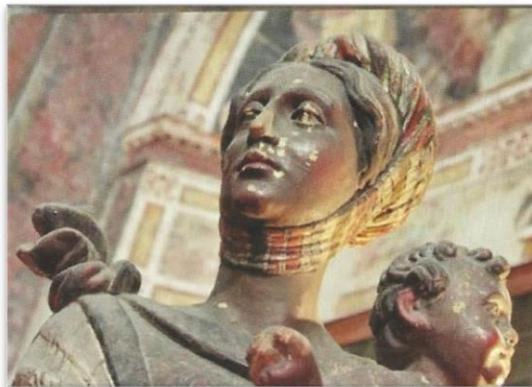


Fig. 254a.

Fig. 253. Andrea Retondi, Saronno, Museo Diocesano di Saronno, *Donna col bambino (zingara?)* facente parte del *Sepolcro* ligneo nel Santuario della Beata Vergine dei Miracoli a Saronno, 1529-1530 circa, (immagine di Laurom 2007, disponibile all'URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AndreadaMilano_Gitana_Saronno.JPG).

Fig. 254a; 254b. Andrea Retondi, Meda, chiesa del monastero di S. Vittore, *Sepolcro* ligneo, particolare della *Mora col bambino*, 1525 circa.



Fig. 254b.



Fig. 255.

Fig. 255. Impresa sforzesca del *Capitergium cum gassa*, raffigurante un velo per il capo annodato sotto al collo e decorato con il fasciato ondato sforzesco dipinto su una rotella milanese, bottino della battaglia di Giornico, 1478. (foto tratta da Paola Mangano, “Le imprese di Ludovico il Moro alla Sforzesca di Vigevano”, consultato all’URL: <https://passionarte.wordpress.com/2014/12/11/le-imprese-di-ludovico-il-moro-alla-sforzesca-di-vigevano/> il 19/01/2021);



Fig. 256.



Fig. 257.

Fig. 256. Giovanni Antonio Boltraffio, *Madonna Litta con un copricapo rigato*, 1495, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

Fig. 257. Boccaccio Boccaccino, *Madonna col Bambino* (particolare) con un copricapo rigato, 1510 circa, Museo Nazionale di Arte di Bucarest

(foto disponibile all'URL:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Boccaccio_boccaccino%2C_madonna_col_bambino%2C_02.JPG).



Fig. 258.



Fig. 259.

Fig. 258. Maestro del Medio Reno, *Crocifissione*, particolare della donna col bambino in braccio e un altro vicino alla cintura (in basso a destra, accanto alla Veronica) già nella chiesa di S. Pietro in Francoforte, 1420, Städelches Kunstinstitut.

Fig. 259. Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Gaudenzio Ferrari Varallo, *Storie della Vita e della Passione di Cristo*, (*Preparazione della croce*), particolare della donna col copricapo orientale e col bambino, 1513, affresco.



Fig. 260a.



Fig. 260b.

Fig. 236a; 260b. Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Andata al Calvario*, bassorilievo intagliato in legno, Milano, Castello Sforzesco, Civica raccolta d'Arte Applicata, ante 1508 (foto Di G.dallorto 2007, disponibile all'URL:<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1571761>); a sinistra: particolare della *Zingara col bambino*.



Fig. 261a.

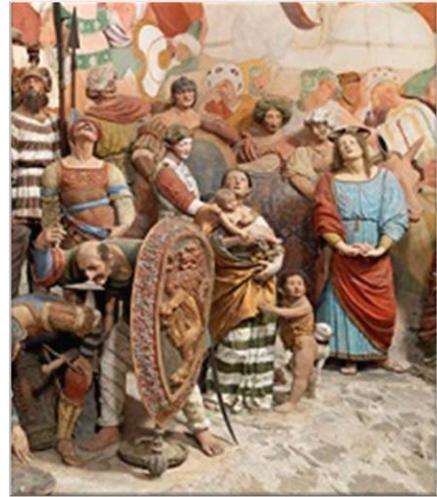


Fig. 261b.

Fig. 261a. Gaudenzio Ferrari, *Crocifissione*, gruppo fittile, Sacro Monte di Varallo, cappella n. 381520 circa,; in basso: particolare della *Zingara coi bambini*, (foto di Mauro Magliani, Barbara Piovan, Marco Furio Magliani <https://www.tribune.com/wp-content/uploads/2017/11/Gaudenzio-Ferrari-Crocifissione-1520-c.a.-Cappella-38-Sacro-Monte-di-Varallo-VC.-Foto-di-Mauro-Magliani-Barbara-Piovan-Marco-Furio-Magliani.jpg>).

Fig. 261b. *Sacro Monte* di Varese, particolare della *Zingara con due bambini*, Cappella n. 10, allestita nel XVIII secolo dallo scultore Dionigi Bussola.



Fig. 262a.



Fig. 262b.

Fig. 262a: Bernardino Luini, *Deposizione di Cristo*, Milano, Chiesa di San Giorgio a Palazzo, Cappella della Passione, 1516.

Fig. 262b: Particolare della *Donna col bambino* in alto a sinistra nella *Deposizione* di S. Giorgio a Palazzo.



Fig. 263a.



Fig. 263b.

Fig. 263a. Giovanni Pietro Birago, miniatura dalla *Sforziade* (*Rerum Gestarum Francisci Sfortiae Mediolanensium Ducis*) di Giovanni Simonetta, Varsavia, Biblioteca Nazionale Narodowa, Inc. F. 1347 (firmato e datato 1496);

Fig. 263b. Particolare del putto moro seduto su un sarcofago assimilabile a quello di Meda (e Saronno?); sul sarcofago si legge l'iscrizione "Delegi vos ut fructuarii sitis et fructus vester maneat" (foto in MCGRATH 2002, 81, fig. 12).

La figura del soldato



Fig. 264.

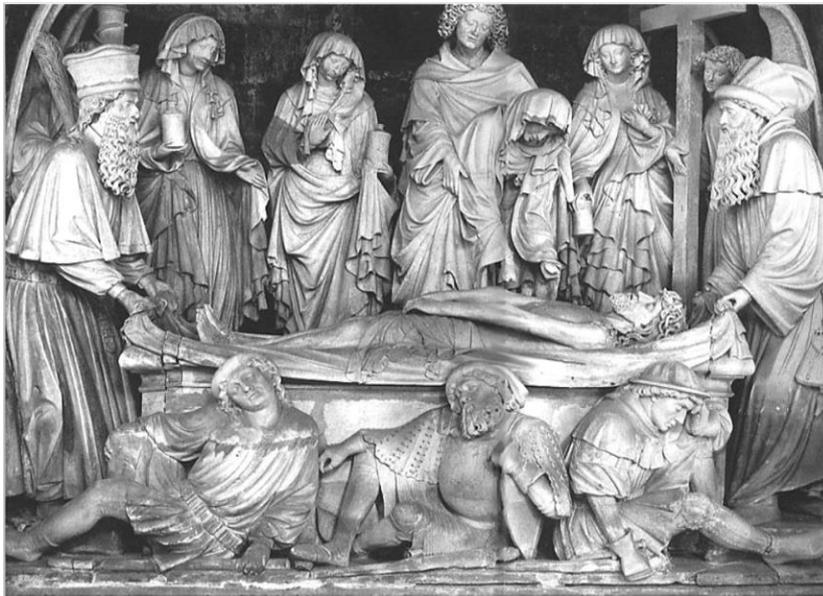


Fig. 265.

Fig. 264. *Sacramentaire de Drogon*, lettera capitale miniata rappresentante le Marie al sepolcro e i Soldati, prodotta in uno scriptorium di Magonza, Parigi, BNF, Ms. Lat. 9428, 826-855 d.C.

Fig. 265. Pont-à-Mousson, *Mise-au-Tombeau* lapideo con figure di soldati addossati al sarcofago, metà del XV secolo, (foto disponibile all'URL: <http://erbevillerenmarche.blogspot.com/2014/07/la-mise-au-tombeau-de-leglise-saint.html>).



Fig. 266a.



Fig. 266b.



Fig. 267.

Figg. 266a-b. Chaource, *Mise-au-Tombeau*, particolare dei *Soldati* scolpiti a tutto tondo e posizionati ai lati della nicchia ospitante il gruppo (foto di Jacky Provence, 2011, all'URL: <http://troyes-champagnemeridionale.blogspot.com/2011/11/le-saint-sepulcre-ou-mise-au-tombeau-de.html>).

Fig. 267. Sôlesmes (Sarthe), chiesa di Saint Pierre et Paul, *Mises-au-Tombeau* lapidea con i *Soldati* alla guardia del sepolcro, 1519.



Fig. 268.



Fig. 269.

Fig. 268. Auch (Gers), *Mise-au-Tombeau* lapidea con *Soldati*, Cattedrale di Sainte-Marie, 1510-1520.

Fig. 269. Nanni di Banco, *Monumento a Niccolò Brenzoni*, Verona, Chiesa di San Fermo Maggiore, particolare dei *Soldati* addormentati, 1426.



Fig. 270.



Fig. 271.

Fig. 270. *Deposizione nel Sepolcro con quattro uccelli*, particolare del *Soldato con la lancia* che si dirige verso il sepolcro (*Longino?*), incisione, attribuita ad un seguace del Mantegna, 1470-1480.

Fig. 271. Andrea Mantegna, *Cristo risorto tra S. Andrea e S. Longino*, incisione, Milano, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco, (foto dalla scheda SIRBec, 2008, disponibile all'URL: <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0080-02267/>).

La morte di Cristo e la redenzione di Adamo



Fig. 272a.



Fig. 272b.

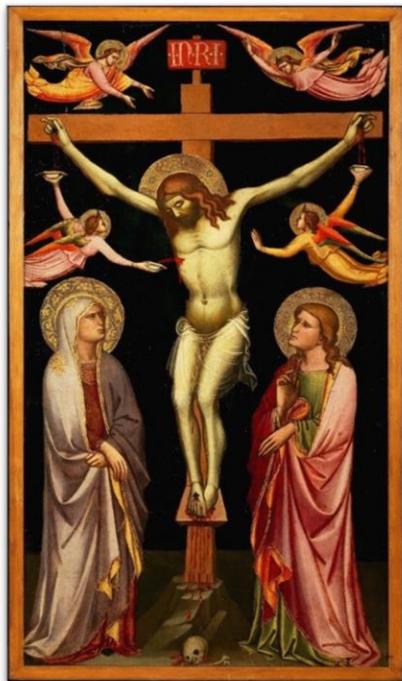


Fig. 273a.



Fig. 273b.

Fig. 272a-b. Nardo di Cione, *Crocifissione*, Firenze, Galleria degli Uffizi; particolare del sangue di Cristo che bagna il teschio di Adamo, 1350 circa.

Fig. 273a-b. Niccolò di Pietro Gerini, *Crocifissione*, Firenze, Galleria degli Uffizi (inventario 1890 n. 10583), 1390-1495.



Fig. 274.



Fig. 275.

Fig. 274. Clemente Zamara, figure di *Disciplini* inginocchiati facenti parte di un *Sepolcro* (oggi smembrato), Museo della Cattedrale di Asola, ultimo decennio del XV secolo.

Fig. 275. Clemente Zamara, *Cristo Deposto*, Museo della Cattedrale di Asola, ultimo decennio del XV secolo.



Fig. 276.

Fig. 276. I frati francescani che sostengono l'edicola del S. Sepolcro di Gerusalemme, incisione, Elzear Horn, dall'*Ichonographiae Monumentorum Terrae Sanctae*, 1724-1744.



Fig. 277.

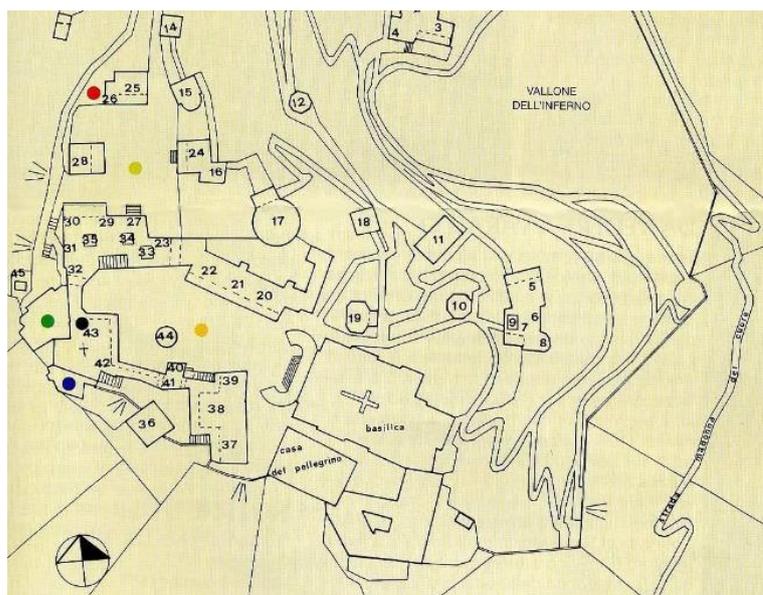


Fig. 278.

Fig. 277. Statua fittile del frate francescano Bernardino Caimi (1425-1500) con un modello del *Sacro Monte*, Giovanni d'Enrico, Varallo, Sacro Monte, 1638.

Fig. 278. Pianta del *Sacro Monte* di Varallo; al n. 36 Cappella del Calvario; al n. 38: Cappella della Crocifissione; al n. 39: Cappella della Deposizione; al n. 40: Cappella della Pietà; al n. 41: Cappella della Sindone; al n. 42: Altare di S. Francesco; al n. 43: Cappella di Gesù nel sepolcro; al n. 45: Cappella del Sepolcro della Vergine.



Fig. 279.



Fig. 280.

Fig. 279. Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Compianto sul Cristo morto*, Pinacoteca civica di Varallo, proveniente dal *Sacro Monte* di Varallo, 1486-1493, legno.

Fig. 280. Teca contenente la reliquia della *Pietra del Santo Sepolcro* portata dalla Terrasanta dal frate Bernardino Caimi nel 1478.



Fig. 281a.



Fig. 281b.

Fig. 281a. Novi Ligure (Alessandria), *Sacro Monte* composto da 21 statue, Oratorio della Maddalena dei disciplinati, 1593-1595.

Fig. 281b. *Sepolcro* fittile facente parte del complesso del *Calvario* dell'Oratorio della Maddalena, maestranze lombardo-emiliane.

Gli Heilige Graber

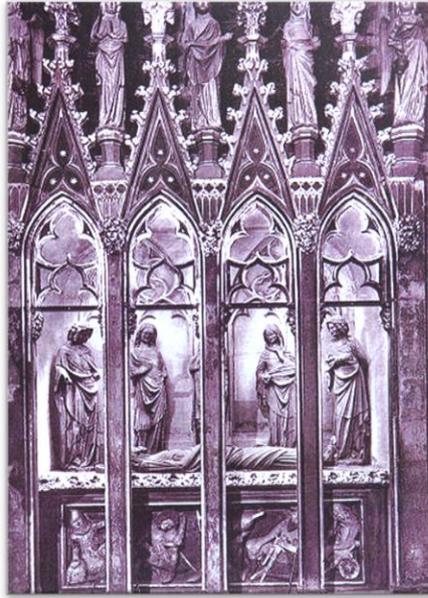


Fig. 282.



Fig. 283.

Fig. 282. Cattedrale di Friburgo in Brisgovia (Baviera), *Heilige Gräber*, 1330 (foto da HERBERT 2007, fig. 72).

Fig. 283. Particolare del *Cristo* con fenestrella per riporre il Sacramento sul petto, 2,18 m (foto da JUHOS 2018, 265).

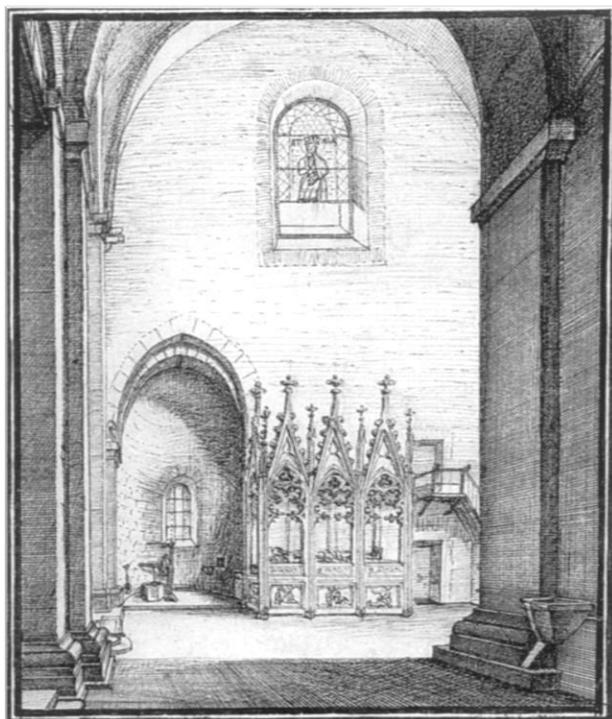


Fig. 284.



Fig. 285.

Fig. 284. Jean-Jacques Arhardt, disegno raffigurante la *Tomba del vescovo Berthold di Bucheck* come *Heiliges Grab* (1340) nella Chiesa di S. Etienne a Strasburgo, transetto sud, Cabinet des Estampes et Dessins de Strasbourg, 1670, (da KROESEN 2000, 86, fig. 52).

Fig. 285. Cattedrale di Strasburgo, *Heilige Grab* proveniente dalla Cappella di Santa Caterina realizzato come monumento funebre del vescovo di Strasburgo, Berthold von Bucheck II, 1345-1349 (foto da STANFORD 2007, 71, fig. 17).



Fig. 286.



Fig. 287.

Fig. 286. Baar (Svizzera), *Heilige Grab*, Museum Burg Zug, 1430 circa, (foto tratta da JUHOS 2018, 264, fig. 4).

Fig. 287. Abbazia di Wienhausen presso Celle (Bassa Sassonia), *Heilige Grab* ligneo richiudibile donato dalla badessa Katharina von Hoya, XV secolo.



Fig. 288.



Fig. 289.

Fig. 288. Hawton (Nottingham), Chiesa di All Saints, versante nord del coro, nicchia scolpita a bassorilievo con le immagini di un *Cristo Risorto con le Marie* e una finestrella che funge da ricettacolo dell'Ostia e l'*enfeu* con la tomba del committente Robert de Compton, 1330 circa.

Fig. 289. Patrinton (Yorkshire), Chiesa di Saint Patrick, *Easter Sepulchre* con una teca per la conservazione dell'Ostia e figura del *Cristo* deposto al centro, inizio del XV secolo (da HERBERT 2007, 189, fig. 91).

Il Sepolcro e i Tabernacoli del Sacramento



Fig. 290.



Fig. 291.

Fig. 290. Rothenburg ob der Tauber, Chiesa di S. Jakob, *Tabernacolo del Sacramento* con *Deposizione* scolpita nel registro inferiore, 1390-1400 (da JUHOS 2018, 266, fig. 10).

Fig. 291. Norimberga, Chiesa di San Sebald, *Tabernacolo del Sacramento* con *Deposizione* scolpita nel registro inferiore, 1361-1379 circa (da JUHOS 2018, 266, fig. 9).



Fig. 292a.



Fig. 292b.

Figg. 292a-b. Donatello, *Tabernacolo del Sacramento* e particolare della *Deposizione* con *Nicodemo* e *Giuseppe d'Arimatea* che calano il corpo di *Cristo* nel sepolcro in corrispondenza della reale custodia eucaristica Città del Vaticano, Museo Storico del Tesoro di San Pietro, marmo, 1432-1433.



Fig. 293.



Fig. 294.

Fig. 293. Luca della Robbia, *Tabernacolo del Sacramento*, Santa Maria a Peretola, 1443, marmo.

Fig. 294. Matteo Civitali, *Tabernacolo del Sacramento*, Pieve di Lammari (Lucca), 1496-1501, marmo.



Fig. 295.

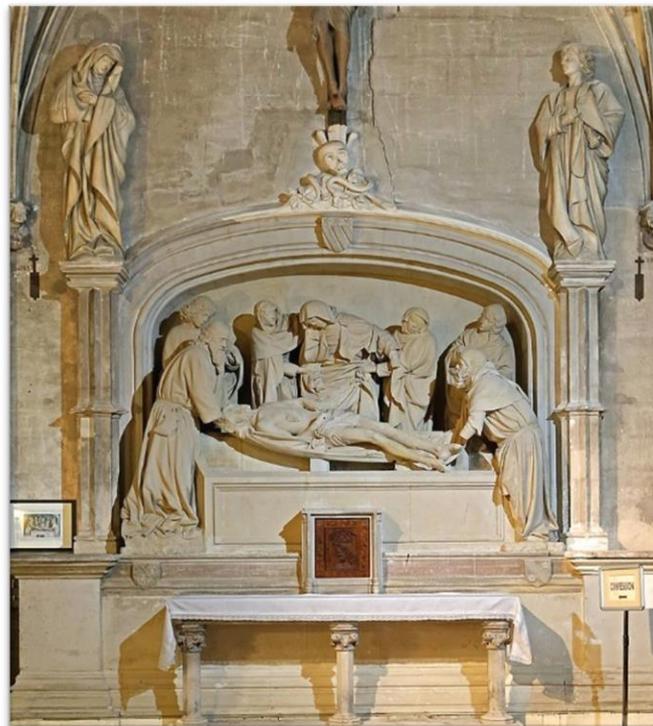


Fig. 296.

Fig. 295. Carlo da Carona, *Altare della Pietà*, Chiesa di S. Lorenzo, Fiumicello (Udine), 1547.

Fig. 296. Avignone, chiesa di Saint-Pierre, Cappella Galéans, 1413 (ricostruita nel 1854); all'interno della nicchia: *Mise-au-Tombeau* lapidea della fine del XV secolo (foto di W. Bulach disponibile all'URL: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=79821836>).



Fig. 297.

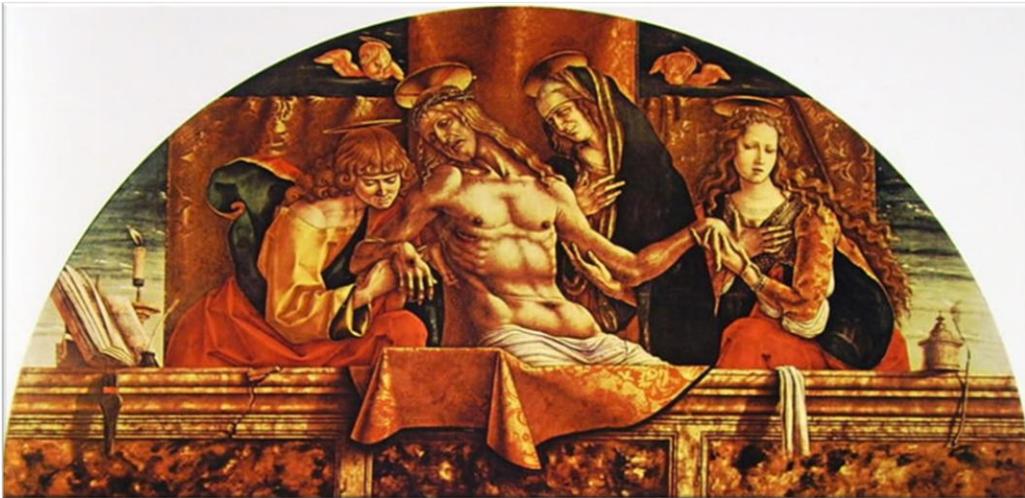


Fig. 298.

Fig. 297. Giovanni Bellini, *Cristo in pietà tra la Madonna, S. Giovanni evangelista, S. Marco e S. Nicola da Bari* (si nota l'associazione altare-sarcofago), 1472, Venezia, Palazzo Ducale.

Fig. 298. Carlo Crivelli, *Pietà*, 1494, Milano, Pinacoteca di Brera; l'identità tra altare e sarcofago è visibile nel dettaglio del libro aperto con la candela poggiati su di esso.



Fig. 299.

Fig. 299. Hans Baldung Grien, *Messa di San Gregorio*, Cleveland Museum of Art, 1511.

Scultura borgognona e *Sepolcro* scultoreo



Fig. 300a.

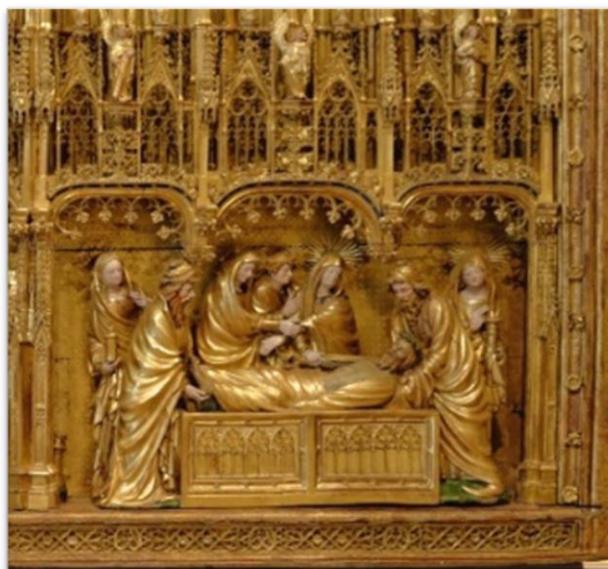


Fig. 300b.

Fig. 300a-b. Jacques de Baerze e Melchior Broederlam, *Retablo della Passione* con il particolare della scena della *Deposizione*, Digione, Musée des Beaux-Arts, già nella Chartreuse di Champmol, 1390 (foto da MARTIN 1997, 46, fig. 20).



Fig. 301.

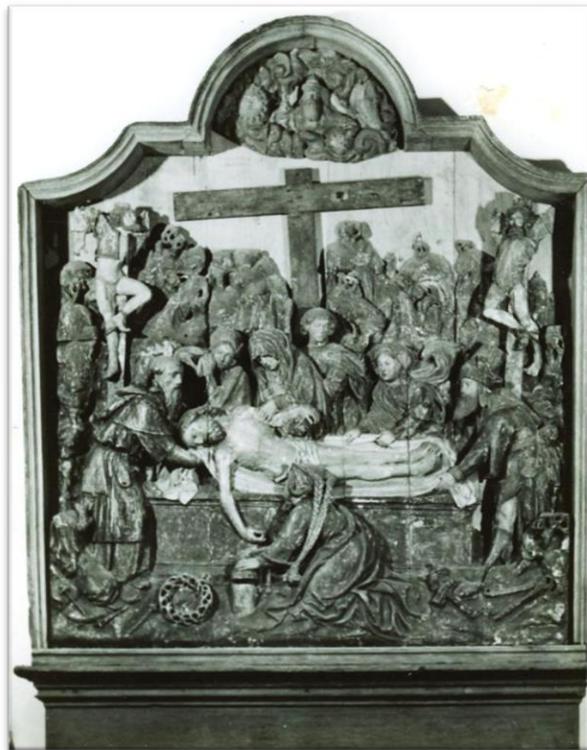


Fig. 302.

Fig. 301. Blaugies (Belgio), Chiesa di Saint-Aubin, *Deposizione*, rilievo ligneo, (1,30 m x 1,40 m), XVI secolo.

Fig. 302. Jacques de Baerze, *Mises-au-Tombeau*, Ospedale di Saint-Esprit di Digione, 1459.

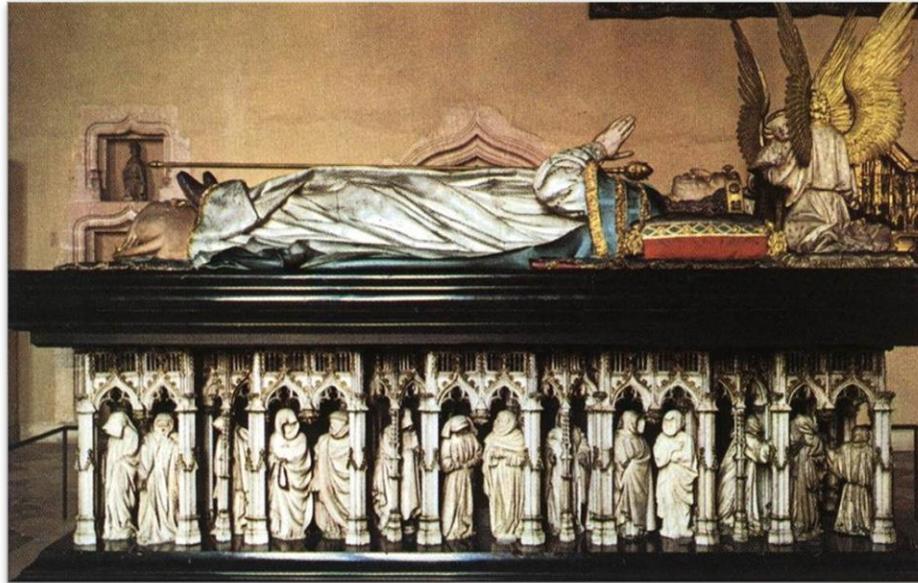


Fig. 303.



Fig. 304.

Fig. 303. Claus Sluter e allievi, *Tomba di Filippo l'Ardito duca di Borgogna*, Digione, Musée Archéologique, proveniente dalla Chartreuse di Champmol, 1410, alabastro dipinto, h. 243 cm.

Fig. 304. Jean de la Huertha e Antoine le Moiturier, *Tomba di Giovanni Senza Paura, Duca di Borgogna, e di Margherita di Baviera*, Digione, Musée des Beaux-Arts, 1443, alabastro dipinto.



Fig. 305.



Fig. 306.

Fig. 305. Niccolò dell'Arca, particolare del *Nicodemo* dal *Sepolcro* di Santa Maria della Vita (Bologna), 1464.

Fig. 306. Jean de la Huertha e Antoine le Moiturier, particolare di una scultura proveniente dalla base *Tomba di Giovanni Senza Paura, Duca di Borgogna, e di Margherita di Baviera* (foto di Philippe Michaud 2013, dall'esposizione al Musée de Cluny, disponibile all'URL:<https://www.flickr.com/photos/156367196@N08/47226733232/>).



Fig. 307.



Fig. 308.

Fig. 306. Antoine Le Moiturier, *Tomba di Philippe Pot*, gran siniscalco di Borgogna, Musée du Louvre, 1477-1483.

Fig. 308. Milano, Basilica di Sant' Ambrogio, *Figure piangenti*, XV secolo (foto di Yvette Gauthier 2017, disponibile all'URL:<https://www.flickr.com/photos/51366740@N07/33061515716/>).

Le Mise-au-Tombeau



Fig. 309.

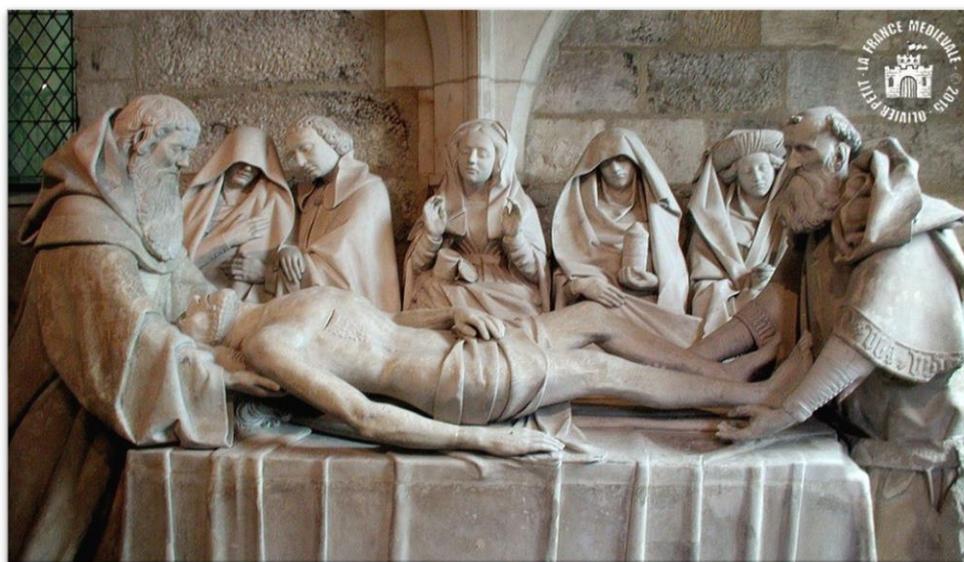


Fig. 310.

Fig. 309. Cattedrale di Langres (Haute-Marne), *Mise-au-Tombeau* lapidea (frammentaria), 1420, commissionata dal canonico Jean Marchand per la propria cappella nel chiostro della cattedrale (foto in KARSALLAH 2016, 11 fig. 1).

Fig. 310. Jean Michele e Georges de la Sonnette, *Mise-au-Tombeau* lapidea, Tonnerre, Ospedale di Notre-Dame des Fontenilles. 1453.

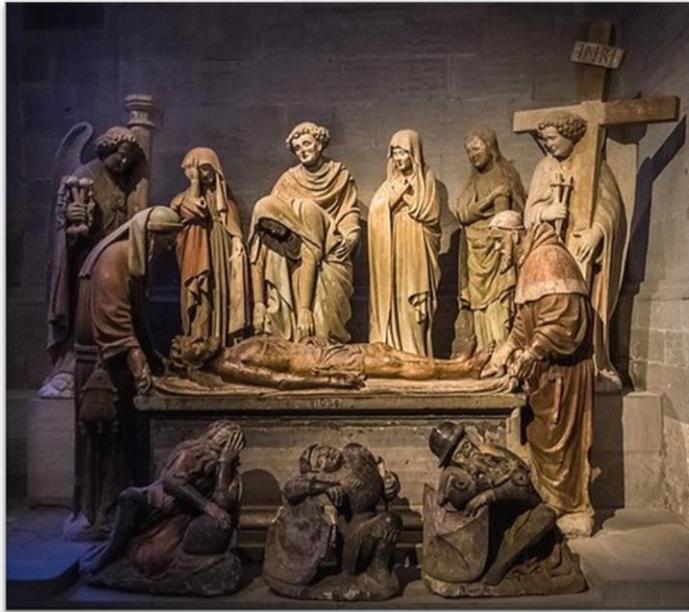


Fig. 311.

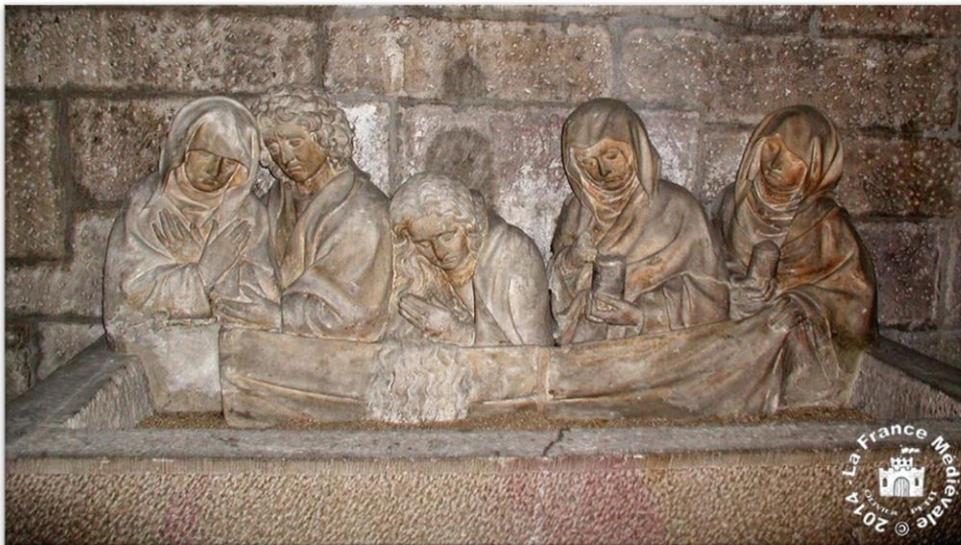


Fig. 312.

Fig. 311. Friburgo (Svizzera), Chiesa di Saint-Nicolas, *Mise-au-Tombeau*, 1433, (foto da Martial F., 2019, disponibile all'URL: https://www.flickr.com/photos/martial_metz/46600942485/).

Fig. 312. Digione, Chiesa di Saint-Michel, già nell'antica Chiesa dei Giacobini (distrutta), *Mise-au-Tombeau*, (1354-1359) collocazione attuale risalente al 1824.

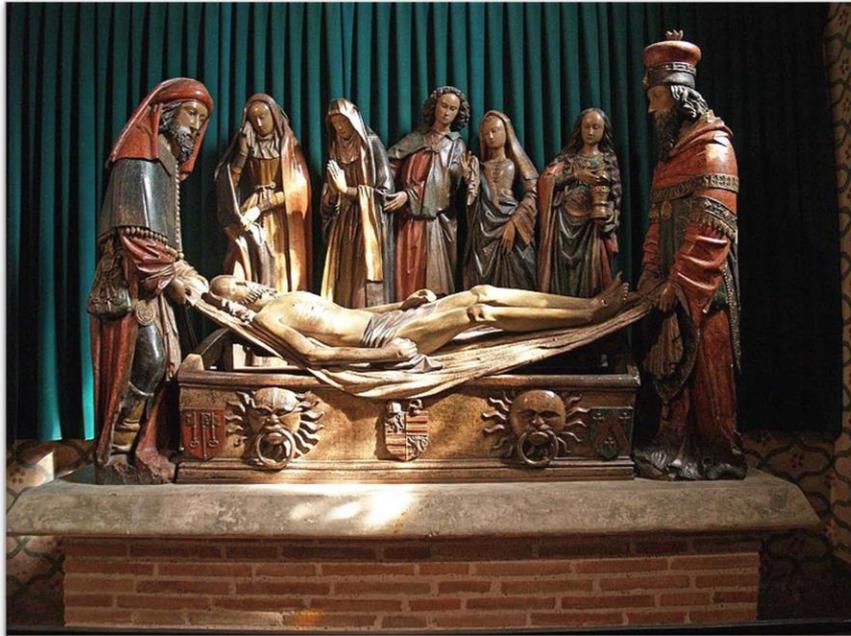


Fig. 313.



Fig. 314.

Fig. 313. Moissac, Abbazia di Saint-Pierre, *Mise-au-Tombeau*, 1484-1490, proveniente dalla cappella funeraria (distrutta) dell'abate Pierre de Carmaing o di suo nipote Antoine, legno, grandezza naturale (foto di Bertrand Bouret 2017, disponibile all'URL:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Moissac_mise_au_tombeau.jpg).

Fig. 314. Meru (Beauvais), Saint-Lucien, *Mise-au-Tombeau*, proveniente dalla cappella sepolcrale dei Ferry-d'Humont, distrutta, situata nel coro, seconda metà del XVI, (foto di Pierre Poschadel 2016, disponibile all'URL:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/M%C3%A9ru_%2860%29%2C_%C3%A9glise_Saint-Lucien%2C_Mise_au_Tombeau.jpg).

La Scultura nordica in Italia



Fig. 315.



Fig. 316.

Fig. 315. *Crocifisso* ligneo attribuito a Giovanni Teutonico o a Paolo Moerich, Duomo di Salò, 1449-1450.

Fig. 316. *Maddalena e figura virile* da un *Sepolcro* smembrato, anonimo autore di scuola altoatesina, legno, seconda metà del XV secolo (foto da GARNELLI 1979, 38).



Fig. 317.



Fig. 318.

Fig. 317. Lenoard Thanner, *Altare della Pietà con Vesperbild* centrale, San Daniele del Friuli (Udine), Museo del Territorio, proveniente da Santa Maria della Fratta, legno, 1488. L'opera è firmata e datata "1488 hoc opus magist(er) leonardus thanna fecit".

Fig. 318. Basilica di S. Eufemia a Grado (Gorizia), retablo costituito da una *Vesperbild* centrale, *S. Giovanni Battista, Maddalena, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea*, XVI secolo, anonimo scultore salisburghese di passaggio in Friuli (foto di Paolo T. 2016 disponibile all'URL: https://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g194776-d2631472-Reviews-Basilica_di_Sant_Eufemia-Grado_Province_of_Gorizia_Friuli_Venezia_Giulia.html#/media-atf/2631472/203109598/p/?albumid=-160&type=0&category=-160)

Il Sepolcro scultoreo in Italia



Fig. 319.



Fig. 320.

Fig. 319. Bologna, S. Maria delle Grazie alla Cavalleria (presso porta S. Felice), *Sepolcro* ligneo, seconda metà del XIV secolo (foto di Alessio Costarelli, disponibile all'URL: <https://www.comitatobsa.it/compianti-pieta-bologna/>).

Fig. 320. Caprino Veronese (Verona), Museo di Villa Carlotti, *Sepolcro*, attribuito al Maestro di Sant'Anastasia, prima metà del XIV secolo (attualmente in restauro presso l'Opificio delle Pietre dure di Firenze per restauro).



Fig. 321.

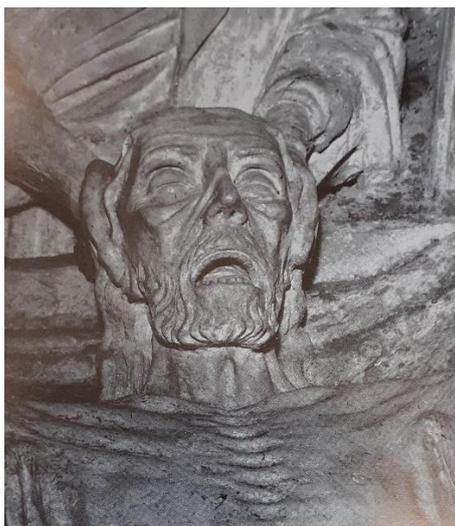


Fig. 322.



Fig. 323.

Fig. 321. Enrico di Rignano (Maestro di Sant'Anastasia), particolare del *Cristo crocifisso* dalla *Crocifissione con la Vergine e S. Giovanni*, Verona, Museo di Castelvecchio (*Crocifisso* proveniente da S. Giacomo alla Tomba), prima metà del XIV secolo.

Fig. 322. Particolare del *Cristo* con la bocca spalancata, Caprino Veronese, Museo di Villa Carlotti, prima metà del XIV secolo.

Fig. 323. Particolare del *Cristo* con la bocca spalancata, dal *Sepolcro* in S. Fermo, Verona, seconda metà del XIV secolo.



Fig. 324.

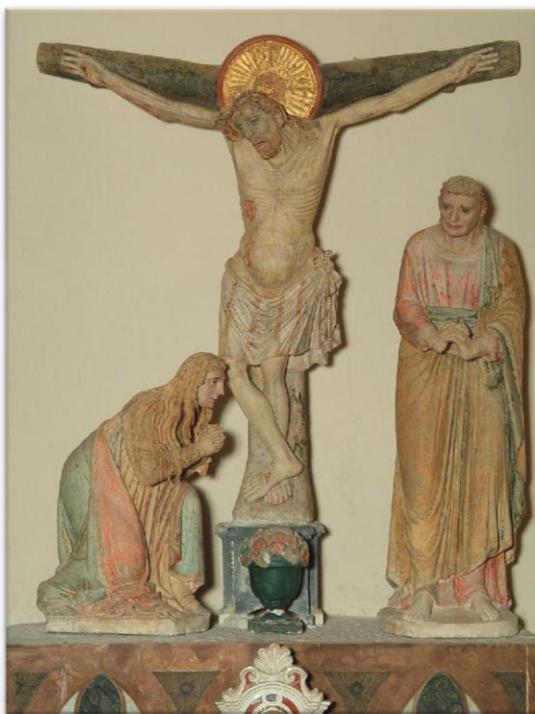


Fig. 325.

Fig. 324. Enrico di Rignano (Maestro di Sant'Anastasia), *Crocifisso con la Vergine e S. Giovanni*, prima metà del XIV secolo, Verona, Museo di Castelvecchio (*Crocifisso* proveniente da S. Giacomo di Tomba), pietra tenera.

Fig. 325. Rignano di Enrico, (Maestro di Sant'Anastasia), *Crocifissione con la Maddalena e S. Giovanni*, Cellere d'Illasi, già nella chiesa di San Fermo, pietra gallina dipinta, 1335 circa.



Fig. 326.

Fig. 326. Verona, S. Fermo Maggiore (transetto destro), *Sepolcro* attribuito a Giovanni di Riginò, pietra policroma, seconda metà del XIV secolo.



Fig. 327a



Fig. 328.



Fig. 327b



Fig. 329.

Fig. 327a-b. Giovanni di Rignano (opera firmata), *Madonna col Bambino*, pietra scolpita e dipinta, 1389, (175 cm x 60 cm), Verona, San Pietro in Monasterio. Disponibile all'URL: [https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5078624/Giovanni+di+Rignano+\(1389\),+Madonna+con+Ges%C3%B9+Bambino](https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5078624/Giovanni+di+Rignano+(1389),+Madonna+con+Ges%C3%B9+Bambino).

Figg. 328-329. Particolare della *Pia donna* e della *Maddalena* dal *Sepolcro* di Giovanni di Rignano nella chiesa di S. Fermo Maggiore (Verona), seconda metà del XIV secolo.



Fig. 330.



Fig. 331.

Fig. 330. Giovanni di Rigino (Maestro di Sant'Anastasia), particolare del *San Bartolomeo*, Verona, Museo di Castelvecchio, seconda metà del XIV secolo, pietra gallina.

Fig. 331. Giovanni di Rigino, particolare del *Giuseppe d'Arimatea* dal *Sepolcro* in S. Fermo Maggiore, seconda metà del XIV secolo, pietra dipinta.



Fig. 332.



Fig. 333.



Fig. 334.



Fig. 335.

Figg. 332-333-334-335. Firenze, Museo diocesano di S. Stefano al Ponte, *Nicodemo, Dolente, S. Giovanni Evangelista, Maddalena* facenti parte di un *Sepolcro* ligneo già in S. Michele a Casanuova, attribuiti alla bottega di Andrea di Cione di Arcangelo detto "Orcagna", 1310-1368, scheda n. 24 (foto da CAMPOREALE 2001, figg. 55-56).



Fig. 336.

Fig. 336. Portogruaro (Venezia), Chiesa di S. Agnese, *Deposizione*, anonimo artista padovano, inizi del XVI secolo, terracotta dipinta, 117 x 187 x 50 cm (scheda n. 33)



Fig. 337.



Fig. 338.

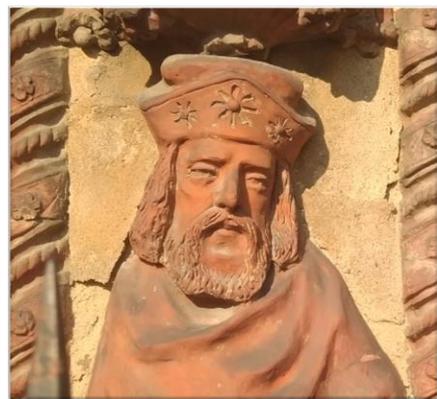


Fig. 339.

Fig. 337. Chivasso (Torino), Duomo di Santa Maria Assunta, anonimo artista di cultura borgognona, seconda metà del XV secolo.

Figg. 338-339. Particolari del *Giuseppe d'Arimatea* facente parte del *Sepolcro* (a sinistra) e particolare di figura virile dal portale principale del Duomo di Chivasso.



Fig. 340.



Fig. 341.

Fig. 340. Filippo Solari e Andrea da Carona, *Arca di Ganesello da Folgaria*, Basilica di S. Anastasia, 1425, pietra dipinta.

Fig. 341. Filippo Solari, Andrea da Carona, *S. Giorgio, S. Giacomo, S. Filippo, Sant'Antonio Abate*, Ferrara, Museo della Cattedrale, frammenti provenienti dallo smembrato *Monumento funebre di Giacomo Sacrati* un tempo nella chiesa di Domenico a Ferrara, 1426-1428, marmo.



Fig. 342.



Fig. 343.

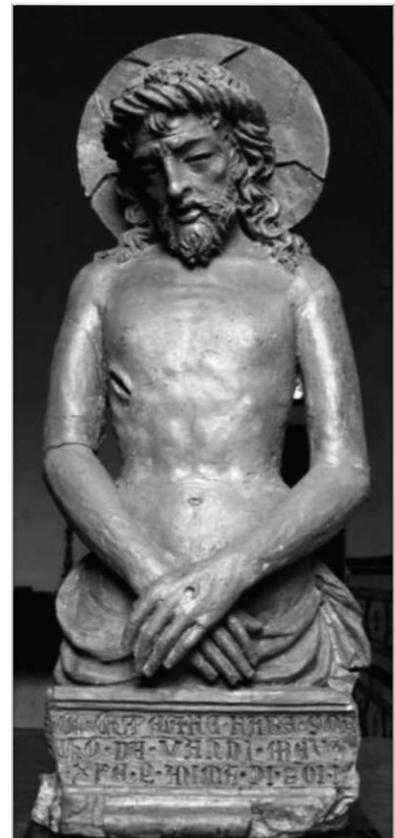


Fig. 344.

Fig. 342. Michele da Firenze, *Sepolcro* fittile, Museo Estense di Modena, proveniente dal distrutto oratorio di S. Geminiano, 1445.

Fig. 343. Michele da Firenze, *Altare delle statuine*, Duomo di Modena. terracotta, 1440.

Fig. 344. Michele da Firenze *Cristo in Pietà*, Governolo (Mantova), Chiesa dei Ss. Erasmo e Agostino (foto tratta da GALLI 2013, 45).



Fig. 345.



Fig. 346.

Fig. 345. Elia della Marra, Lagurano, presso Sèrmide, chiesa di Santa Croce, *Deposizione nel Sepolcro*, probabile ancona in terracotta documentata a Governolo (foto da L'OCCASO 2009, 37, fig. 1)

Fig. 346. Rinaldo de Stavolis, Busseto, chiesa di Santa Maria degli Angeli, cornici in terracotta con testine di putti e foglie d'acanto, ornamento delle finestre delle quattro cappelle nella navatella sinistra costruite dai Pallavicino, 1475 circa.



Fig. 347.



Fig. 348.

Fig. 347. Codigoro (Ravenna), pieve di S. Martino, *Sepolcro* fittile, 1440-1450 circa.

Fig. 348. Lugo (Ravenna), chiesa di S. Francesco da Paola, già in Santa Maria in Trivio, *Sepolcro* ligneo, 1464-1470 circa, anonimo intagliatore ferrarese.

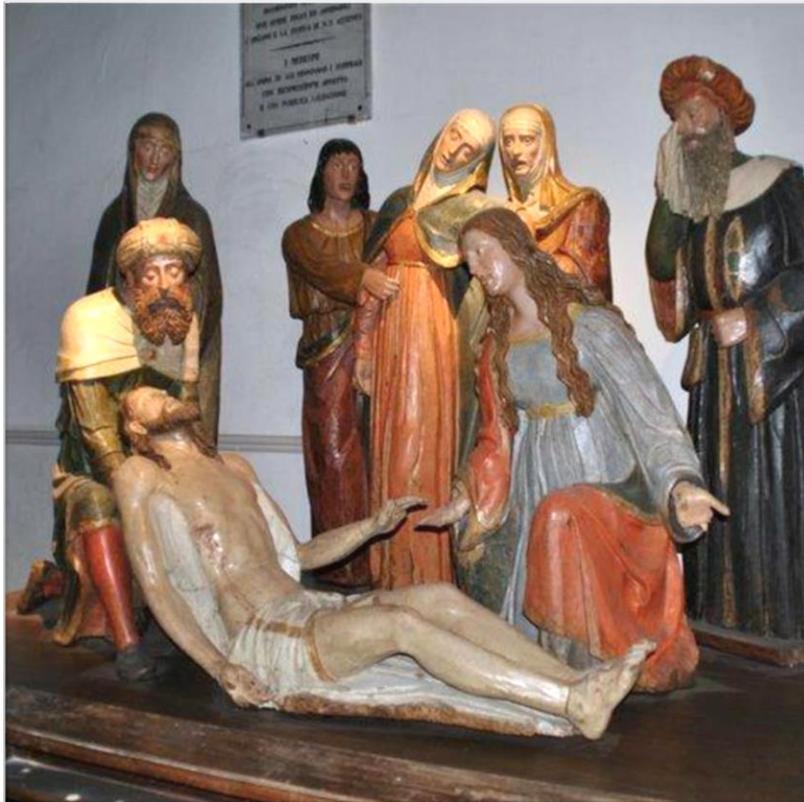


Fig. 349.



Fig. 350.

Fig. 349. Serravalle Scrivia (Alessandria), Oratorio dell'Assunta o "dei Bianchi", *Sepolcro* ligneo, anonimo intagliatore lombardo-piemontese affine al Maestro del *Sepolcro* di Novi Ligure, inizi del XVI secolo.

Fig. 350. Torino, Museo d'Arte Antica, *Sepolcro* ligneo, già in Santa Maria Maggiore in Val Vigizzo, attribuito all'intagliatore ossolano Domenico Merzagora da Craveggia, attivo in Val Vigizzo, 1480.

I *Sepolcri mazzoniani*



Fig. 351.



Fig. 352.

Fig. 351. Guido Mazzoni, *Sepolcro* fittile, Modena, Chiesa di San Giovanni Evangelista, proveniente dall'Oratorio della Confraternita della Buona Morte, 1477-1479,

Fig. 352. Guido Mazzoni, *Sepolcro* fittile, Busseto, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, collocazione originaria, 1476-1477.

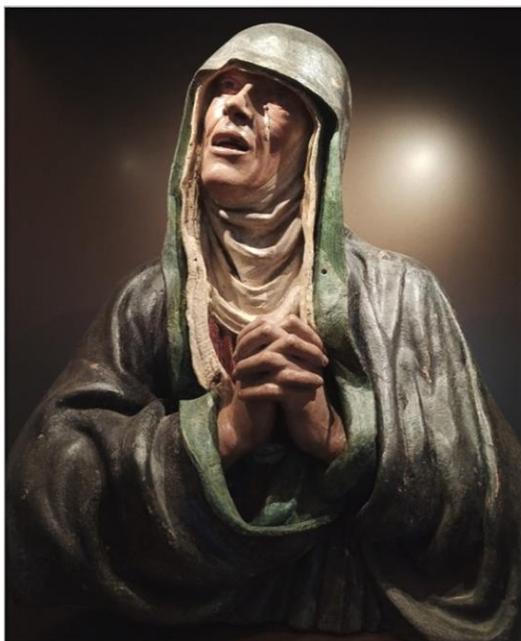


Fig. 353.

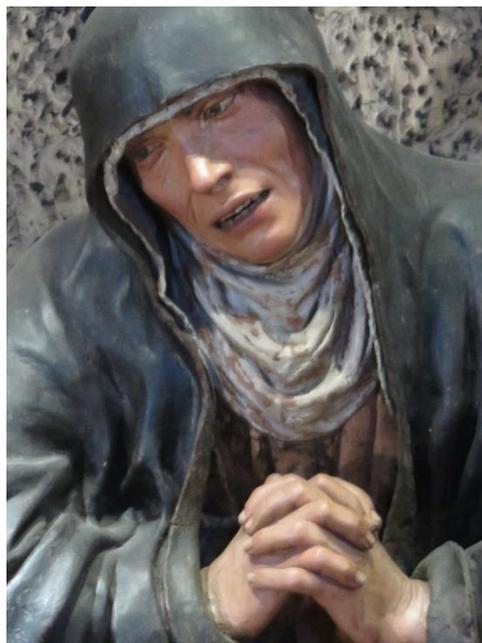


Fig. 354.



Fig. 355.

Figg. 353-354. A sinistra: Guido Mazzoni, Ferrara, Museo di Arte Antica di Palazzo Schifanoia, *Vergine dolente*, proveniente dalla chiesa ferrarese di S. Giovanni Battista terracotta dipinta, 1480-1485 circa; a destra: particolare della *Madonna* dal *Sepolcro* di Busseto, 1476-1477.

Fig. 355. Guido Mazzoni, *Sepolcro* fittile, Ferrara, Chiesa del Gesù, proveniente dalla Chiesa distrutta di Santa Maria della Rosa, 1485.



Fig. 356.

Fig. 356. Guido Mazzoni, *Sepolcro fittile*, 1495, Napoli, Chiesa di Santa Maria di Monteoliveto.



Fig. 357.



Fig. 358.

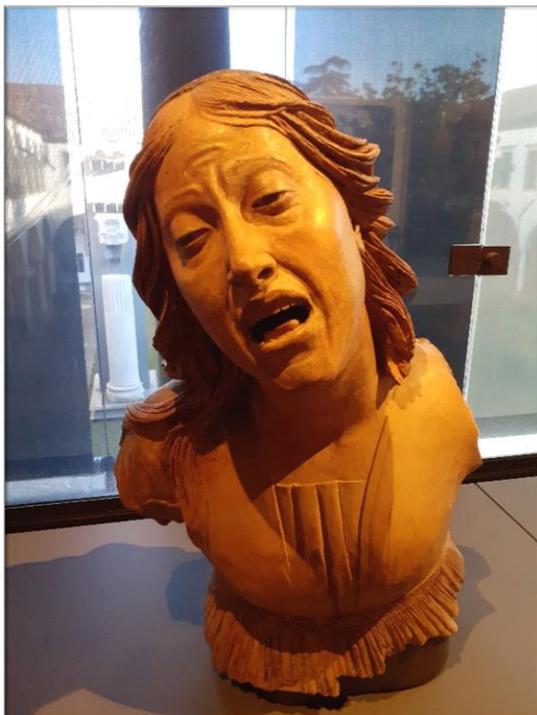


Fig. 359.

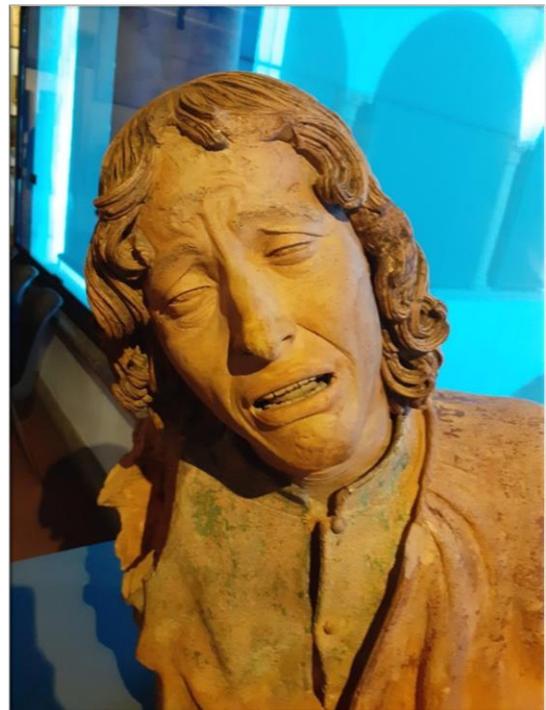


Fig. 360.

Figg. 357-358-359-360. Guido Mazzoni, *Sepolcro fittile*, frammenti del *Cristo morto*, *Pia donna*, *Maddalena*, *S. Giovanni Evangelista*, Musei Civici di Padova, proveniente dalla Chiesa distrutta di S. Antonio di Castello, V 360.enezia1487-1489.



Fig. 361a.



Fig. 361b.

Figg. 361a-b. Soncino (Cremona), Chiesa di S. Giacomo, Cappella della Beata Vergine dello Spasimo, *Sepolcro* fittile, *post* 1483- *ante* 1510 anonimo plastificatore che si ispira al Mazzoni e al De Fonduli.



Fig. 362.



Fig. 363.

Fig. 362. Vincenzo Onofri, *Sepolcro* fittile, Basilica di S. Petronio, 1490-1495 circa.

Fig. 363. Vincenzo Onofri, *Cristo deposto* *Cristo deposto* facente parte di un *Sepolcro* perduto commissionato da Alberto Bruscolo funzionario del Moro, 1492-1495 circa, terracotta, Chiesa di S. Vittore al Corpo, Milano, già in S. Maria delle Grazie, foto di Baccarini e Porta, Civico Archivio Fotografico - Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco (inv. RI 10905), inizio del XX secolo.

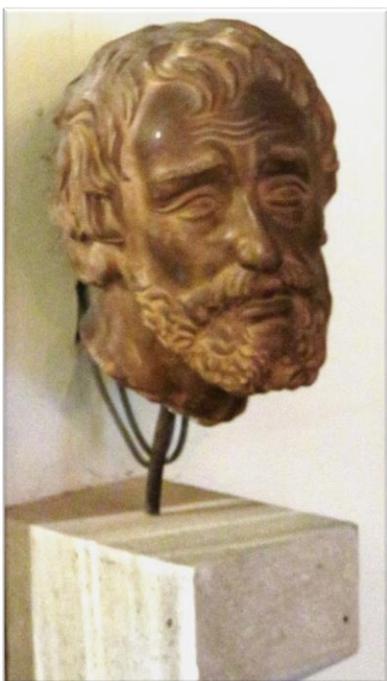


Fig. 364.

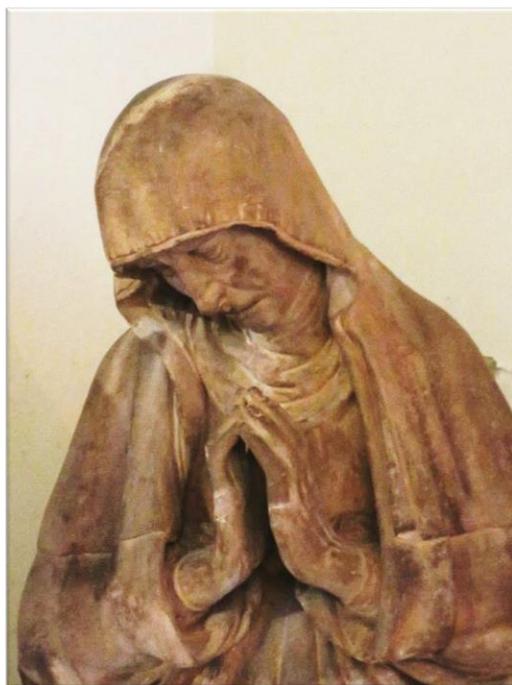


Fig. 365.



Fig. 366.



Fig. 367.

Figg. 364-365-366-367. Baccio da Montelupo, *Sepolcro* fittile, particolari dei frammenti sopravvissuti, rispettivamente: la testa del Nicodemo, la Vergine, la Maddalena e una Pia donna Bologna, Basilica di San Domenico Maggiore, 1494-1495.



Fig. 368.



Fig. 369.



Fig. 370a



Fig. 370b

Figg. 368-369-370a-b. Alfonso Lombardi, *Sepolcro* fittile, spostato nel 1584 dal Monastero di Santa Margherita alla Cattedrale di S. Pietro a Bologna, 1523.

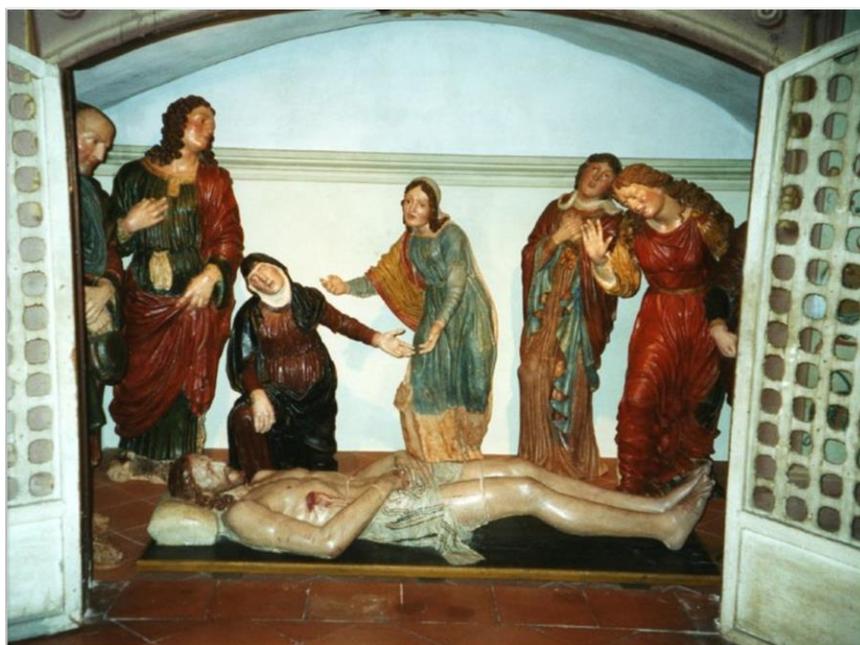


Fig. 371.



Fig. 372.



Fig. 373.

Fig. 371. Ferrara, monastero di Sant'Antonio in Polesine, *Sepolcro* fittile, autore ignoto (già attribuito a Ludovico Castellani), seconda metà del XV secolo-inizi del XVI.

Figg. 372-373. Ferrara, Sant'Antonio in Polesine, *Sepolcro* fittile, particolare del *Giuseppe d'Arimatea* (a sinistra) e del *Nicodemo* (a destra).



Fig. 374.



Fig. 375.



Fig. 376.



Fig. 377.

Figg 374-375. Ferrara, Sant'Antonio in Polesine, *Sepolcro* fittile, particolare delle due *Pie donne*.

Figg. 376.-377. Ferrara, Sant'Antonio in Polesine, *Sepolcro* fittile, particolare della *Vergine* (a sinistra) e del *Deposto* (a destra).



Fig. 378.



Fig. 379.

Figg. 378-379. Ferrara, Sant'Antonio in Polesine, *Sepolcro* fittile, particolare del *S. Giovanni* (a sinistra) e della *Maddalena* (a destra).

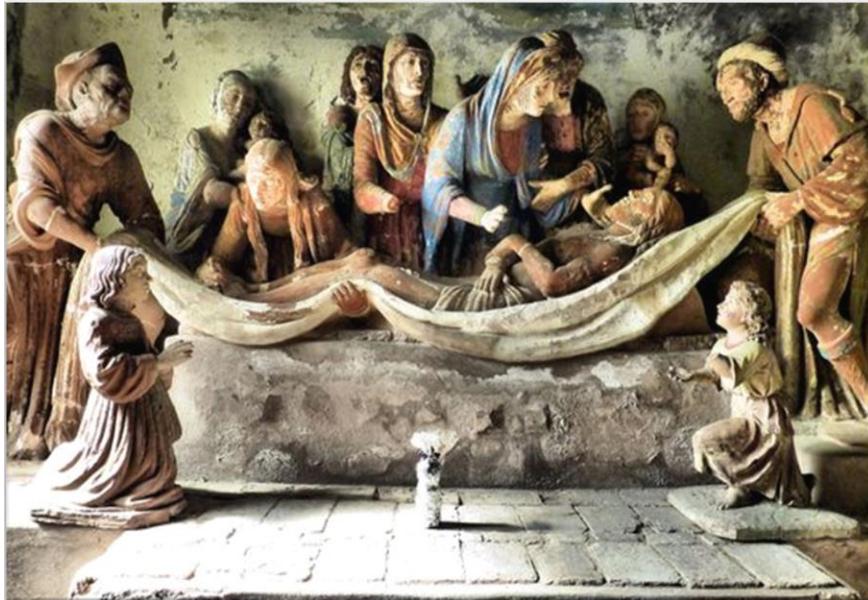


Fig. 380a.



Fig. 380b.



Fig. 381.

Fig. 380a. Melegnano (Milano), Chiesa dei Ss. Pietro e Biagio, *Sepolcro* fittile, 1530 circa.

Fig. 380b-381. A sinistra: particolare della *Maddalena* che raccoglie i piedi di Cristo e della *donna col bambino* nel *Sepolcro* di Melegnano; a destra: particolare degli stessi personaggi nel *Sepolcro* in Santa Maria di Castello in Alessandria, 1528-1530 circa.

Allestimenti postumi



Fig. 382.



Fig. 383.

Fig. 382. Bussolengo (Verona), S. Valentino, cella situata nella navata destra e contenente il *Sepolcro* scultoreo, circondata da un baldacchino affrescato nel XVII secolo (foto disponibile all'URL: [https://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g652045-d12154192-Reviews-Chiesa di San Valentino-Bussolengo Province of Verona Veneto.html](https://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g652045-d12154192-Reviews-Chiesa_di_San_Valentino-Bussolengo_Province_of_Verona_Veneto.html)).

Fig. 383. Fregio decorativo con baldacchino posto a tamponamento dell'arco sovrastante la Cappella del Compianto in Santa Maria del Carmine a Brescia, XVIII secolo (foto del 1969 da Battista Giuseppe Simoni).



Fig. 384.



Fig. 384a.

Fig. 384. Teggiano (Salerno), Chiesa della Pietà, prospettiva architettonica con il *Calvario* affrescata sulla parete di fondo della tribuna (scheda n. 35).

Fig. 384a. Particolare del cartiglio posto in basso a sinistra con il nome del pittore che ha realizzato la prospettiva, "Giovanni Maggiore", e la data "1768".



Fig. 385.

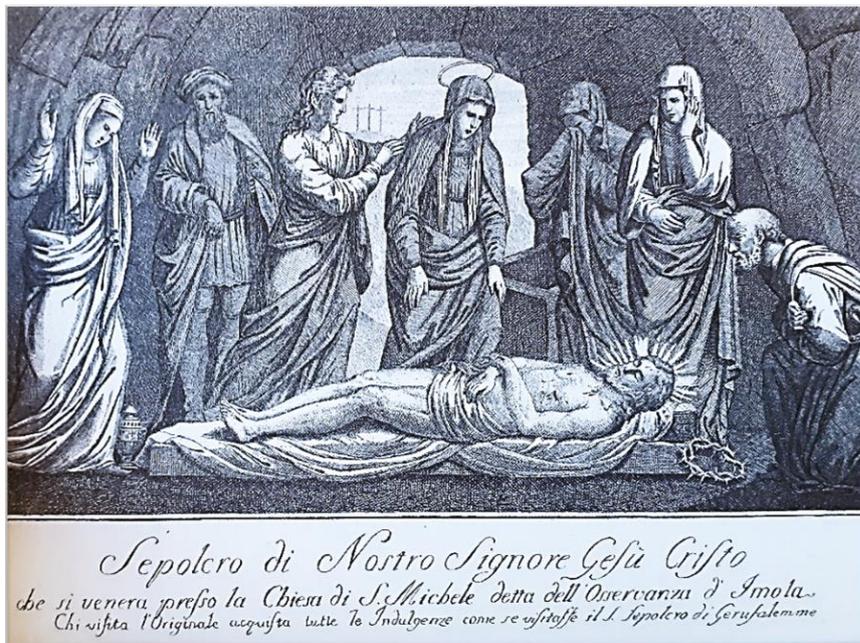


Fig. 386.

Fig. 385. Fotografia del 1933 raffigurante la grotta del *Sepolcro* con lo sfondo dipinto da Giacomo Zampa dopo il 1808, Imola, Chiesa di San Michele all'Osservanza, Biblioteca Comunale di Imola in *Fondi iconografici*, 19.1.2.3.65.

Fig. 386. Imola, Chiesa di San Michele all'Osservanza, stampa settecentesca con l'immagine del *Sepolcro* collocato all'interno di un vano a grotta voltato a botte.



Fig. 387.



Fig. 388.

Fig. 387. Luigi Savorelli, incisione realizzata agli inizi del XIX secolo da un disegno di Giuseppe Baccherini con data "1549", raffigurante il *Sepolcro* nella chiesa di Santo Stefano a Modigliana con le figure poste all'interno di una nicchia con un *Calvario* dipinto (foto tratta da GADDONI 1927, vol. V, tav. nn.). L'incisione è conservata presso la sagrestia della Concattedrale di Santo Stefano papa a Modigliana,

Fig. 388. Brescia, Chiesa di Santa Maria del Carmine, fotografia antecedente allo smantellamento della cappella avvenuto nel 1969 con l'allestimento ottocentesco del *Sepolcro*; sul fondo della cappella è visibile un sepolcro all'"antica" con un'iscrizione in greco (foto tratta da BUGANZA 2009, 20).



Fig. 389.

Fig. 389. Gergei (Nuoro), S. Vito martire, *Sepolcro* ligneo con scenografia dipinta con la rappresentazione della *Croce*, della luna e del sole, XVII-XVIII secolo.

L'allestimento "a guisa di grotta"



Fig. 400.

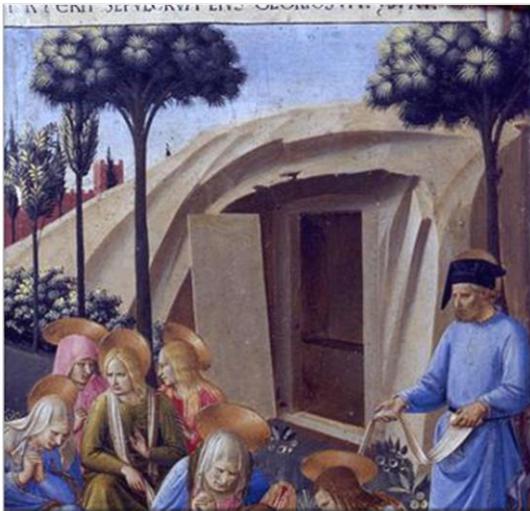


Fig. 401.



Fig. 402.

Fig. 400. Gerusalemme, Tomba giudaica di tipologia "a forno", I secolo d.C

Fig. 401. Rappresentazioni del Santo Sepolcro come tomba giudaica "a forno" scavata nella grotta; a sinistra: Beato Angelico, particolare del *Compianto sul Cristo morto*, dal coperchio dell'*Armadio degli Argenti*, Firenze, Museo nazionale di San Marco, 1451.

Fig. 402. Particolare della *Deposizione* di Rogier Van der Weyden, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1453.



Fig. 403.



Fig. 404.

Fig. 403. Andrea Mantegna (attribuito), *Resurrezione* con il *Cristo* emergente dal sepolcro incassato nella grotta, Musée des Beaux-Arts di Tours, 1457-1459.

Fig. 404. Arcangelo di Jacopo del Sellaio, *Pietà e Santi* con il sepolcro incassato nella grotta, Firenze, Gallerie dell'Accademia, già nella chiesa di San Jacopo Soprano (Firenze), 1491-1498 circa.

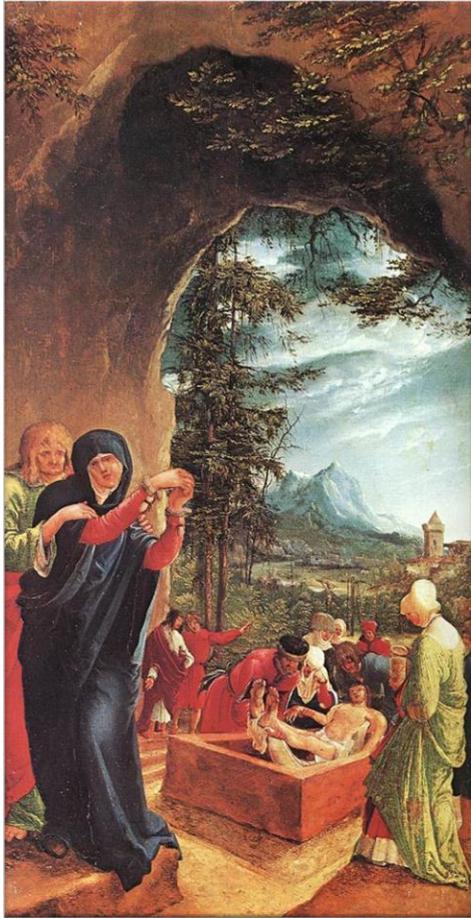


Fig. 405.

Fig. 405. Albrecht Altdorfer, *Deposizione nel sepolcro*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1516.



Fig. 406.



Fig. 407.

Fig. 406. Busseto, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, scenografia in finta roccia risalente al XVIII secolo.

Fig. 407. Busseto, particolare dello stemma settecentesco e del cartiglio, apposti sulla sommità della grotta.

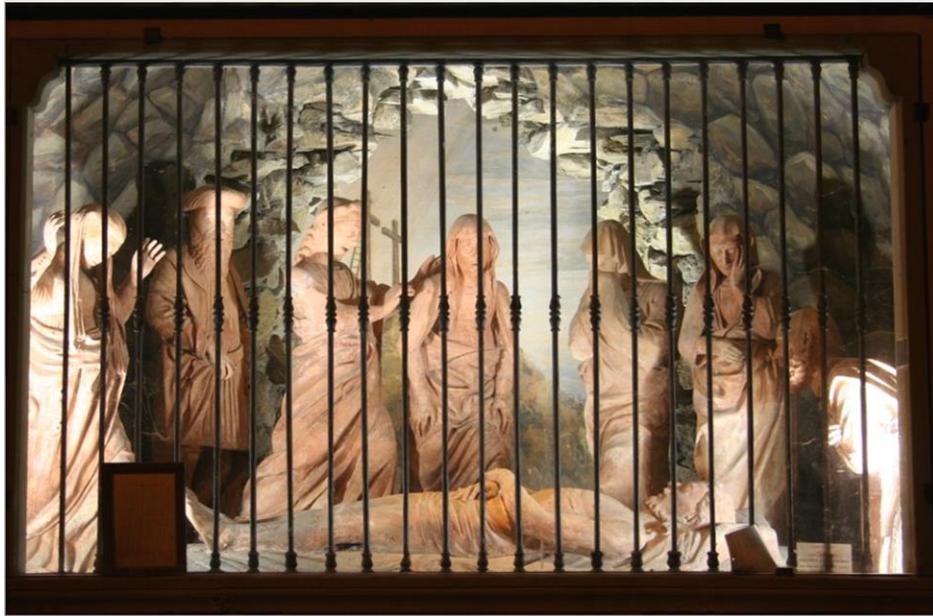


Fig. 408.



Fig. 409.

Fig. 408. Imola, allestimento “a grotta” del *Sepolcro* nel giardino della chiesa di S. Michele all’Osservanza e risalente al 1933.

Fig. 409. Meda (Monza), chiesa del monastero benedettino di San Vittore, particolare del *Sepolcro* ligneo all’interno della “cella vitrea” con le croci e il cielo dipinto, probabilmente risalente al restauro del vano avvenuto nel 1732 (scheda n. 27)



Fig. 500.



Fig. 501.

Fig. 500. Duomo di Urbino, Oratorio della Grotta, scenografia costituita da una versione in scala ridotta del *Monte Calvario* realizzata dall'architetto urbinato Matteo Oddi, XVII secolo.

Fig. 501. Casoretto (Milano), Chiesa di Santa Maria Bianca della Misericordia, allestimento del *Sepolcro* nella grotta appositamente preparata sull'altare con l'affresco di un *Calvario* (da una foto del 1925 conservata presso il Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico, *Fondo Osvaldo Lissoni*).



Fig. 502.



Fig. 503.

Fig. 502. Saint-Avold (Lorena), Chiesa di Saint-Nabor, *Mise-au-Tombeau* datata al 1510 allestito nel XIX secolo su una roccia spugnosa (foto in FORSYTH 1970, fig. 54).

Fig. 503. Aix-en-Provence, Cappella della Madelaine, allestimento roccioso postumo (foto in FORSYTH 1970, fig. 273).



Fig. 504a.



Fig. 504b.



Fig. 505a.



Fig. 505b.

Figg. 504a-b. Verona, Basilica di Sant'Anastasia, bottega dei Da Carona, *Arca di Ganesello da Folgaria*, 1425; a sinistra: particolare della sottile cornice marcapiano posta a fingere un supporto roccioso.

Figg. 505a-b. Nanni di Bartolo scultore, Michele Giambono pittore, *Monumento sepolcrale per Cortesia Serego*, Verona, Basilica di Sant'Anastasia (muro alla destra dell'altare maggiore), 1429; a sinistra: particolare del sarcofago incassato nella roccia.



Fig. 506.



Fig. 507.

Fig. 506. Nanni di Banco, *Sepulcro per Spinetta Malaspina*, Londra, Victoria and Albert Museum, proveniente dalla Chiesa di S. Giovanni in Sacco a Verona, 1430-1435; a destra: particolare del sepolcro roccioso.

Fig. 507. Antonio Begarelli, *Presepe fittile*, Duomo di Modena, navata destra (ma originariamente nella navata opposta), 1527.

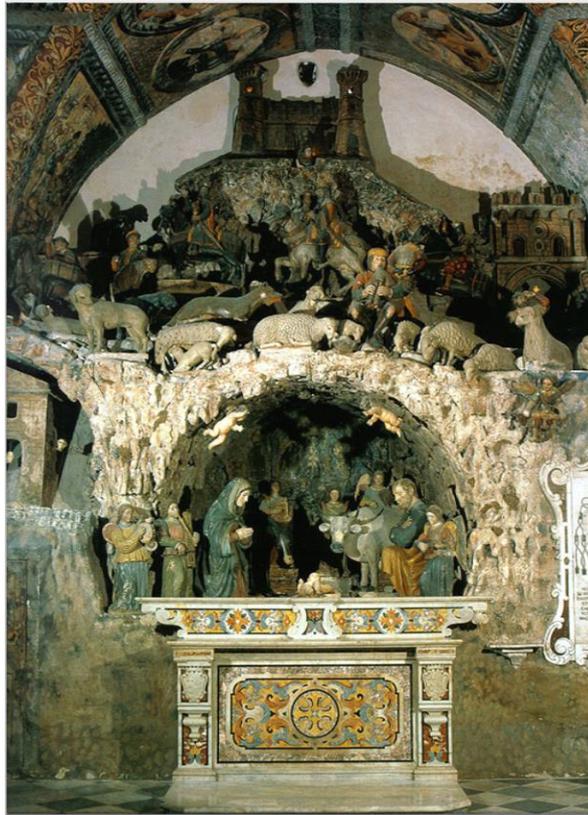


Fig. 508.

Fig. 508. Duomo di Matera, *Presepe* realizzato da Altobello Persio e da Sannazaro da Alessano; grotta originaria con manomissioni settecentesche, 1535 (foto da CALIA 2019, 13).

BIBLIOGRAFIA GENERALE

ABBATE 1989

Abbate Francesco, De Cunzio Mario, De Martini Vega, Italiani, Soprintendenza per i Beni ambientali, architettonici, artistici e storici di Salerno e Avellino, *Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano, Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Salerno*, Electa Napoli, Napoli 1989.

ABBATE 1990

Abbate Francesco, L'antica Diocesi di Capaccio: geografia, storia, produzione artistica. Proposte di lettura, in *Il Cilento ritrovato, La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*, Soprintendenza ai B.A.A.A.S. di Salerno-Avellino, Napoli 1990.

ACHILLINI 1513

Achillini Giovanni Filoteo, *Viridario De Gioanne Philotheo Achillino bolognese*, Per Hieronymo di Plato bolognese, Bologna 1513,

ACIDINI LUCHINAT 1997

Acidini Luchinat Cristina, *Scritti per l'Istituto germanico di storia dell'arte di Firenze*, Le Lettere, Firenze 1997.

AGOSTI 1997

Agosti Giovanni, Su Mantegna, 6 (Lombardia), in *Prospettiva*, 85, 1997 (gennaio), pp. 59-90.

AGOSTI - STOPPA 2008

Agosti Giovanni, Jacopo Stoppa, in *Mantegna 1431-1506*, Catalogo della mostra (Parigi, Museo del Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009), a cura di Giovanni Agosti e di Philippe Thiébaud, edizione italiana curata da A. Canova e A. Mazzotta, Milano, Editore Officina Libraria, 2008, pp. 258-260.

AGOSTINI 1985

Agostini Grazia, Niccolò dell'Arca in *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio, Francesco del Cossa, Ercole Roberti, Niccolò Dell'Arca*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1985, pp. 261-271.

AGOSTINI 2003

Agostini Grazia, Nota sul restauro, in *Il compianto sul Cristo morto nella Chiesa del Gesù a Ferrara. Il restauro*, Visser Travagli Annamaria (a cura di), Centro DI, Firenze 2003, pp. 81-83.

AGOSTINI 2018

Agostini Fabio, Verona, San Bernardino, Cappella Avanzi, Compianto sul Cristo morto, in *Pietà, Deposizioni e Compianti a Verona e nel Veronese*, Scripta Edizioni, Verona 2018, pp. 147-158.

ALBERIGO 1962

Alberigo Giuseppe, Contributi alla storia delle confraternite dei disciplinati e della spiritualità laicale nei secoli XV e XVI, ne *Il movimento dei disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia, 1260)*, Convegno internazionale (Perugia, 25 - 28 settembre 1960), Arti Grafiche Panetto e Petrelli, Spoleto 1962, pp. 187-191.

ALBERTARIO 2010

Albertario Marco, Giovanni Angelo Del Maino 1517-1518: la “Madonna” dal “Compianto” di Morbegno, in *Rassegna di studi e notizie*, 2010, 37, pp. 129-181.

ALBERTINI OTTOLENGHI 1997

Albertini Ottolenghi Maria Grazia, Sulle tracce di Giacomo Vismara: un'ipotesi, in *Arte Lombarda*, N.S. 119 (1), 1997, pp. 39-47.

ALIBERTI GAUDIOSO 1996

Aliberti Gaudioso Filippa Maria (a cura di), *Pisanello. I luoghi del Gotico Internazionale nel Veneto*, realizzato in concomitanza della mostra Pisanello, Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre - 8 dicembre 1996, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, Electa, Milano 1996.

AMADIO 1957

Amadio Armando, *La chiesa e il convento di S. Bernardino*, Vita Veronese, Verona 1957.

AMATO 2020

Amato Gianluca, Il Cristo deposto di Francesco di Giorgio ai Servi di Siena, in *Prospettiva*, 169/171, 2018 (gennaio - luglio), pp. 90-141 e pp. 283-284.

AMBROGI 2010

Ambrogi Marco, *La città delle cinquanta chiese. Itinerario tra la storia e l'arte del patrimonio religioso di Teggiano*, Cooperativa Paràdhsis, Teggiano 2010.

AMBROGI 2018

Ambrogi Marco, Il Compianto della SS. Pietà di Teggiano. Una suggestiva ipotesi sulla sua originaria collocazione, in *Voci dal Cilento*, 90, anno XII, 2018 (agosto), pp. 6-8.

AMICO 1620

Amico Bernardino, *Trattato delle piante et immagini de sacri edifizii di terra Santa: disegnate in Ierusalemme secondo le regole della prospettiva, et uera misura della lor grandezza*, per Pietro Cecconcelli, Firenze 1620.

ANDENNA 2004

Andenna Giancarlo (a cura di), Rodolfo il Glabro, Dorino Tuniz, *Storie dell'anno Mille*, Jaca Book, Milano 2004, libro 3°.

ANDREOTTI 2004

Andreotti Angelo, Il Compianto di Sant'Antonio in Polesine. Ovvero una storia eclissata, in Andreotti Angelo, et al., *Il Mortorio nel Convento di Sant'Antonio in Polesine di Ferrara. Storia e restauro*, Comune di Ferrara, Assessorato alle politiche istituzionali e culturali, Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara, Musei Civici di Arte Antica, Ferrara 2004, pp. 5-7.

ANELLI 2009

Anelli Luciano, Postfazione. Dal “restauro empirico” all'ultimo magnifico restauro che ha restituito genuina leggibilità al “Compianto”, in Buganza Stefania, Rossi Marco, *Il Compianto su Cristo Morto nella Chiesa del Carmine in Brescia*, Quaderni-Associazione Amici della Chiesa del Carmine, Brescia 2009, pp. 67-78.

ARALDI 1722

Araldi Lodovico, *L'Italia nobile, nelle sue città e ne' cavalieri figli delle medeme, i quali d'anno in anno sono stati insigniti della Croce di San Giovanni e di San Stefano*, presso Andrea Poleti, Venezia 1722.

ARSLAN 1958

Arslan Edoardo, La statua equestre di Cangrande, in *Studi in onore di Federico M. Mistrorino*, a cura di Aristide Dani, Comune di Vincenza, Vicenza 1958, pp. 83-110.

ASTOLFI 2005

Astolfi Martino, Agostino Fonduli architetto. La formazione e la prima pratica architettonica: il caso di Santa Maria Maddalena e Santo Spirito a Crema, in *Annali di architettura*, 17, 2005 (2006), pp. 93-107.

ATTURO 2005

Atturo Valentina, "Vidi e conobbi l'ombra": incontro con l'Altro e dialogicità all'Inferno, in *Critica del testo*, vol. 8/1. *Sensi, sensazioni, sentimenti*, a cura di Simonetta Bianchini, Annalisa Landolfi, Arianna Punzi, Viella, Università di Roma "La Sapienza", Roma 2005, pp. 363-388.

AUGUSTIN 2017

Augustin Christine, *Michele da Firenze - Werk und Werkstatt, Die Wiederentdeckung der Terracotta - Kunst im Quattrocento in historischem Kontext*, tesi di dottorato in Filosofia, Storia dell'Arte, relatore prof.ssa Dr. Monika Dachs-Nickel, Universität Wien, a.a. 2017.

AURIEMMA 1699

Auriemma Tommaso, *Stanza dell'anima piaghe di Giesù, ouero pratiche usate e insegnate da' santi, per fabricarsi la stanza in Christo crocifisso in vita, et in morte. Del padre Tomaso Auriemma della Compagnia di Giesù, parte prima, nuovamente corretto più degli altri*, Per Girolamo Albrizzi, Venezia 1699.

AVALLE 1855

Avalle Carlo, *Storia di Alessandria Dall'origine ai nostri giorni*, vol. 4, Tipografia fratelli Falletti, Torino 1855.

AVENA 1912

Avena Alberto, Per la storia delle cartiere e dell'Arte dei Cartai in Verona, in *Il libro e la Stampa. Bollettino Ufficiale della Società Bibliografica Italiana*, anno VI, fasc. II, 1912 (marzo-aprile), pp. 33-49.

AVINO 2003

Avino Luigi, *Gli Inventari napoleonici delle opere d'arte del salernitano*, DEA ed., Baronissi (Salerno) 2003.

AVVENTI 1838

Avventi Francesco, *Il servitore di Piazza Guida per Ferrara, Cav. di varii Ordini*, Pomatelli Tipografo, Ferrara 1838.

BACCHI-DELLA LEGA — RICCI 1886

Bacchi della Lega Alberto, Ricci Corrado (a cura di), Gaspare Nadi, *Diario bolognese di Gaspare Nadi [ante 1504]*, Presso Romagnoli dall'Acqua, Bologna 1886.

BACCI 1932

Bacci Peleo, Commentarii dell'arte senese, I, Il pittore, scultore ed architetto Giacomo Cozzarelli e la sua permanenza in Urbino, in *Bullettino Senese di Storia Patria*, N.S., III, 1932, pp. 97-112.

BACCI 2004

Bacci Michele, Vera Croce, Vero Ritratto e Vera Misura: sugli archetipi bizantini dei culti cristologici del Medioevo occidentale, in *Byzance et les relikvies du Christ*, Centre de Recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance, ed. Jannic Durand e Bernard Flusin, Paris 2004.

BAERTIO - IANNINGO (1688), ed. anast. 1969

Baertio Francisco, Ianningo Conrado [Société des Bollandistes], *Acta Sanctorum maii collecta digesta illustrata a Godefrido Henscenio et Daniele Paperbrochio e societate Iesu, tomus VII, continens tres ultimos dies et appendices Priorum operam et stadium conferentibus eiusdem Societatis*, tomo VII (1688), ed. anast. Culture et Civilisation, 115, Avenue Gabriel Lebon, Bruxelles 1969.

BALDI 2012

Baldi Barbara, I francescani tra religione e politica in Italia (secoli XIII-XV): le tendenze recenti degli studi, in *Quaderni storici*, N.S, vol. 47, n. 140 (2), 2012 (agosto), pp. 525-560.

BANDERA BISTOLETTI 1988

Bandera Bistoletti Sandrina, La Pietà di Agostino de Fonduli in S. Satiro nell'occasione del suo restauro, in *Arte Lombarda*, 86/87, 1988/3-4, pp. 71-82.

BANDERA BISTOLETTI 1990

Bandera Bistoletti Sandrina, Il gruppo del "Sepolcro" di Agostino De Fondulis, in *Il sacello di San Satiro. Storia, ritrovamenti, restauri*, Silvana, Milano 1990, pp. 49-56.

BANDERA BISTOLETTI 1997

Bandera Bistoletti Sandrina, *Agostino De Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Edizioni Bolis, Bergamo 1997.

BARASCH 1976

Barasch Moshe, *Gesture of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York University Press, New York 1976.

BARBIERI 1866

Barbieri Lodovico (a cura di), *Ordinarium Ecclesiae Parmensis e vetustioribus excerptum reformatum* (anno 1417), Fiaccadori, Parma 1866.

BARON 1989

Baron Françoise, La Mise au Tombeau dans la sculpture française du Moyen Age, in Grazia Agostini e Luisa Ciammitti (a cura di), *Niccolò dell'Arca, Seminario di Studi*, Atti del convegno tenuto a Bologna il 26 - 27 maggio 1987, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989, pp. 213-219.

BARONE 1885

Barone Nicola, *Le cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504* in *Archivio storico per le province napoletane*, 10, 1885, pp. 5-47.

BAROTTI 1770

Barotti Cesare, *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara* (ed. anast. Bologna, Forni 1977), G. Rinaldi, Ferrara 1770.

BARUFFALDI [1697-1730], ed. 1839

Baruffaldi Girolamo, *Vita di Alfonso Lombardi, scultore Ferrarese, scritta dall'arciprete Girolamo Baruffaldi, con annotazioni*, A. Nobili, Bologna, 1839.

BARUFFALDI [1697-1730], ed. 1844

Baruffaldi Gerolamo, *Vite de' pittori e scultori ferraresi scritte dall'Arciprete Girolamo Baruffaldi con annotazioni di Giuseppe Boschini*, vol. I, coi tipi dell'Editore Domenico Taddei, Ferrara 1844 (ed. anast. Forni, Bologna 1986).

BASCHET 1862

Baschet Armand, *Diplomatie vènetienne. Les princes de l'Europe au seizième siècle, etc., d'après les rapports des ambassadeurs vènetiens*, 8 voll., Henri Plon, Paris, 1862.

BATTAGLIA 1992

Battaglia Roberta, Le "Memorie" della Certosa di Pavia, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 1, 1992, pp. 85-198.

BATTISTA 2013

Battista Gabriella (a cura di), Giovanni di Pagolo Ruccellai, *Zibaldone*, Simel, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2013.

BAXANDALL 1971

Baxandall Michael, *Giotto and the Orators, Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford University Press, Oxford 1971.

BAXANDALL 1978

Baxandall Michael, *Pittura ed esperienze speciali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1978.

BECATTINI 1986

Becattini Vincenzo (a cura di), *Libro degli statuti del Comune di Modigliana 1384 – 1762*, Tipografia Faentina, Faenza 1986.

BECK 1965

Beck H. James, Niccolò dell'Arca, a reexamination, in *The Art Bulletin*, 47, n. 3, 1965 (settembre), pp. 335-344.

BECKER 1849

Becker Carl, *Leben und Werk des Bildhauers Tilmann Riemenschneider*, Rudolph Weigel, Leipzig 1849.

BELLINCIONI (1491), ed. 1876

Bellincioni Bernardo, *Le rime*, ed. Pietro Fanfani, Bologna 1876 (1878).

BELLINGERI 1999

Bellingeri Lia, Cremona e il gotico "perduto", 2. La scultura lignea, in *Prospettiva*, n. 95/96, 1999, pp. 75-91.

BELLOSI 1989

Bellosi Luciano, *La Rinascita della scultura in terracotta nel Quattrocento*, in Grazia Agostini e Luisa Ciammitti (a cura di), *Niccolò dell'Arca, Seminario di Studi*, Atti del Convegno tenuto il 26 – 27 maggio 1987, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989, pp. 3-24.

BELLOSI 1993

Bellosi Luciano (a cura di), *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena. 1450-1500*, [mostra a Siena, Chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile – 31 luglio 1993], Electa, Milano 1993.

BELLUZZI 2002

Belluzzi Amedeo, *Le chiese a pianta centrale nella trattatistica rinascimentale*, in Bruno Adorni (a cura di), *La chiesa a pianta centrale, tempio civico del Rinascimento*, Electa, Milano, 2002, pp. 37-47.

BELTING 2007

Belting Hans, *La vera immagine di Cristo*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

BELTRAMO 2005

Beltramo Silvia, *I santi sepolcri nel Quattrocento*, in Piero Pierotti, Carlo Tosco e Caterina Zannella (a cura di), *Le rotonde del Santo Sepolcro: un itinerario europeo*, Edipuglia, Bari 2005, pp. 139-156.

BENASSI 2005

Benassi Elisabetta, *Il Santo Sepolcro nell'area toscana*, in Piero Pierotti, Carlo Tosco e Caterina Zannella (a cura di), *Le rotonde del Santo Sepolcro: un itinerario europeo*, Edipuglia, Bari 2005, pp. 111-120.

BENATI 1988

Benati Daniele, *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*, edizione a cura della Banca Popolare dell'Emilia, Artioli Editore, Modena 1988.

BENETT PURVIS 2012

Benett Purvis Betsy, *Palpable Politics and embodied Passions. Terracotta tableau Sculpture in Italy (1450-1530)*, tesi di dottorato in Filosofia, Dipartimento di Arte, University of Toronto, a.a. 2012.

BENINI 1994/1995

Benini Paola, *Gli Umiliati in 'Provincia Romandiole'. Le domus di Faenza e di Imola nei secoli XIII e XIV*, tesi di laurea magistrale, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Prof. L. Paolini, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1994/1995.

BENINI 1995

Benini Gianfranco, *Le chiese romaniche del territorio veronese. Guida storico-artistica*, Rotary Club di Verona Est, Verona 1995.

BENTINI 2002

Bentini Jadranka, *Mappe tematiche della città di Bologna. Itinerari artistici, vol. 2: Dal Romanico al primo Quattrocento gotico*, Ministero per i beni e le attività culturali; Soprintendenza per i beni artistici e storici di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna e Rimini, Costa, Bologna 2002.

BERTI TOESCA 1928

Berti Toesca Elena, La Pietà del Carmine di Brescia in *Dedalo*, IX, fasc. 4, 1928, pp. 193-205.

BERTOLINI 1893

Bertolini Dario, La Pietà e gli apostoli di Portogruaro in *Natura e Arte*, vol. I, fasc. 9, 1892/1893 (aprile 1893), pp. 812-813.

BERTOLOTTI 1890

Bertolotti Antonino, *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII, notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, per Antonino Bertolotti, 1890 (ristampa Forni, Bologna 1977), pp. 9-10.

BERTONI 1918

Bertoni Giulio, Lettori di Romanzi francesi nel Quattrocento alla corte estense in *Romania*, 117, t. XLV, 1918, pp. 117-122.

BEVILACQUA LAZISE 1911

Bevilacqua Lazise Alberto, *Asti Medioevale, con sessantaquattro illustrazioni con testo del prof. A. Bevilacqua-Lazise*, E. Bonomi Editore, Milano 1911.

BEVILACQUA - QUATTRINI 2013

Bevilacqua Fabio, Quattrini Cristina, Il restauro in corso del “Compianto” in terracotta della chiesa del Santo Sepolcro a Milano, in *Terrecotte nel ducato di Milano*, atti del convegno (17-18 ottobre 2011) a cura di Maria Grazia Ottolenghi e Laura Basso, Milano, Edizioni Et., 2013, pp. 121-131.

BIANCHI 1864

Bianchi, Tommasino, detto de' Lancillotti, *Cronaca modenese in Monumenti di Storia patria per le Province modenesi*, P. Fiaccadori, Parma 1864.

BIANCONI 1820

Bianconi Girolamo, *Guida del Forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi divisa in due parti, con tavole in rame*, Per Annesio Nobili, Bologna 1820.

BIANCONI ed. 1835

Bianconi Girolamo, *Guida del Forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi, con 14 tavole in rame, edizione rivista, corretta e novamente aumentata*, tipografia di S. Tommaso d'Aquino, Bologna 1835.

BIAVATI - MARCHETTI 1974

Biavati Paolo e Marchetti Gaetano, *Antiche sculture lignee in Bologna dal sec. XII al sec. XIX, Trattazione generale e Analisi estetica delle opere*, Bologna, Officina Grafica Bolognese, 1974, pp. 146-148.

BILANZIERI 2003

Bilanzieri Armando, Il “Compianto” di Guido Mazzoni ed il Vangelo, in Annamaria Visser Travagli (a cura di), *Il compianto sul Cristo morto nella Chiesa del Gesù a Ferrara. Il restauro*, Centro Di, Firenze 2003, pp. 11-13.

BINO 2016

Bino Carla, Le statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV-XV secolo) in *Drammaturgia*, XIII, 2016, pp. 277-311.

BISCARO 1910

Biscaro Gerolamo, Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria presso S. Satiro, in *Archivio Storico Lombardo*, serie IV, vol. XIV, fasc. 27, pp. 1910 (10 settembre), pp. 105-144.

BISOGNIN - GUASTELLA 2009

Bisognin Davide, Giuseppe Guastella, *La chiesa di San Bernardino*, Ottaviani, Verona 2009.

BODE 1887

Bode Wilhelm, *Italienische Bildhauer der Renaissance: Studien zur Geschichte der italienische Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in der königlichen Museen zu Berlin*, Spermann, Berlin 1887.

BOLOGNA 1995

Bologna Ivana, Percopo Fabiana, Rocco Mario Andrea (a cura di), *La cattedrale di S. Maria Assunta: Asti*, L'Angolo Manzoni Editrice, Torino 1995.

BONA CASTELOTTI 2000

Bona Castellotti Marco, Paola Astrua, *Tanzio da Varallo, realismo, fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, (mostra presso il Palazzo Reale Milano, 13 aprile - 16 luglio 2000), Motta editore, Milano 2000.

BONSANTI – PICCININI 2009

Bonsanti Giorgio e Piccinini Francesca (a cura di), *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento emiliano*, catalogo della mostra presso il Foro Boario di Modena, (21 marzo – 7 giugno 2009), Franco Cosimo Panini, Modena 2009.

BORSETTI 1670, (ed. anast. 1933)

Borsetti Andrea, *Supplemento al Compendio Historico del Signor D. Marc'Antonio Guarini ferrarese in cui si contiene l'origine, et accrescimento delle chiese di Ferrara sino all'anno 1670, con altre degne memorie*, Per Giulio Bolzoni Giglio, Stampator Episcopale, Ferrara 1670 (ed. anast. 1933).

BORTOLOTTI 1977

Bortolotti Luigi, *Bologna dentro le mura. Nella storia e nell'arte*, La grafica emiliana, Bologna 1977.

BOURIANT 1892

Bouriant Urbain, *Mémoires publiés par les membres de la mission archéologiques français au Caire, sous la direction de M. U. Bouriant, tome neuvième, Fragments du texte grec du livre d'Énoch et de quelques écrit attribués à Saint Pierre*, Ernest Leroux Editeur, Paris 1892.

BONNELL 1916

Bonnell John King, *The Easter Sepulchrum in Its Relation to the Architecture of the High Altar*, Journal of the Modern Language Association of America, Cambridge, Massachusetts, vol. 31, n. 4, 1916, pp. 664-712.

BONOLI 1732

Bonoli Girolamo, *Storia di Lugo ed annessi*, 3 voll., Nella Stampa dell'Archi Impressor Camerale del S. Ufficio, Faenza 1732.

BOSIO 1894

Bosio Gaspare, *Storia della Chiesa d'Asti*, Scuola Tipografica Michelerio, Asti 1894.

BRANDOLI 2011

Brandoli Caterina, (a cura di Caterina), Luchino dal Campo, *Viaggio del marchese Nicolò D'Este al Santo Sepolcro (1413)*, presentazione di Franco Cardini, Olschki, Firenze 2011.

BRENZONI 1934

Brenzoni Raffaello, L'organo dei Rossi e la Cappella degli Avanzi, del sec. XV in S. Bernardino a Verona, in *Le Venezie francescane*, III, 3-4, 1934, pp. 159-171.

BROOKS 1921

Brooks Neil Conwell, *The Sepulchre of Christ in art and liturgy, with special reference to the liturgic drama*, University of Illinois, Urbana 1921.

BROWE 1936

Browe Peter, L'atteggiamento del corpo durante la messa, in *Ephemerides liturgicae*, 50, 1936, pp. 402-414.

BUGANZA 2009

Buganza Stefania, Rossi Marco, con postfazione di Luciano Anelli, *Il Compianto su Cristo Morto nella Chiesa del Carmine in Brescia*, Quaderni-Associazione Amici della Chiesa del Carmine, Brescia 2009.

BUSCAROLI 1944

Buscaroli Rezio, Notizie, commenti, proposte, in *Atti dell'Associazione per Imola storico-artistica*, 1, 1944, pp. 30-32.

CAGLIOTI 1994

Caglioti Francesco, Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi: un po' d'ordine intorno alla "Giudita" (e al "David") di Via Larga, in *Prospettiva*, I, 75/76, 1994 (1995), pp. 14-49.

CAGLIOTI 2006

Caglioti Francesco, Altari eucaristici scolpiti nel primo Rinascimento, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di Jörg Stabenow, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Marsilio, Venezia 2006, pp. 53-89.

CAGLIOTI 2007

Caglioti Francesco, Nuove terracotte di Benedetto da Maiano, in *Prospettiva*, 126/127, 2007, pp. 15-55.

CAGLIOTI 2020

Caglioti Francesco, *In morte dei re aragonesi: genesi, contesto e destino del Sepolcro di Guido Mazzoni in Monteoliveto a Napoli*, in *La Corona d'Aragona e l'Italia*, Atti del XX Congresso della Corona d'Aragona, Roma - Napoli, 4-8 ottobre 2017, a cura di Guido D'Agostino, Salvatore Fodale, Anna Maria Oliva, Davide Passerini, Francesco Senatore, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma 2020, II vol., tomo 1, pp. 523-242.

CAIANI 1967

Caiani Anna, Una Deposizione sul sepolcro a Caprino Veronese, in *Arte Veneta*, XXI, 1967, pp. 195-199.

CAIRATI 2011/2012

Cairati Carlo, *I da Corbetta: una bottega di intagliatori nella Milano del Cinquecento*, relatore Giovanni Agosti, tesi di dottorato in Storia e Critica dei Beni Artistici e Ambientali, relatore G. Agosti, Università Statale di Milano, a.a. 2011/2012.

CALAMAI 1993

Calamai Andrea (a cura di), Rinuccini Alessandro di Filippo, *Sanctissimo peregrinaggio del Sancto Sepolcro, 1474*, in appendice, *Itinerario di Pierantonio Buondelmonti, 1468*, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 1993.

CALIA 2019

Calia Giovanni, Il Presepe della Cattedrale di Matera. Un progetto diagnostico, in *Mathera*, 6, anno II, 2018/2019, (dicembre – marzo), pp. 8-16.

CAMPANINI - RUVOLI 2006

Campanini Graziano, Ruvoli Simona (a cura di), *Guida al complesso monumentale di Santa Maria della Vita. Santuario, museo, oratorio*, Compositori Editrice, Bologna 2006.

CAMPANINI - SINIGALLESI 2007

Campanini Graziano, Daniela Sinigallesi (a cura di), *Alfonso Lombardi*, Compositori Editrice, Bologna 2007.

CAMPOREALE 2001

Camporeale Elisa, Compianti lignei tra Emilia e Toscana, in *Annali della Scuola Normale superiore di Pisa*, Classe di Lettere e Filosofia, Serie IV, vol. 6 (1), 2001. pp. 87-124.

CAMPORI 1855

Campori Giuseppe, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi catalogo storico corredato di documenti inediti*, per G. Campori, Tipografia della Real Ducale Camera, Modena 1855, pp. 185-186.

CAMPORI 1879

Campori Giuseppe, *Notizie storiche e artistiche della ceramica e porcellana di Ferrara nei secoli XV e XVI con un'appendice di memorie e di documenti relativi ad altre manifatture di maiolica dell'Italia Superiore e Media*, per G. Campori, Nobili, Pesaro 1879 (3. ed.).

CANETTA 1883

Canetta Pietro, *Storia del Pio Istituto di S. Corona di Milano*, L. F. Cogliati, Milano 1883.

CANOVA 2001

Canova Andrea, Gian Marco Cavalli incisore per Andrea Mantegna e altre notizie sull'oreficeria e la tipografia a Mantova nel XV secolo, in *L'Italia Medioevale e Umanistica*, XLII, 2001, pp. 149-160.

CAPITANIO 2013

Capitanio Patrizia, Un contributo per la storia della scultura lignea e lapidea a Modigliana, in *Studi Romagnoli*, 64, 2013 (2014), pp. 83-112.

CAPRARA 2002

Caprara Francesco, De uno monasterio de monache lascivo reformato al ben vivere per el Rosario, Alfonso Lombardi e Parmigianino in Santa Margherita, in Vera Fortunati (a cura di), *Vita artistica nel monastero femminile*, Compositori Editrice, Bologna 2002, pp.146-167.

CARDINI 2002

Cardini Franco, *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra medioevo e prima Età moderna*, il Mulino, Bologna 2002.

CARRANO 2000

Carrano Paolo, Di ritorno da Gerusalemme. La devozione dei nobili nella chiesa della SS. Pietà di Teggiano, in *Memorie di pietra e di carta. Pellegrinaggi e luoghi di devozione in Campania*, Giubileo 2000, Luciano, Casoria (Na) 2000, pp. 79-87.

CARUBELLI 1996

Carubelli Licia, Una "Pietà" di Agostino Fondulo nella Chiesa di S. Giacomo di Soncino, in *Contributi dell'Istituto di Storia Medievale e Moderna dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, I, 1996, pp. 69-74.

CASARIN 2006

Casarin Renata, Il Seppellimento di Cristo di Viadana e gli influssi mantegneschi nella scultura in area lombarda, in *Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio*, a cura di Filippo Trevisani, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Brescia, Cremona e Mantova, Electa, Milano 2006, pp. 282-294.

CASCIARO 1994

Casciaro Raffaele, Note su Antonio da Monza miniatore, in *Prospettiva*, 75-76, 1994 (luglio-ottobre), pp. 109-123.

CASCIARO 1996

Casciaro Raffaele, Moro Franco, Proposte e aggiunte per Giovan Pietro, Giovan Ambrogio e Ludovico De Donati, in *Rassegna di Studi e Notizie*, n. 20, 1996, pp. 37-125.

CASCIARO 2000

Casciaro Raffaele, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Skira, Milano 2000.

CASELLI 1827

Caselli Giuseppe, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle Belle Arti*, Sonzogno, Milano 1827.

CASELLI 1977

Caselli Letizia, Il Compianto su Cristo Morto della Chiesa di Sant'Agnese di Portogruaro. Nuove notizie e documenti, in *Venezia Arti, Bollettino del Dipartimento di Storia e Critica delle Arti 'Giuseppe Mazzariol' dell'Università di Venezia Ca' Foscari*, n. 11, 1977, pp. 134-139.

CASELLI 1999

Caselli Letizia, Il Compianto su Cristo Morto in Friuli tra Quattrocento e Cinquecento in *Territori e contesti d'arte*, n. 3/4, 1999 (2001), pp. 53-73.

CASELLI 2002

Caselli Padre Marcello, *Appunti e Memorie di Storia pratolana*, Parrocchia Santuario Maria SS. Della Libera, [s.n.], Pratola Peligna 2002.

CASTELLOTTI BONA 2000

Castellotti Bona Marco, Paola Astrua, *Tanzio da Varallo, realismo, fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo della mostra tenuta a Milano, Palazzo Reale, 13 aprile - 16 luglio 2000, Motta editore, Milano 2000.

CASTIGLIONI 1952

Castiglioni Carlo, Marcora Carlo (a cura di), S. Carlo Borromeo, *Arte sacra (De Fabrica Ecclesiae)*, Biblioteca Ambrosiana, Milano 1952.

Catalogo della Esposizione

Catalogo della Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento, Ferrara, maggio - ottobre 1933, Palazzo dei Diamanti, coi tipi di Carlo Ferrari, Venezia 1933.

CAVALLI - GALLI - NANTE 2020

Cavalli Carlo, Galli Aldo, Nante Andrea (a cura di), *A nostra immagine, scultura in terracotta nel Rinascimento da Donatello a Riccio*, Catalogo della mostra presso il Museo Diocesano di Padova, saggi e schede di Francesco Caglioti, Carlo Cavalli, Aldo Galli, Andrea Nante, Museo diocesano di Padova, Scripta edizioni, Verona 2020.

CAVAZZINI - GALLI 2007

Cavazzini Laura, Galli Aldo, *Scultori a Ferrara al tempo di Nicolò III*, Giancarlo Gentilini, Lucio Scardino (a cura di), in *Crocevia estense. Contributi per la storia della scultura a Ferrara nel XV secolo*, Liberty House, Ferrara 2007, pp. 7-38.

CAVAGNIS 1847

Cavagnis Giuseppe, *Memorie storiche della Sacratissima Spina della Corona di N. S. G. C. che si venera nella chiesa parrocchiale di S. Giovanni apostolo ed evangelista a S. Giovanni Bianco in Valle Brembana, Distretto di Zogno, Provincia di Bergamo*, Dalla Tipografia Crescini, Bergamo 1847.

CAZZATO - FAGIOLO 2002

Cazzato Vincenzo, Marcello Fagiolo (a cura di), *Italien, Comitato Nazionale per lo Studio e la Conservazione dei Giardini Storici, Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Italia settentrionale, Umbria, Marche, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Comitato Nazionale per lo Studio e la Conservazione dei Parchi e Giardini Storici, Electa, Milano 2002.*

CERAMI 2018

Cerami Domenico, *Donatello e la sua cerchia a Bologna. Aggiunte e precisazioni*, in *Strenna storica bolognese*, n. 58, 2018, pp. 99-112.

CERVELLATI 1970

Cervellati Alessandro, *Bologna aneddotica: piccole storie bolognesi*, Tamari, Bologna 1970.

CHABEUF 1892

Chabeuf Herni, *La Sculpture a Dijon, L'École Bourguignonne à la fin du XIVe et pendant le XVe siècle*, Conférence faite a Dijon, le 10 Julliet 1892 par Louis Courajod, estratto dal *Journal des Arts*, 22 julliet 1892, Imprimerie de la Presse, Paris 1892, pp. 36-52.

CHIAVERINI 1981

Chiaverini Antonino, *Pratola: dall'antico archivio dell'abbazia morronese*, a cura dei padri maristi di Pratola Peligna, Arsgrafica Vivarelli, Pratola Peligna 1981.

CHLIBEC 2002

Chlíbec Jan, A Description of Guido Mazzone's *Lamentation* in Venice by a Bohemian Traveler in 1493, in *Burlington Magazine*, vol. 144, n. 1186, 2002, pp.19-21.

CICOGNA 1824

Cicogna, Emanuele Antonio, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna cittadino veneto*, I, Presso Giuseppe Picotti Stampatore, Venezia 1824.

CICOGNA 1860

Cicogna Emanuele Antonio, *Storia dei dogi di Venezia, 2. ed., corredata ed accresciuta colla serie incisa delle più pregevoli medaglie e monete per essi coniate*, Grimaldo, Venezia 1859-1860.

CIPOLLA 1881

Cipolla Carlo, Il monumento di Ganesello di Folgaria in Sant'Anastasia di Verona, in *Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino*, vol. I, fasc. 1, 1881, pp. 26-33.

CIPOLLA 1916

Cipolla Carlo, Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona, in *L'Arte*, vol. XIX, fasc. III-IV, 1916, pp. 1-102.

CITTADELLA 1782

Cittadella Cesare, *Catalogo Istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, tomo I, per Francesco Pomatelli, Ferrara 1782.

CITTADELLA 1864

Cittadella Luigi Napoleone, *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite ricavate da documenti ed illustrate*, per Tipi di Domenico Taddei, Ferrara 1864.

CITTADELLA 1884

Cittadella Napoleone Luigi, *Indice manuale delle cose più rimarcabili in pittura, scultura, architettura della città e borghi di Ferrara*, coi tipi dell'editore Domenico Taddei, Ferrara 1884.

COLASANTI 1922

Colasanti Arduino, Ritratti di principi estensi in un gruppo di Guido Mazzone, in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 15, serie II, 1922 (anno I), pp. 458-473.

COLOMBO 2008

Colombo Aldo, *Documenti Pontifici e Arcivescovili dell'Archivio del Santuario di Saronno*, Società Storica Saronnese, Saronno 2008.

Compianto sul Cristo morto

Il Compianto sul Cristo morto. Quattro capolavori della scultura emiliana del Quattrocento, catalogo della mostra (Bologna, Santuario di Santa Maria della Vita, 5 aprile - 10 maggio 1996), Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Fondazione per il Monte di Bologna e Ravenna, Cinisello Balsamo 1996.

COMPAGNONI 1993

Compagnoni Giordano Monzio (a cura di), *Colloquio Vallombrosano*, 1, 1993, Regello-Vallombrosa, *I vallombrosani nella società italiana dei secoli XI e XII, I Colloquio vallombrosano*, Vallombrosa, 3 - 4 settembre 1993, Edizioni Vallombrosa, Vallombrosa (Firenze), 1995, pp. 203-238.

CONTI 1973

Conti Giovanni, *L'arte della maiolica in Italia*, Bramante, Milano 1973.

COPPADORO 1967

Coppadoro Filippo, Una Pietà in terracotta a Palazzo Pignano in *Arte Cristiana*, tomo 55, 1967, pp. 353-356.

CORBARA 1973

Corbara Antonio, Le plastiche fiammingheggianti del tardo Quattrocento e la "linea" Faenza-Ferrara, in *Faenza. Bollettino del Museo internazionale delle ceramiche in Faenza*, 1973, annata LIX, fasc. II-V, pp. 64-72.

CORBO 1981

Corbo Virgilio, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme, Aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato*, Studium Biblicum Franciscanum, Collectio maior, n. 29, Franciscan Printing Press, Jerusalem 1981 (1982).

CORNAGLIOTTI 1976

Cornagliotti Anna, I volgarizzamenti italiani degli apocrifi neo-testamentari, in *Actes du XIIIe Congrès International de Linguistique et Philologie romanes*, tenuto presso l'Università di Laval, Québec, 29 agosto - 5 settembre 1971, Presse de l'Université Laval 1976, pp. 667-678.

CORNA PELLEGRINI 2011

Corna Pellegrini Alessandra, *Floriano Ferramola in Santa Maria del Carmine*, prefazione di Luciano Anelli, Associazione Amici del Carmine, Brescia 2011.

COZZADINI 1839

Gozzadini conte Don Giovanni, *Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio*, Tipi delle Belle Arti, Bologna 1839.

CRAVERI 2020

Craveri Marcello (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, Et Biblioteca, Einaudi, Torino 2020.

CURZI 2014

Curzi Gaetano, Sui crocifissi lignei attribuiti a "Giovanni Tedesco". Considerazioni e integrazioni per l'Italia Centrale, in Giulia Bordi, Maria Andaloro (a cura di), *L'Officina dello sguardo, scritti in onore di Maria Andaloro*, Gangemi Editore, Roma 2014, pp. 571-577.

DA PARMA 1760

Da Parma Flaminio, *Memorie storiche delle chiese, e dei conventi dei frati minori dell'osservante, e riformata Provincia di Bologna raccolte, ed. in tre tomi divise da Flaminio di Parma, frate osservante dello stess'Ordine*, tomo I, Regio-Ducal Stamperia Degli Eredi Monti in Borgo Riolo, Parma 1760-1761, vol. I.

DALLA ROSA [1803-1804] ed. 1996

Dalla Rosa Saverio, *Catastatico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona*, a cura di Sergio Marinelli e Paolo Rigoli, Verona 1996.

D'AMATO 1988

D'Amato Alfonso, *I Domenicani e l'Università di Bologna*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 1988.

D'AMBROSIO 2011

D'Ambrosio Silvia, Cappella del Crocifisso (scheda) in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona*, la storia a cura di Paola Marini; il restauro a cura di Christian Campanella, introduzione di Antonio Paolucci, testi di Susanna Bortolotto, Verona 2011, pp. 121-125.

D'AMBROSIO 2018

D'Ambrosio Silvia, Caprino Veronese, Museo Civico, Maestro di Santa Anastasia. Deposizione nel sepolcro, 2018, in D'Ambrosio Silvia *et al.*, *Pietà, Deposizioni e Compianti a Verona e nel Veronese*, Scripta Edizioni, Verona 2018, pp. 207-218.

D'AMICO 1989

D'Amico Rosalba, Vincenzo Onofri tra pittura e scultura: un'indagine sulla policromia in terracotte bolognesi, in Grazia Agostini e Luisa Ciammitti (a cura di), *Niccolò dell'Arca, Seminario di Studi*, Atti del convegno tenuto a Bologna il 26 - 27 maggio 1987, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989, pp. 121-138.

D'AMICO 1990

D'Amico Rosalba, Vincenzo Onofri in San Petronio, in *6° centenario di fondazione della Basilica di San Petronio (1390-1990): documenti per una storia*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990, pp. 105-114.

D'AMICO 1991

D'Amico Rosalba, Vincenzo Onofri in San Petronio, in *Strenna Storica Bolognese*, 41, 1991, pp. 103-114.

D'ANCONA 1872

D'Ancona Alessandro, *Due Antiche Devozioni italiane*, in *Rivista di filologia romanza*, Tip. D'Ignazio Galeati e figlio, vol. I, fasc. 2, 1872, pp. 5-28.

D'ARCO 1857

D'Arco Carlo, *Delle arti e degli artefici di Mantova, notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti*, parte I, Tipografia ditta Giovanni Agazzi, Mantova 1857.

DAVY 1977

Davy Marie-Madeleine, *Initiation à la symbolique romane, XII siècle*, Nouvelle Edition de l'Essai sur la symbolique romane, Flammarion, Paris 1997.

DEBRIE 1981

Debrie Christine, Les monuments sculptés du choeur de l'église de Folleville, XVIe siècle in *Revue du Nord*, tomo 63, n. 249, 1981 (aprile-giugno), pp. 415-438.

DE CASTRIS 1988

De Castris Pierluigi Leone, *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Electa, Napoli 1988.

DE FREDE 1951

De Frede Carlo, Roberto Sanseverino principe di Salerno, in *Rassegna Storica Salernitana*, 1-4, 1951 (gennaio-dicembre), pp. 3-36.

DEL BRAVO 1974

Del Bravo Carlo, Niccolò dell'Arca, in *Paragone*, 25, 1974, pp. 27-40.

DEL CORNO

Del Corno Carlo, Gli ordini mendicanti e il pellegrinaggio, in Mario D'Onofrio (a cura di) *Romei & Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Electa, Milano 1999, pp. 229-34.

DE LELLIS 1663

De Lellis Carlo, *Discorsi sulle famiglie nobili del Regno di Napoli del signor Carlo de Lellis, 3 voll., Napoli 1654-1671, parte seconda*, nella Stampa di Giovan Francesco Paci, Napoli 1663.

DELLA CHIESA 1846

Della Chiesa Gioseffo, *Cronaca di Saluzzo con illustrazioni di Carlo Muletti*, Della Stamperia Reale, Torino 1846.

DELLA LEGA 1945

Bacchi della Lega Alberto (a cura di), Fra' Niccolò da Poggibonsi, *Libro d'Oltramare (1346-1350)*, riveduto e riannodato dal Padre Bellarmino Bagatti O.F.M., a ricordo del sesto centenario, Tipografia dei P.P. Francescani, Gerusalemme 1945, pp. 15-19.

DE MAFFEI 1953

De Maffei Fernanda, Il maestro di S. Anastasia in Verona, in *Commentari*. 1950, 4, 1953, pp. 221-227.

DE MAIO 1973

De Maio Romeo, *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento, Esperienze*, Guida Editori, Napoli, 1973.

DE MARTINO 1958

De Martino Ernesto, *Morte e pianto rituale: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Edizioni Scientifiche Einaudi, Torino 1958.

DE MAURI 2008

De Mauri Luigi, *L'amatore di maioliche e porcellane, 3656, "Marche" in facsimile*, Ulrico Hoepli, Milano 2008.

DE MOLEON 1718

De Moleon [...], *Voyages liturgiques de France ou recherches faites en diverses villes du Royaume par le Sieur De Moleon, contenant plusieurs particularitez touchant les rits et les usages del eglises, avec des découvertes sur l'Antiquité ecclesiastique et payenne*, chez Florentin Delaulne Libraire, Paris 1718.

DE MONTOR 1847

De Montor Artaud, *Serie de' reverendissimi padri guardiani del Santo-Sepolcro e del Sacro Monte di Sion, custodi della Terra-Santa, appendice in considerazioni sopra Gerusalemme e 'l*

Sepolcro di Gesù-Cristo con alcune notizie intorno i frati-Minori e l'Ordine de' cavalieri del Santo Sepolcro, traduzione di Padre Antonio da Rignano, Della Tipografia de' Cemelli, Napoli 1847.

DE SANDRE GASPARINI 1997

De Sandre Gasparini Giuseppina, Grado Giovanni Merlo, Antonio Rigon, *Il Buon fedele. Le confraternite tra Medioevo e prima Età moderna*, Cierre Edizioni, Verona 1998.

D'ENGENIO 1623

D'Engenio Caracciolo Carlo, *Napoli sacra*, per Ottavio Beltrano, Napoli 1623.

DE NICOLA 1910

De Nicola Giacomo, La Pietà del Cozzarelli all'Osservanza, in *Rassegna d'arte senese*, 6, 1910, pp. 6-14.

DENT 2010

Dent Peter, Napione Ettore, Il Maestro di Santa Anastasia e la produzione di tabernacoli votivi: una "Crocifissione" e una "Imago Pietatis" inedite, in *Verona Illustrata*, n. 23, 2010, pp. 3-13.

DE VORGUÉ 1860

De Vorgué Melchior, *Les églises de la Terre Sainte*, Didron, Paris 1860.

DIDIER 1978

Didier Arturo, *Guida del Centro Storico di Teggiano*, Edizioni Cantelmi, Salerno 1978.

DIDIER 2010

Didier Arturo, *Storia di Teggiano*, Carlone Editore, Manocalzati (Avellino) 2010.

DI FRANCESCO 1999

De Francesco Carla, Ricognizione delle superstiti fabbriche pomposiane, in Antonio Samaritani e Carla di Francesco (a cura di), *Pomposa. Storia, Arte, Architettura*, Corbo Editore, Ferrara 1999, pp. 225-233.

DI PACO TRIGLIA 1986

Di Paco Triglia Maria Antonietta, *La chiesa del Santo Sepolcro di Pisa*, Offset Grafica, Pisa 1986.

DI PIETRO 1805

Di Pietro Ignazio, *Memorie storiche della città di Sulmona*, Nella Stamperia di Andrea Raimondi, Napoli 1805.

DI POGGIO 1839

Di Poggio Federico, *Illustrazione del SS. Crocifisso di Lucca, detto volgarmente "Il Volto Santo"*, scritta dal Padre Federico di Poggio, edizione seconda, con nuove giunte e note, Tipografia Ferrari e Landi, Lucca 1839.

DONNINI 1994

Donnini Giampiero, *I legni devoti. Sculture lignee del '300 nel territorio fabrianese*, Regione Marche, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici della Marche, Comune di Fabriano, Assessorato ai Beni Culturali – Assessorato al Turismo, Azienda Promozione Turistica, Fabriano 1994.

EBERSOLT 1921

Ebersolt Jean, *Sanctuaires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, Leroux, Paris 1921.

ENGLLEN 1982

Englen Alia, (a cura di), *Il Crocifisso di Salò*, catalogo della mostra (Municipio di Salò, giugno – agosto 1982), Grafo Edizioni, Brescia 1982.

ERICANI 1991

Ericani Giuliana, “Giovanni Zebellana intaliador, Leonardo da Verona depintore”. Una traccia per la scultura lignea veronese tra Quattrocento e Cinquecento, in *Verona Illustrata*, 4, 1991, pp. 23-39.

EVANGELISTI 1996

Evangelisti Paolo, Per uno studio della testualità politica francescana. Autori e tipologia delle fonti, in *Studi Medievali*, Serie 3, XXVII, 1996, pp. 549-623.

FACCHI 2012

Facchi Matteo, Per il catalogo del Maestro di Santa Maria Maggiore. Un crocifisso ligneo a Villacampagna di Soncino, in *Arte lombarda*, N.S. 166, 3, 2012, pp. 31-39.

FAESEY 1897

Faesey John Henry, *Ancient English Holy week Ceremonial*, Thomas Baker, Soho Square, London 1897.

FAINELLI 1910

Fainelli Vittorio, Per la Storia dell'Arte a Verona, Regesti degli Atti dei Rettori Veneti fino al Dominio di Massimiliano, in *L'arte*, 13, 1910, pp. 219-222.

FAINO [1630-1669], ed. 1961

Faino Bernardino, Catalogo delle chiese di Brescia (manoscritti Queriniani E. VII, 6 ed. E.I. 10), [S.d. ma fra il 1630 e il 1669], ed. critica a cura di Camillo Boselli, Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia, Geroldi, Brescia 1961.

FANTI 1989

Fanti Marco, Nuovi documenti e osservazioni sul “Compianto” di Niccolò dell'Arca e la sua antica collocazione in S. Maria della Vita, in Grazia Agostini e Luisa Ciammitti (a cura di) *Niccolò dell'Arca, Seminario di Studi*, Atti del convegno tenuto a Bologna il 26 - 27 maggio 1987, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989, pp. 59-83.

FATTORINI 2017

Fattorini Gabriele, Il giovane Beccafumi e la scultura, in *Il buon secolo della pittura senese*, testi di Cecilia Alessi, Alessandro Angelini, Paola Betti, Ospedaletto (Pisa) 2017, pp. 58-61.

FERRARA 1961

Mario Ferrara, a cura di, Girolamo Savonarola, *Triumphus Crucis*, Angelo Belardetti Editore, Roma 1961.

FERRARI BOSCHETTO 1974

Ferrari Maria Luisa, Il raggio di Bramante nel territorio cremonese: contributi ad Agostino de Fonduli, in *Studi bramanteschi*, Roma, Atti del Congresso internazionale Milano-Urbino-Roma, Roma 1974, pp. 223-237.

FERRETTI 1989

Ferretti Massimo, Per la ricostruzione e la cronologia del “Compianto” di Santa Maria della Vita, in *Niccolò dell’Arca, Seminario di Studi*, Atti del convegno tenuto a Bologna il 26 - 27 maggio 1987, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989, pp. 85-108.

FERRETTI 1996

Ferretti Massimo, Compianto sul Mazzoni restaurato, in *Dialoghi di storia dell’arte*, 1996, 3, pp. 154-163.

FERRETTI 2011

Ferretti Massimo, *Storia delle arti figurative a Faenza. La scultura nel Quattrocento*, Faenza, Edit. Faenza 2011.

FERRI [1703] ed. 2002

Ferri Antonio, *Istoriche notizie e considerazioni della città di Imola: lettera responsiva di Antonio Ferri al signor abate Giovanni Pastrizio*, a cura di Maria Enrica Bombardelli e Andrea Padovani, La Mandragora, Imola 2002.

FERRI 2019

Ferri Andrea, Violi Marco, *Guida della chiesa di San Francesco di Paola - Santa Maria in Lugo*, Editrice il Nuovo Diario Messaggero, Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna, Imola, 2019.

FERRI PICCALUGA 1989

Ferri Piccaluga Gabriella, I disegni di Leonardo per la chiesa del Santo Sepolcro di Milano, in Paolo Carpeggiani Luciano Patetta (a cura di), *Il disegno d’architettura*, Atti del Convegno (Milano 15 - 18 febbraio 1988), Milano 1989, pp. 125-136.

FERRI PICCALUGA 2002

Filarete Piccaluga Gabriella, Filarete e la pianta centrale negli anni Sessanta del XV secolo in Lombardia, in Bruno Adorni (a cura di), *La chiesa a pianta centrale, tempio civico del Rinascimento*, Electa, Milano 2002, pp. 49-59.

FERRO 2003

Ferro Debora (a cura di), *La visita apostolica di Angelo Peruzzi nella Diocesi di Asti, Curia Vescovile di Asti, Provincia di Asti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Thesaurus Ecclesiarum Italiae, 4, Asti 2003.

FERRO 2017

Ferro Filippo Maria, *Dar figura alle lacrime: Andrea da Corbetta e il Compianto in San Vittore a Meda*, in Armando Manera e Giovanna Mastrotisi (a cura di), *Dar figura alle lacrime: il Compianto sul Cristo morto nella chiesa di San Vittore a Meda*, BetaGamma editrice, Rotary club di Meda e delle Brughiere, Seregno 2017, pp. 37-54.

FIDERER MOSKOVITZ 1991

Fiderer Moskovitz Anita, Giovanni di Balduccio’s Arca di San Pietro martire: Form and Function, in *Arte lombarda*, N.S., 96/97, 1991, 1/2, pp. 7-18.

FILIPPINI 1927/1928

Filippini Francesco, Baccio da Montelupo a Bologna, in *Dedalo*, III, 1927/1928, pp. 527-542.

FINI 2007

Fini Marcello, *Bologna sacra. Tutte le chiese in due millenni di storia*, Pendragon, Bologna 2007.

FOGOLARI 1909

Fogolari Gino, L'ancona dei Querini Stampalia di Venezia. Opera di Bartolomeo Giolfino da Verona del 1470, in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, anno 3, fasc. 10 1909 (ottobre), pp. 386-398.

FORNARI SCHIANCHI 1998

Fornari Schianchi Lucia, Guido Mazzoni: un Compianto per Busseto, in *Po, Quaderni di cultura padana*, 8, 1998, pp. 49-67.

FORSYTH 1970

Forsyth William Henry, *The Entombement of Christ. French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1970.

FRANCESCHINI 1995

Franceschini Adriano, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte II, tomo I, dal 1472 al 1492*, Corbo, Ferrara 1995.

FREZZATO – GRITTI – QUARTANA 2009

Frezzato Fabio, Luciano Gritti, Luca Quartana, Maestro di Trognano (Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati?), Andata al Calvario, Rilievo dall'altare maggiore, già Varese, Basilica di Santa Maria del Monte (1480-1488 circa), in *Rassegna di Studi e Notizie*, vol. XXXII, anno XXXVI, 2009, pp. 33-40.

FRIZZI 1787

Frizzi Antonio, *Guida del Forestiere per la città di Ferrara*, Per Francesco Pomatelli, Ferrara 1787.

FRIZZI 1857

Frizzi Antonio, *Diario di Antonio Frizzi continuazione delle memorie per la storia di Ferrara*, Servadio, Ferrara 1857.

FRIZZI 1933

Frizzi Antonio, *Diario Ferrarese dell'anno 1409 sino al 1502*, edizione Pardi in R.I.S. XXIV, I, Bologna 1933.

FRIZZI ed. anast. 1969

Frizzi Antonio, *Diario di Antonio Frizzi in continuazione delle memorie per la storia di Ferrara*, Bologna, Forni, (ed. anast. dell'ed. di Abram Servadio, Ferrara 1857), 1969.

FRATI 1998

Frati Marco, Architettura religiosa fra pellegrinaggio internazionale e devozione locale, il caso della Valdelsa medievale, in *Miscellanea storica della Valdelsa*, 104, 1998, pp. 199-244.

FRIZZONI – MORELLI 1884

Frizzoni Gustavo, Morelli Jacopo (a cura di), [Michiel Marcantonio], *Notizie d'opere di disegno [1521-1543]*, seconda edizione riveduta ed aumentata, Zanichelli, Bologna 1884.

FUCINESE 1970

Fucinese Damiano Venanzio, Appunti inediti di Benedetto Croce su due chiesette raianesi, in *Lares*, vol. 36, n. 3/4, 1970-1971, pp. 259-280.

FUCINESE 1987

Fucinese Damiano Venanzio, *Raiano e dintorni: l'immagine e la storia*, Comune di Raiano, Raiano 1987.

FUCINESE 2008

Fucinese Damiano Venanzio, *L'Eremo di San Venanzio in Raiano*, Amaltea edizioni, Melpignano (Lecce) 2008.

FUSCO 1844

Fusco Giuseppe Maria, *Intorno all'Ordine dell'Armellino da re Ferdinando I d'Aragona all'Arcangelo S. Michele dedicato*, Tipografia Banzoli, Napoli 1844.

GABRIELLI 1934

Gabrielli Maria Rosaria, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, IV, 1934, pp. 180-181.

GABRIELLI 1977

Gabrielli Noemi, *Arte e cultura ad Asti attraverso i secoli*, con la collaborazione di Mario Abrate, fotografie di Mario Serra, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1977.

GADDONI 1911

Gaddoni Serafino, *I frati minori in Imola e i tre ordini francescani nella città e diocesi imolese, con 24 illustrazioni*, Quaracchi, Tipografia del Collegio di S. Bonaventura, Firenze 1911.

GADDONI 1927

Gaddoni Serafino, *Le chiese della diocesi d'Imola*, Galeati, Imola 1927.

GAETA 1989

Gaeta Letizia, scheda n. 8 (Giovanni da Nola, Compianto sul Cristo morto), in Francesco Abbate, Mario De Cunzio, Vega De Martini, *Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano*, Electa Napoli, Napoli 1989, pp. 54-56.

GAGGETTA 2017

Gaggetta Claudia, Fortuna e sfortuna delle sculture lignee "todische" nel Ticino, in Edoardo Villata (a cura di), *Legni preziosi, sculture, busti, reliquiari e tabernacoli dal Medioevo al Settecento nel cantone Ticino*, catalogo della mostra presso la Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, Rancate-Ticino (14 ottobre 2016 - 22 gennaio 2017), Milano, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 94-101.

GALLI - MAZZALUPI 2014

Galli Aldo, Matteo Mazzalupi, Sulle tracce di don Paolo Moerich, chierico e scultore, in Silvia Superbi (a cura di), *Quattrocento bondenese*, Centro italiano di studi pomposiani, Ferrara 2014, pp. 23-60.

GALLI 1992

Galli Aldo, Michele da Firenze: i problemi dell'attività giovanile in *Prospettiva*, 68, 1992 (ottobre), pp. 13-29.

GALLI 2013

Galli Aldo, Prima di Amadeo, Sculture in terracotta in Lombardia attorno alla metà del Quattrocento, in Maria Grazia Ottolenghi e Laura Basso (a cura di), *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno tenuto presso Milano e la Certosa di Pavia (17-18 ottobre 2011), Ed. Et, Milano 2013, pp. 43-58.

GAMBAROTTO 2018

Gambarotto Giulia, Quinzano, San Rocchetto, Deposizione di Cristo nel sepolcro, in Gambarotto Giulia et al., *Pietà, Deposizioni e Compianti a Verona e nel Veronese*, Scripta Edizioni, Verona, 2018, pp. 219-232.

GARNELLI 1979

Garnelli Mauro, *Guida al Duomo di Salò*, con un saggio sul Romanino di Giovanni Testori, Grafo Edizioni, Brescia 1979.

GASPAROLO 1896

Gasparolo Francesco, *Archivio di Santa Maria di Castello*, Roma, Tipografia Forzani 1896.

GATTA (1732). ed. 1966

Gatta Costantino, *Memorie topografico-storiche della provincia di Lucania compresa al presente nelle provincie di Basilicata, e di Principato-Citeriore. Colla serie genealogica de' serenissimi principi di Salerno, e di Bisignano dell'illustre famiglia Sanseverino. Raccolte da Costantino Gatta e divise in tre parti*, Gennaro Muzio, Napoli 1732 (ed. Forni, Bologna 1966).

GATTI 1803

Gatti Giacomo, *Descrizione delle più rare cose di Bologna, e suoi subborghi, in pitture, sculture, ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi, e case, compendiata, e corretta da Giacomo Gatti Bolognese*, per le Stampe del Sassi, Bologna 1803.

GENTILE 1989

Gentile Guido, Il gruppo del "Sepolcro" in Santa Maria di Castello ad Alessandria e il Teatro della Pietà tra il Quattro e il Cinquecento, in *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, N.S., 43, 1989, pp. 311-342.

GENTILE 1989b

Gentile Guido, Testi di devozione e iconografia del Compianto, in Grazia Agostini e Luisa Ciammitti (a cura di), *Niccolò dell'Arca, seminario di studi*, Atti del convegno tenuto a Bologna il 26 - 27 maggio 1987, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989, Nuova Alfa, 1989, pp. 167-199.

GENTILINI 1991

Gentilini Giancarlo, Roberto Di Clemente Antiquario, *Una Pietà di Andrea Della Robbia*, Roberto di Clemente Antiquario in Firenze, Tassinari, Firenze 1991.

GENTILINI 1997

Gentilini Giancarlo, Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo, in Mauro Natale (a cura di), *I Monumenti Borromeo; scultura lombarda del Rinascimento*, Torino 1997, pp. 47-82.

GENTILINI 2008

Gentilini Giancarlo, La terracotta a Padova e Andrea Riccio “celebre plastificatore”, in Andrea Bacchi, e Luciana Giacomelli (a cura di), *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra a Trento, presso il Castello del Buonconsiglio, Museo Diocesano Tridentino, 5 luglio – 2 novembre 2008, Trento 2008, pp. 59-75.

GHIGLIERI 1971

Ghiglieri Paolo (a cura di), Girolamo da Savonarola, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, Angelo Belardetti, Roma 1971, 2 voll.

GHILINI 1666.

Ghilini Girolamo, *Annali di Alessandria, ovvero le cose accadute in essa città nel suo circondario territorio dall'anno dell'origine sua sino al 1659, composti e pubblicati da Girolamo Ghilini*, Gioseffo Marelli, Milano 1666.

GHIRARDACCI 1669

Ghirardacci Cherubino, *Historia di vari successi d'Italia, e particolarmente della città di Bologna, auuenuti dall'anno 1321 fino al 1425 di nostra salute, di Cherubino Ghirardacci bolognese, con indice copiosissimo di quanto in essa si contiene, all'illustriss. sig. Girolamo Alamandini*, per Giacomo Monti, Bologna 1669.

GIANNI 2015

Gianni Alessandra, Indagine intorno a una scultura inedita senese di fine Quattrocento raffigurante Sant'Antonio Abate, in *Inconographia*, XIV, 2015, pp. 168-173.

GIORDANO 1995

Giordano Luisa, *Ludovicus Dux*, Diakronia, Società Storica Vigevanese, Vigevano 1995.

GIOVANNINI 1988

Giovannini Carlo, L'altare delle statuine, in Oriana Baracchi, Carlo Giovannini (a cura di), *Il Duomo e la torre di Modena*, Aedes Muratoriana, Modena 1988, pp. 63-64.

GIOVIO 1551

Giovio Paolo, *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quae apud Musaeum spectantur. Volume digestum est in septem libros*, Laurentii Torrentini ducalis typographi, Firenze 1551.

GIUSTI 1984

Giusti Anna Maria, Storia e metodologia di un restauro in Maurizio Bettelli (a cura di), *Restauro di una terracotta del Quattrocento, Il “Compianto” di Giacomo Cozzarelli*, Firenze, Catalogo della mostra tenuta presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (16 maggio – 22 luglio 1984), Edizioni Panini, Firenze 1984, pp. 9-21.

GLOCK 1906

Glock Anton, Zur Mysterienbühne, in Anton Glock *et al.*, *Analecta Germanica*, Ed. H. Böes, Amberg 1906, pp. 1-18.

GNUDI 1942

Gnudi Cesare, *Niccolò dell'Arca*, Giulio Einaudi editore, Torino 1942.

GNUDI 1952

Gnudi Cesare, L'arte di Guido Mazzoni. Problemi e proposte, in *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi*, VIII, IV, 1952, pp. 98-111.

GNUDI 1972

Gnudi Cesare, *Nuove ricerche su Niccolò dell'Arca*, Quaderni di commentari n. 3, De Luca, Roma 1972.

GONZAGA 1603

Gonzaga Francesco, *De origine seraphicae Religionis franciscanae, eiusq(ue) progressibus, de regularis Obseruantie institutione, forma, administrationis, ac legibus, admirabilique eius propagatione, f(rater) Francisci Gonzagae, opus in quatuor partes divisum*, Tipografia Dominici Imberti, Venezia 1603.

GOTHEIN 1915

Gothein Eberhard, *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, Sansoni, Firenze 1915.

GOTTSCHESKI 1908

Gottschewski Adolf, *Über die Portrats des Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri*, Heitz, Strasbourg 1908.

GRAEVE 1958

Graeve Mary Ann, The Stone of Unction in Caravaggio's Painting for the Chiesa Nuova, in *The Art Bulletin*, 40, 1958, pp. 223-237.

GRAMACCINI 1983

Gramaccini Nicola, La Deploration de Niccolò dell'Arca. Religion et politique aux temps de Giovanni II Bentivoglio, in *Revue de l'Art*, 62, 1983, pp. 21-34.

GRASSELLI 1818

Grasselli Giuseppe, *Guida storica sacra della Real città e sobborghi di Cremona per gli amatori delle Belle Arti*, presso Giuseppe Bianchi, Cremona 1818.

GRASSI 1817

Grassi Serafino, *Storia della città di Asti*, Borgo Luigi e Brignolo Giuseppe editori, Asti 1817, vol. II.

GRIMALDI 1904

Grimaldi Giulio, Un laudario della Compagnia di Santa Croce di Urbino, in *Nozze Hermanin-Hausmann: 20 gennaio 1904*, Unione Tipografica Cooperativa, Perugia 1904.

GU 2015

Gu Jihoon, Per una lettura politica della Pala Bentivoglio di Francesco Francia già in Santa Maria della Misericordia, in *Intrecci d'arte*, n. 4, 2015, pp. 36-51.

GUALANDI 1840

Gualandi Michelangelo, *Memorie originali italiane riguardanti le Belle Arti*, serie I, Pei tipi di Jacopo Marigli, Bologna 1840.

GUARINI 1621

Guarini Marcantonio, *Compendio storico dell'origine, accrescimento e prerogative delle chiese, e luoghi pii della città, e diocesi di Ferrara*, Presso gli Heredi di Vittorio Baldini, Ferrara 1621, libro 1°.

GUAZZOTTI - FAZIO 2005

Guazzotti Sabrina, Fazio Salvatore, L'immagine della Gerusalemme celeste: il complesso di Santo Stefano a Bologna, in Piero Pierotti, Carlo Tosco e Caterina Zannella (a cura di), *Le rotonde del Santo Sepolcro: un itinerario europeo*, Edipuglia, Bari 2005, pp. 91-100.

GUERRINI 1926

Guerrini Paolo, *Bagnolo Mella. Storia e documenti*, Morcelliana, Brescia 1926.

GUERRINI 1981

Guerrini Sandro, Alcune inedite sculture di Clemente Zamara in territorio mantovano, in *Brixia Sacra*, XVI, 4-5, 1981 (giugno-settembre), pp. 76-77.

GUERRINI 2010

Guerrini Sandro, *Lo splendido teatro del dolore: il Compianto in S. Maria della Stella a Bagnolo Mella; la storia, le figure, il restauro*, Grafo, San Zeno Naviglio (Brescia) 2010.

GUIDICINI 1868

Guidicini Giuseppe, *Cose notabili della città di Bologna, ossia Storia cronologica de'suoi stabili pubblici e privati*, vol. II, Tipografia G. Vitali, Bologna 1868.

GUNDERSHEIMER 1972

Gundersheimer Werner Leonard, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este, The De triumphis religionis of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Librairie Droz, Ginevra 1972.

GUNDERSHEIMER 1980

Gundersheimer Werner Leonard, Popular Spectacle and the Theatre in Renaissance Ferrara, in Maristella De Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Edizioni di Comunità, Milano 1980, pp. 25-33.

HEALES 1868

Heales Alfred, Easter Sepulchres; their Object, Nature, and History, by Alfred Heales, Esquire, in *Archaeologia, or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity*, vol. XLII, 1868, pp. 263-308.

HERBERT 2007

Herbert Christopher, *English Easter Sepulchre. The History of an Idea*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, University of Leicester, 2007, 2 voll.

HEYDENREICH 1961

Heydenreich H. Ludwig, Die Cappella Rucellai von San Pancrazio in Florenz, in *The Artibus Opuscula XI. Essays in honor of E. Panofsky*, vol. 1, 1961, pp. 219-229.

HOFMANN 1963

Hofmann Helga Dorothea, Das "Heilige Grab", die "Grablegung Christi" und "Christus im Grabe", in *Saarheimat*, 7, 1963, pp. 97-105.

HOPE 1899

Hope William Henry, *English Altars from Illuminated Manuscripts*, Longmans, Green and Co., London 1899.

IMPERIO - CAPONE 1997

Imperio Loredana, Valentini Enzo, *Guida all'Italia dei templari: gli insediamenti templari in Italia*, Edizioni Mediterranee, Roma 1997.

INCONTRERA 1928

Incontrera Oscar, *Guida storico-artistica della Basilica di San Giusto di Trieste*, Casa Editrice C. U. Trani, Trieste 1928.

JEFFREY 1919

Jeffrey George, *A Brief Description of the Holy Sepulchre of Jerusalem and other Christian Churches in the Holy City, with some account of the mediaeval copies of the Holy Sepulchre surviving in Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1919.

JUHOS 2018

Juhos Rózsa, The sepulchre of Christ in arts and liturgy of the late Middle Ages, in *Journal of Historical Archaeology and Anthropological Sciences*, vol. 3, 2018, pp. 263-270.

KARSALLAH 2016

Karsallah Elsa, Un substitute original au pèlerinage au Saint-Sépulcre: les *Mises au Tombeau* monumentales du Christ en France (XVe -XVIe siècles) in *Reti Medievali. Rivista*, 17, 1, 2016, pp. 417-428.

KLEBANOFF 2000

Klebanoff Randi, Passion, Compassion, and the Sorrows of Women: Niccolò dell'Arca's "Lamentation over the Dead Christ" for the bolognese Confraternity of Santa Maria della Vita, in Barbara Wisch, Diane Cole Ahl (a cura di), *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: ritual, spectacle, image*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 147-172.

KÖRTE 1937

Körte Werner Hermann Ulrich, Deutsche Vesperbilder in Italien, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1, 1937, pp. 1-138.

KRAUTHEIMER 1993, ed. 2008

Krautheimer Richard, *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, traduzione di Giuseppe Scattone, Edizione Illustrata, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

KROESEN 2000

Kroesen Justin E. A., *The Sepulchrum Domini through the Ages. Its form and function*, Peeters, Leuven 2000.

KRÖNING 1967

Krönig Wolfgang, *Rheinische Vesperbilder*, Mönchengladbach, Kühlen 1967.

LAUTS 1962

Lauts Jan, *Carpaccio. Paintings and Drawings. Complete Edition*, The Phaidon Press, London 1962.

LAMO 1844

Lamo Pietro, *Graticola di Bologna: ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture della città, fatta l'anno 1560 dal pittore Pietro Lamo, ora per la prima volta data in luce con note illustrative*, Tipografia Guidi all'Ancora, Bologna 1844.

LANCETTI 1836

Lancetti Vincenzo, *Pseudonimia, ovvero tavole alfabetiche de' nomi finti o supposti degli scrittori con la contrapposizione de' veri ad uso de' bibliofili, degli amatori della storia letteraria e de' librai*, per Luigi di Giacomo Pirola tipografo-libraio, Milano 1836.

LANGE 1887

Lange Carl, *Die lateinischen Osterfeiern; Untersuchungen über den Ursprung und die Entwicklung der liturgisch-dramatischen Auferstehungsfeier mit Zugrundelegung eines umfangreichen neuaufgefundenen Quellenmaterials*, Ernst Stahl sen., München 1887.

LANZILOTTA 2010

Lanzillotta Giacomo, *Aurelio Persio e la scultura del Rinascimento in Puglia*, prefazione di Clara Gelao, Adda Editore, Bari 2010.

LATUADA 1737

Latuada Servilliano, *Descrizione di Milano: ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, vol. II, a spese di Giuseppe Cairoli mercante di libri, Milano 1737.

LAZZARI 1801

Lazzari Andrea, *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti: compendio storico abbozzato dall'arciprete Don Andrea Lazzari*, presso Giovanni Guerrini, Urbino 1801.

LAZZARI 1939

Lazzari Alfonso, *Il Signor di Ferrara ai tempi del Concilio del 1438-1439. Niccolò III d'Este*, in *Rinascita*, 2, 1939, pp. 672-702.

LEHMANN 2010

Lehmann Anna, *Christus am Kreuz. Eine Fallstudie zum Passionbild um 1300 am Beispiel des Maestro di Santa Anastasia in Verona*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2010.

LEGRAND 1874

Legrand Emile, *Recueil de chansons populaires grecques*, Maisonneuve et Cie Libraires Editeurs, Paris 1874.

LIONS CLUB (IMOLA) 1968

Lions Club Imola (a cura di), *Il restauro del chiostrino quattrocentesco dell'Osservanza di Imola (1467-1967)*, Galeati, Imola 1968.

LISNER 1960

Lisner Margrit, *Deutsche Holzkruzifixe des 15. Jahrhunderts in Italien*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 9, 1960, n. 3/4, pp. 159-206.

L'OCCASO 2009

L'Occaso Stefano, *Elia della Marra, un plastificatore mantovano del secondo Quattrocento*, in *Vitelliana*, 4, 2009, pp. 35-56.

LODA 1998

Loda Angelo, *Il sangue del Redentore: testimonianze figurative eucaristico-sacramentali in territorio italiano*, tesi di dottorato in Critica, Teoria e Storia della Letteratura e delle Arti, relatore prof. I. Caramel, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 1998.

LOCKWOOD 1980

Lockwood Lewis, Music and Popular Religious Spectacle at Ferrara under Ercole I d'Este, in Maristella De Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Edizioni di Comunità, Milano 1980, pp. 571-582.

LONGSWORTH 2009

Longworth Ellen L., Stylistic and Iconographic Considerations: The Lamentation in the Church of Santo Sepolcro, Milan, in *Artibus et Historiae*, vol. 30, 59 2009, pp. 91-114.

LUCIDI 2013

Lucidi David, Contributi a Baccio da Montelupo, scultore in terracotta, *Nuovi Studi, Rivista di arte antica e moderna*, 19, anno XVIII, 2013, pp. 51-101.

LUCCHESI 1977

Lucchesi Giovanni, Festa di S. Stefano e chiese a lui dedicate nell'antica Diocesi di Faenza, in *Terzo centenario della Chiesa di S. Stefano in Faenza*, Comitato parrocchiale per le feste centenarie, Faenza 1977, pp. 17-79.

LUGLI 1990

Lugli Adalgisa, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino, U. Allemandi, 1990.

LUSINI 1910

Lusini Vittorio, *Per chi studia il Cozzarelli: un'altra nota critica*, Lazzeri, Siena, 1910.

MABILLON 1724

Mabillon Jean, *Museum Italicum seu collectio veterum scriptorum ex bibliothecis Italicis I in duas partes distinctus: prima pars complectitur iter Italicum litterarium, altera vero varia patrum opuscula et vetera monumenta, cum sacramentario et paenitentiali Gallicano eruta a Johanne Mabillon et Michaele Germain*, apud Montalant, Paris, 1724 vol. II.

MACCHIAROLI (1868) ed. 1995

Macchiaroli Stefano, *Diano e l'omonima sua valle. Ricerche Storico-Archeologiche*, Rondinella, Napoli, 1868.

MACULAN 2018

Maculan Alessia, Bussolengo, San Valentino, "Compianto sul Cristo morto", in *Pietà, Deposizioni e Compianti a Verona e nel Veronese*, Scripta Edizioni, Verona, 2018, pp. 203-207.

MAILLETT 1968/1969

Maillet Germaine, L'évolution du type du Saint-Sépulcre en Occident et le Saint-Tombeau alsacien, in *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*, N.S., 4, 1968/1969, pp. 123-136.

MAINARDI 1633

Mainardi Matteo, *Origine e fondazione di tutte le chiese che di presente si trovano nella città di Bologna già descritte da Don Luigi Sarti da Piano e da Giovan Nicolò Pasquali Alidosi, e hora di nuovo ampliate da Matteo Mainardi*, Ferroni, Bologna 1633.

MALAVOLTA - PIETROPOLI 2012

Malavolta Anna, Pietropoli Francesco (a cura di), *Sculture Veronesi del Trecento. Restauri*. Catalogo della mostra tenuta a Verona, presso la Chiesa di San Pietro in Monastero (4 aprile - 24 giugno 2012), Grafiche Aurora, Verona 2012.

MARINI – CAMPANELLA 2011

Marini Paola, Campanella Christian (a cura di), *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, introduzione di Antonio Paolucci, testi di Susanna Bortolotto, Ed. fuori commercio, Verona 2011.

MARTINI 1837

Martini Antonio, *Ufficio della Settimana Santa, colla versione italiana di Monsignor Martini*, Ripamonti Carpano, Milano 1837.

MAISEN 1865

Maisen Pietro, *Cremona Illustrata e i suoi dintorni*, Tipografia degli Autori-Editori, Milano 1865.

MALAGUZZI VALERI 1894

Malaguzzi Valeri Francesco, Nuovi documenti in *Archivio storico dell'arte*, VII, 1894, pp. 365-374.

MALAGUZZI VALERI 1899

Malaguzzi Valeri Francesco, Contributo alla scuola della scultura a Bologna nel Quattrocento, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XXII, 1899, pp. 270-299.

MALAGUZZI VALERI 1923

Malaguzzi Valeri Francesco, *La corte di Lodovico il Moro. Le Arti industriali, la Letteratura, la Musica*, Ulrico Hoepli, Milano, 1923.

MÂLE 1949

Mâle Emile, *L'Art religieux de la fin du Moyen-Âge en France, étude sur l'iconographie du Moyen-Âge et sur ses sources d'inspiration, illustrée de 265 gravures*, 5 ed., Colin, Paris 1949.

MALLÉ 1965

Mallé Luigi (a cura di), *Le sculture del Museo d'Arte Antica, catalogo*, Museo Civico di Torino, Poligrafiche riunite, Torino 1965.

MALLÉ 1950

Mallé Luigi (a cura di), Alberti Leon Battista, *Della Pittura [1404-1472]*, Sansoni, Firenze 1950.

MALMUSI – VALDRIGHI 1823

Malmusi Carlo, Valdrighi Mario, *Le opere di Guido Mazzoni e di Antonio Begarelli, celebri plastici modenesi, e le pitture eseguite nelle sale del palazzo dell'illustrissima Comunità di Modena da Niccolò Abati, Bartolomeo Schedoni ed Ercole Abati, disegnate ed incise rispettivamente dai signori professori Giuseppe Guizzardi, e Giulio Tomba bolognesi e di opportune illustrazioni corredate*, G. Vincenzi, Modena 1823.

MALTESE 1967

Maltese Corrado (a cura di), Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano 1967.

MALVASIA 1686

Malvasia Carlo Cesare, *Le Pitture di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin hora da altri maggiore antichità, et impareggiabile eccellenza nella Pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il Passeggiere disingannato ed instrutto, dell'Ascoso, Accademico Gelato, a i meriti incomparabili del Signor Le Brun, Pittore Primario del Re christianissimo*, Per Giacomo Monti, Bologna, 1686.

MALVASIA 1732

Malvasia Carlo Cesare, *Le Pitture di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin ora da altri maggiore antichità, e impareggiabile eccellenza nella pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il Passeggiere disingannato, ed instrutto, Dell'Ascoso, Accademico Gelato*, Terza edizione, con nuova e copiosa aggiunta, Nella Stamperia del Longhi, Bologna 1732.

MALVASIA 1792

Malvasia Carlo Cesare, *Pitture, scolture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi, e case della città di Bologna, e suoi subborghi: coll'indice di tutti i professori indistintamente, ed in seguito de' luoghi più osservabili, e delle opere più insigni coll'indicazione delle pagine ove sono nominati li autori delle medesime*, Nella stamperia del Longhi, Bologna 1792.

MANCORTI 1991

Mancorti Francesco, Il gruppo della "Pietà" nella cripta dell'antica Pieve di S. Stefano di Modigliana, *Almanacco '91*, 4, edito dall'Università Popolare di S. Domenico di Modigliana, Modigliana, 1991, pp. 85-88.

MANERA 2017

Manera Armando e Mastrotisi Giovanna (a cura di), *Dar figura alle lacrime: il Compianto sul Cristo morto nella chiesa di San Vittore a Meda* con testi di Filippo Maria Ferro, BetaGamma editrice, Rotary club di Meda e delle Brughiere, 2017.

MARCHETTI 1958

Marchetti Giuseppe *et al.*, *Mostra di crocifissi e Pietà medioevali del Friuli*, sotto l'alto patronato di S. E. Aldo Moro, Ministro della Pubblica Istruzione, Soprintendenza ai monumenti e gallerie della Venezia Giulia e del Friuli, [s.n], Trieste 1958.

MARCIANO 1699

Delle Memorie Historiche della Congregatione dell'Oratorio di Bologna nelle quali si dà ragguaglio della fondatione di chascheduna delle congregationi fin' hora erette, e de' soggetti più cospicui, che esse hanno fiorito, raccolte, e date alla luce da Giovanni Marciano, sacerdote della congregatione dell'Oratorio di Napoli, Per lo De Bonis Stampatore Arcivescovale, Napoli 1699, vol. 6.

MARCUCCI 1994

Marcucci Marco, Il Santo Sepolcro. L'Oratorio dei Beati Becchetti nella Chiesa di Sant'Agostino di Fabriano, in Giampiero Donnini (a cura di), *I Legni Devoti [sculture lignee del '300 nel territorio fabrianese]*, catalogo della mostra presso la Chiesa di San Domenico a Fabriano (18 dicembre 1993 - 25 settembre 1994), Tipolitografia Fabrianese, Fabriano 1994, pp. 46-57.

MARIACHER 1950

Mariacher Giovanni, Contributo su Michele da Firenze, in *Proporzioni*, 3, 1950, pp. 69-72.

MARTÈNE 1706

Martène Edmond, *Tractatus De Antiqua Ecclesiae disciplina in divinis celebrandis Officiis*, Studio et opera domini Edmundi Martene presbyteri et monachi benedictini e congregazione S. Mauri, Anisson et Joannis Posuel, Lugduni [Leida] 1706.

MARTIN 1997

Martin Michel, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XVe et XVIe siècles en Europe occidentale. Dessins, schémas et cartes de Jacques Henry Martin*, Picard, Paris 1997.

MARUBBI 1986,

Marubbi Mario, Vincenzo Civerchio, contributo alla cultura figurativa cremasca nel Primo Cinquecento, Il Vaglio Cultura Arte, Milano 1986.

MASINI 1666

Masini D'Antonio, *Bologna perlustrata, terza impressione, notabilmente accresciuta, in cui si fa mentione ogni giorno in perpetuo delle fontioni sacre e profane di tutto l'anno, delle chiese, e loro foundationi, feste, indulgenze, reliquie, corpi santi, imagini miracolose, altari privilegiati, pitture, e sculture di esse, [...]*, Per l'erede di Vittorio Benacci, Bologna 1666.

MAZZELLA 1596

Mazzella Scipione, *Le Vite dei Re di Napoli con le loro effigie dal naturale, del Sig. Scipione Mazzella napoletano*, Per Giuseppe Bonfandino, Napoli 1596, 2 voll.

McGRATH 2002

McGrath Elizabeth, Ludovico il Moro and his Moors, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 2002, pp. 67-94.

MEDRI 1957

Gualtiero Medri, La scultura a Ferrara, in *Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria*, N.S., 17, 1957, pp. 74-75.

MELLINI 1971

Mellini Gian Lorenzo, *Scultori veronesi del Trecento*, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, Electa, Milano 1971.

MELLINI 1992/1993

Mellini Gian Lorenzo, Problemi di storiografia artistica tra Tre e Quattrocento, in *Labyrinthos*, 21/24, 1992/1993, pp. 9-99.

MENARINI – VIANELLI 1976

Menarini Alberto, Vianelli Athos, *Bologna per la strada. Leggende e curiosità. Seconda serie*, Bologna, Tamari, stampa 1976.

MENEGATTI 2000

Menegatti Barbara (a cura di), "Compianto". *Un prezioso ritrovamento*, relazione restauro a cura di Maria Paola degli Esposti, Ministero per i beni e le attività culturali, Soprintendenza per i Beni artistici e storici, Comune di Codigoro, [s.l.] 2000.

MERLO 1980

Merlo Grado Giovanni, Presenza politica e proposta religiosa degli ordini mendicanti in area subalpina nel Trecento, in *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese*, Atti del XIX Convegno del Centro studi sulla spiritualità medievale presso l'Accademia Tudertina (15 – 18 ottobre 1979), Todi 1980, pp. 101-127.

MERLO 1988

Merlo Grado Giovanni, Francescanesimo e signorie nell'Italia centrale e settentrionale del Trecento, in *I Francescani nel Trecento*, Atti del XIV Convegno internazionale, Assisi, 16-17-18 ottobre 1986, Perugia, Università degli Studi di Perugia Assisi, Centro di studi francescani, Assisi 1988, pp. 101-126.

MEZAMICI 1684

Mezamicini Cesare, *Segretario erudito dell'Abate Cesare Mezamicini dedicato all'illustrissimo et eccellentissimo Sig. Principe Don Livio Odescalchi, Duca di Ceri, e nipote di N.S. Innocentio XI*, Per Francesco de' Lazari, Roma 1684.

MEZZANOTTE 1991

Mezzanotte Gianni, Valentino Volta, Rossana Prestini, *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine in Brescia*, Editrice La Scuola, Brescia 1991.

MEZZETTI - MATTALIANO 1981

Mezzetti Amalia, Mattaliano Emanuela (a cura di), *Indice ragionato delle "Vite de' pittori e scultori ferraresi" di Gerolamo Baruffaldi*, 3 voll., Poligrafiche Bolis, Bergamo 1981.

MICATI 2000

Edoardo Micati, *Eremiti d'Abruzzo, guida ai luoghi di culto rupestri*, Carsa Edizioni, Pescara 2000.

MIGNE 1864

Migne Jacques-Paul (a cura di), *Patrologiae cursus completus, seu Bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica omnium Ss. Patrum, Doctorum, Scriptorumque ecclesiasticorum, sive Latinorum, sive Graecorum, qui ab aevo apostolico ad aetatem Innocentii III (ann. 1216) pro Latinis et Concilii Florentini (ann. 1439) pro Graecis floruerunt*, Series Graeca [161 voll.], Migne, Paris 1864, vol. 133.

MILANI 1977

Milani Celestina, *Itinerarium Antonini Placentini, Un viaggio in Terra Santa del 560-570 d.C.*, Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 1977.

MILLET 1960

Millet Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe siècles d'après les monuments de Moïse, de la Macédoine et du Mont-Athos, 670 gravures dans le texte et hors-texte*, deuxième édition, De Boccard, Paris, 1960.

MINGARDI 1972

Mingardi Corrado, Problemi mazzoniani in *Contributi dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna*, II, 1972, pp. 163-187.

MINGARDI 1975

Mingardi Corrado, Il Mortorio di Guido Mazzoni in Santa Maria degli Angeli, in *Busseto* 70, 4, 1975, pp. 99-110.

MIRABELLA ROBERTI 1980

Mirabella Roberti Mario, *San Giusto*, fotografie e impaginazione di Alfonso Mottola e Licia Ruzzier, con due note di Antonio Ciana e Oscar De Incontrera, La editoriale libraria, Trieste 1970.

MISCIATELLI 1910

Misciatelli Piero, Il bozzetto di una "Lamentazione" sconosciuta di Giacomo Cozzarelli, in *Rassegna d'arte Senese*, 6, vol. 1, 1910, pp. 3-5.

MOMIGLIANO-LEPSCHY 1966

Momigliano-Lepschy Anna Laura (a cura di), Santo Brasca, *Viaggio in Terrasanta di Santo Brasca (1480); con l'Itinerario di Gabriele Capodilista (1458)*, Longanesi, Milano 1966.

MONACA 1987

Monaca Gianfranco, *Asti. Un Duomo, una città*, Cassa di Risparmio di Asti, Asti 1987.

MONDUCCI – NIRONI 1976

Monducci Elio, Nironi Vittorio, *Arte e storia nelle chiese reggiane scomparse*, Nuova Tipolitografica Emiliana, Reggio Emilia 1976.

MONFARDINI 2006

Monfardini Bruno (a cura di), fra' Serafino Gaddoni, *Le chiese della Diocesi d'Imola*, vol. III, (Lugo, Conselice, Massalombarda, Cotignola, S. Agata sul Santerno, Mordano, Bagnara), Cooperativa Tip. Ed. Paolo Galeati Imola 1927, ed. O.F.M, ed. 2006.

MONNERET DE VILLARD 1950

Monneret de Villard Ugo, Jacopo da Verona, Liber peregrinationis (1335), in *Il Nuovo Ramusio. Raccolta di viaggi, testi e documenti relativi ai rapporti fra l'Europa e l'Oriente*, 1, La Libreria dello Stato, Roma 1950.

MONTESANO 2011

Montesano Marina, *Da Figline a Gerusalemme: viaggio del prete Michele in Egitto e in Terrasanta (1489-1490)*, con il testo originale del viaggio di ser Michele, Viella, Roma 2011.

MORASSI 1939

Morassi Antonio (a cura di), *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia*, La Libreria dello Stato, Brescia, Roma, 1939.

MORELLI 1800

Michiel Marcantonio, Jacopo Morelli (a cura di), *Notizia d'opere di Disegno nella prima metà del secolo XVI: esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da Don Iacopo Morelli*, Bassano 1800.

MORELLI 1849

Morelli Niccolò, *Vite de're di Napoli, con lo stato delle scienze, delle arti, della navigazione, del commercio e degli spettacoli sotto ciascun sovrano per Niccolò Morelli, opera dall'autore riveduta ed ampliata*, stabilimento tipografico di G. Nobile, Napoli 1849.

MORENI 1822

Moreni Domenico (a cura di), Mariano da Siena, *Del viaggio in Terra Santa fatto e descritto da ser Mariano da Siena nel secolo XV, codice inedito*, Stamperia Magheri, Firenze 1822.

MORISANI 1958

Morisani Ottavio, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 ed il '600*, F. Fiorentino, Napoli 1958.

MORRA 1985

Morra Elena, Per il percorso artistico di Vincenzo Onofri, in *Il Carrobbio. Rivista diretta da Antonio Ferri e Giancarlo Roversi*, 11, 1985, pp. 182-192.

MORRIS 2005

Colin Morris, *The Sepulchre of Christ and the Medieval West. From the Beginning to 1600*, Oxford University Press, Oxford 2005.

MOSCARDO 2018

Moscardo Francesca, Verona, San Fermo Maggiore, Giovanni di Rigino, Deposizione di Cristo nel sepolcro, in Moscardo Francesca *et al.*, *Pietà, Deposizioni e Compianti a Verona e nel Veronese*, Scripta Edizioni, Verona 2018, pp. 159-159.

MOSCHETTI 1907

Moschetti Andrea, Il parziale ricupero d'un capolavoro di Guido Mazzoni in *L'Arte*, 10, 1907, pp. 1-12.

MOTTA 1903

Motta Emilio, Per l'Amadeo in *Archivio storico lombardo*, ser. 3, vol. XXX, 1903, pp. 489-490.

MOTTOLA 1991

Mottola Molfino Alessandra, Mauro Natale, *Le Muse e il principe: arte di corte nel Rinascimento padano*, F. C. Panini, Modena 1991, vol. 1.

MURATORI 1731

Muratori Lodovico Antonio, *Rerum Italicarum scriptores ab anno aerae christinae quingentesimo ad millesimum quingentesimum*, Ex typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, Milano 1731, tomo XVIII, "Cronica di Bologna", pp. 611-612.

NALDI 2004

Naldi Riccardo, La prima metà del Cinquecento, in Paolo Venturoli (a cura di), *Scultura lignea in Basilicata*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demo-etnoantropologico della Basilicata, Allemandi, Torino 2004, pp. 41-67.

NAPIONE 2009

Napione Ettore, I confini di Giovanni di Rigino, notaio e scultore. Autopromozione di un artista nella Verona del Trecento, in *Opera Nomina Historiae*, I, 2009.

NAPIONE 2009b

Napione Ettore, *Le Arche Scaligere di Verona*, Allemandi, Torino 2009.

NAPIONE 2011

Napione Ettore, Storia architettonica della basilica e del convento: dalla fondazione al Quattrocento, in Paola Marini *et al.* (a cura di), *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, Banco Popolare, Gruppo Bancario, Verona 2011, pp. 15-31.

NAPIONE 2013

Napione Ettore, I confini di Giovanni di Rigino, notaio e scultore: autopromozione di un artista nella Verona del Trecento, in Maria Monica Donato (a cura di), *Forme e significati della "firma" d'artista*, [s.n.], Roma 2013, pp. 137-172.

NICCOLINI 1930

Niccolini Pietro, *Ferrara. Nuova guida e scritti illustrativi*, Industrie Grafiche, Ferrara 1930.

NIEMEYER 1976

Niermeyer, *Mediae latinitatis Lexicon Minus*, E. J. Brill, Leiden 1976, fasc. I.

NORI 1996

Nori Gabriele (a cura di), Antonio Da Crema, *Itinerario al Santo Sepolcro, 1486, Corpus Peregrinationum Italicarum 3 (3.1)*, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa) 1996.

NOVA 1983

Nova Alessandro, I tramezzi in Lombardia tra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana in Arnalda Dallaj (a cura di), *Il francescanesimo in Lombardia. Storia ed Arte*, Regione Lombardia, Settore Cultura e Informazione, Silvana Editoriale, Milano 1983, pp. 197-215.

NOVELLI 1991

Novelli Maria Angela (a cura di), Brisighella Carlo, *Descrizione delle pitture, e delle sculture, che adornano le chiese et oratorii della città di Ferrara (secolo XVIII)*, Prima edizione a stampa, Spazio Libri Editori, Ferrara 1991.

NUZZO 2000

Nuzzo Donatella, *Tipologia sepolcrale delle catacombe romane. I cimiteri ipogei delle vie Ostiense, Ardeatina e Appia*, Archeopress, Oxford 2000.

OLIVARI 2009

Olivari Mariolina, *Facta, picta, constructa et fabricata. Botteghe e scultura lignea in Rassegna di Studi e Notizie*, vol. XXXII, anno 36, 2009, pp. 97-104.

Officium Hebdomadae Sanctae, secundum consuetudinem ducalis ecclesiae Sancti Marci Venetiarum a dominica palmarum usque ad diem Paschae inclusive, ad antiquum Ritum, et integritatem resistutum, ex Typographia Ducali apud fratres Pinelli, Venezia 1736.

OTTANI CAVINA 1967

Ottani Cavina, La cappella Bentivoglio, in Carlo Volpe (a cura di), *Il Tempio di S. Giacomo Maggiore in Bologna*, Padri Agostiniani di San Giacomo Maggiore, Bologna 1967, pp. 117-131.

PACCIANI 1998

Pacciani Sergio, *Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte: guida*, Edizioni della Meridiana, Firenze 1998.

PADOVANI 2003

Padovani Andrea, S. Bernardo e gli umiliati a Imola (scheda), in Massimo Montanari, Tiziana Lazzari (a cura di), *Imola, il comune, le piazze*, La Mandragora, Imola 2003.

PALESTRA 1980

Palestra Ambrogio, *le Visite pastorali della Diocesi di Milano*, in *Archiva ecclesiae*, Convegno degli Archivistici Ecclesiastici, Roma, 22-23 1979/1980, pp. 129-141.

PALVARINI GOBIO CASALI 2000

Palvarini Gobio Casali Mariarosa, Il “Compianto” di Santa Croce, in Stefano Savoia (a cura di), *La chiesa di Santa Croce di Lagurano, Sermede*, Sometti, Mantova 2000, pp. 55-60.

PANOFSKY 2015

Panofsky Erwin, *Imago Pietatis*. Un contributo alla storia tipologica dell’“Uomo dei dolori” e della “Maria Mediatrix” (1927), con una nota di Jennifer Cooke, *Annali di critica d’arte*, Poggio a Caiano 2015.

PANOFKSY 2011

Panofsky Erwin, Pietro Conte Torino (a cura di), *La scultura funeraria dall’Antico Egitto a Bernini*, Einaudi, Torino 2011.

PANZANELLI 1999

Panzanelli Roberta, *Pilgrimage in Hyperreality: Images and Imagination in the Early Phase of the “New Jerusalem” at Varallo (1485-1530)*, tesi di dottorato, University of California, Ann Arbor, UMI Research Press, Los Angeles 1999.

PAPETTI 2016

Papetti Silvia, Sulle tracce di Giovanni Pietro e Ambrogio De Donati nella valle dell’Adda: nuovi documenti, in *Rassegna di studi e notizie*, n. 34, anno 42, 2016, Milano, pp. 225-280.

PARNIGONI – VACCARI 1996

Parnigoni Cinzia, Vaccari Maria Grazia, Un caso tipico: il “Compianto” del Carmine a Brescia, in Paolo Bensi, *La scultura in terracotta. Tecniche e conservazione*, a cura di Maria Grazia Vaccari, Centro Di, Firenze 1996, pp. 318-327.

PASCUCCI 1693

Pascucci Matteo, *Vita di S. Venanzio Martire con aggiunta di qualche digressione, etc.*, [s.n] Pesaro 1693.

PASSARGE 1924

Passarge Walter, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, Marcan, Köln 1924.

PASTOUREAU 1991

Pastoureau Michel in *L’étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, La Librairie du XXe siècle, Seuil, Paris 1991.

PEJRANI BARICCO 1998

Pejrani Baricco Luisella, La chiesa abbaziale di Fruttuaria alla luce degli ultimi scavi archeologici, in *Il Medioevo*, 3, 1998, pp. 187-208.

PEROTTI 1999

Perotti Mario, *L’arte della fede a Saluzzo, nella storia delle chiese di San Giovanni e San Bernardino*, Astegiano, Marene (Cuneo) 1999.

PESCARMONA 2009

Pescarmona Daniele, Annotazioni sulla tecnica esecutiva degli scultori lombardi fra Quattro e Cinquecento, in *Rassegna di studi e di notizie*, 36, 2009 (2010), pp. 85-97.

PETERSEN 2004

Petersen Cristoph *Ritual und Theater; Meßallegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2004.

PETTORELLI 1924

Pettorelli Arturo, Il Mortorio mazzoniano di Reggio Emilia in *Cronache d'Arte*, I, fasc. V, 1924 (settembre-ottobre), pp. 262-264.

PETTORELLI 1925

Pettorelli Arturo, *Guido Mazzoni da Modena, plastificatore*, Celanza, Torino 1925.

PEZZANA 1833

Pezzana Angelo, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani di Ireneo Affò continuate da Angelo Pezzana*, tomo settimo, Parma 1833.

PEZZANA 1837

Pezzana Angelo, *Storia della città di Parma, 1346-1400*, Ducale Tipografia, Parma 1837, vol. I.

PEZZANA 1849

Pezzana Angelo, *Storia della città di Parma, continuata da Angelo Pezzana*, dalla Reale Tipografia, Parma 1849, vol. V.

PEZZANA 1859

Pezzana Angelo, Affò Ireneo, *Storia della città di Parma, Parma. 1484-1500*, Carmignani, Parma 1859, vol. V.

PICA 1934

Pica Agnolo, Portaluppi Piero, *La basilica porziana di San Vittore al Corpo*, Esperia, Milano 1934.

PICCININI 2009

Piccinini Francesca, Michele di Nicolò di Dino detto "Michele da Firenze", scheda del *Compianto sul Cristo morto*, in Giorgio Bonsanti e Francesca Piccinini (a cura di), *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento emiliano*, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 21 marzo – 7 giugno 2009), Franco Cosimo Panini, Modena, 2009, pp. 96-99.

PICCININI 2010

Piccinini Francesca, et al., *Il Compianto ritrovato. Il maestro del Compianto sul Cristo morto di Michele da Firenze*, Opificio delle Pietre dure di Firenze, Franco Cosimo Panini, Modena 2010.

PICCIRILLO 2003

Piccirillo Michele (a cura di), De Martoni Nicola, *Io notaio Nicola de Martoni. Il pellegrinaggio ai luoghi santi da Carinola a Gerusalemme, 1394-1395*, Custodia di Terra Santa, Gerusalemme 2003.

PICCIRILLO 2010

Piccirillo Michele, I frati Minori al servizio dei Luoghi Santi, in Michele Piccirillo (a cura di), *Terrasanta: Dalla Crociata alla Custodia dei Luoghi Santi*, Artificio Skira, Milano 2000, pp. 44-57.

PIETROPOLI 2009

Pietropoli Francesco, Il Mortorio trecentesco di Caprino: restauro e conservazione, in *Quaderni Culturali Caprinesi*, n. 4, 2009, pp. 33-37.

PIETROPOLI 1996

Pietropoli Francesco, in Filippa Maria Aliberti Gaudioso (a cura di), *Pisanello. I luoghi del Gotico Internazionale nel Veneto*, Electa, Milano 1996.

PIUSSI 2010

Piussi Sandro, Postille al Santo Sepolcro nella Basilica di Aquileia, in *Antichità altoadriatiche*, 69, 2, 2010, pp. 689-711.

PIVA 1999

Piva Paolo, L'ubicazione del Sepulchrum nelle chiese romaniche dell'Italia del Nord, alcune ipotesi in *Hortus Artium medievalium*, n. 5, 1999, pp. 183-199.

POLVEROSI 1899

Polverosi Manfredi, *Uno scultore del Secolo XVI, Baccio Sinibaldi da Montelupo*, Civelli, Firenze 1899.

PORCASI 2010

Porcasi Pietro (a cura di), *Itinerarium peregrinationis (1458)*, Wey William, Edizioni digitali del Centro Interuniversitario Internazionale di Studi sul Viaggio Adriatico, Lecce 2010.

PREDARI 1846

Predari Francesco, *Origine e vicende degli zingari con documenti intorno le speciali loro proprietà fisiche e morali, la loro religione, i loro usi e costumi, le loro arti e le attuali loro condizioni politiche e civili in Asia, Africa ed Europa, con un saggio di gramatica e di vocabolario dell'arcano loro linguaggio di Francesco Predari*, Tipografia di Paolo Lampato, Milano 1846.

PRESTINI 1991

Rossana Prestini *et al.*, *Una chiesa, un quartiere: storie di devozioni e di minuta quotidianità in La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine in Brescia*, Banca San Paolo, Brescia 1991.

PUOTI 1859

Viaggio al Monte Sinai di Simone Sigoli, testo di lingua, pubblicato dal Poggi in Firenze nell'anno 1829 e di nuovo messo a stampa per cure di Basilio Puoti (seconda edizione), Dalla Officina Tipografica, Napoli 1859.

QUARRÉ 1971

Quarré Pierre, Le Christ de la Mise au tombeau de Langres, in *Revue de l'art*, 13, 1971, pp. 68-71.

RACASI 2011

Racasi Anna Maria, *Il compianto del Cristo morto, in San Valentino. La storia, l'arte, il restauro*, Bussolengo (Verona) 2011, pp. 82-84.

RACCAGNI 1998

Raccagni Velda, Tre Compianti a confronto, in *Le Campane del Monticino*, N.S. 3, 1998 (settembre), pp. 9-13.

RAGGHIANI 1977

Ragghianti Carlo Ludovico, Scultura a Verona nel Trecento, in *Critica d'arte*, XLII, fasc. 151, 1977, pp. 39-54.

RANZOLIN 2019

Ranzolin Paola, Vincenzo Onofri: una revisione del percorso artistico di un protagonista del Rinascimento bolognese, in *Intrecci d'arte*, n. 8, Bologna, 2019, pp. 19-44.

RAVAGLIA 2019

Ravaglia Virna, *Commemoratio sepulchri dominici*. Riflessione sugli spazi dei Sepolcri fittili emiliani (2018), in *Arte e umanesimo a Bologna. Materiali e nuove prospettive*, a cura di Daniele Benati e Giacomo A. Calogero, Bononia University Press, Bologna 2019, pp. 169-188.

RÉAU 1957

Réau Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien, Nouveau testament*, vol. II, Presses Universitaires de France, Paris 1957.

REZZA 2010

Rezza Dario, *Tabernacolo di Donatello. Museo storico artistico del Tesoro di San Pietro, Archivum Sancti Petri, Bollettino d'archivio*, 9, Edizioni Capitolo Vaticano, Città del Vaticano 2010.

RICCI 2007

Ricci Giovanni, Una nicchia d'Oltralpe: Ferrara come Digione, in Mauro Natale (a cura di), *Cosmè Tura e Francesco del Cossa: L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Comune di Ferrara, Ferrara Arte, Ferrara 2007, pp. 61-73.

RICHA 1755

Notizie Istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi Quartieri, opera di Giuseppe Richa della Compagnia di Gesù, tomo terzo, *Del Quartiere di S. M. Novella, Parte Prima, con appendice al secondo tomo*, Stamperia di Pietro Gaetano Viviani, Firenze, 1755.

RIDOLFI 1955

Ridolfi Roberto (a cura di), Savonarola Girolamo, *Prediche sopra Ezechiele*, Angelo Belardetti Editore, Roma, 1955.

RIVIERA 2017

Riviera Graziella, *La strada del Fiammingo: dal Brabante al Monferrato: i Tabachetti di Fiandra*, Centro Studi Piemontese, Torino 2017.

ROMAGNOLI 1976

Romagnoli Ettore, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi: 1200-1800; opera manoscritta in 13 voll.*, Edizioni, S.P.E.S, Firenze 1976, vol. 6 [1500-1520].

ROMANO 1962

Romano Vincenzo (a cura di), Savonarola Girolamo, *Prediche sopra Ruth e Michea*, Angelo Belardetti Editore, 1962.

ROSENBERG 1997

Rosenberg Charles M., *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

ROSENBERG 2008

Rosenberg Charles M., Borso d'Este e il Montesanto in *Tracce dei luoghi, Tracce della storia. L'Editore che inseguiva la Bellezza, Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Donzelli Editore, Roma 2008, pp. 113-122.

ROSSATI 2014

Rossati Marco, Sculture oltremontane nella Lombardia del Quattro e Cinquecento: presenze, scambi, importazioni, in in Frédéric Elsig e Claudia Gaggetta (a cura di), *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, 1° ed. Roma, I libri di Viella, arte – Studi lombardi, 7, pp. 129-165.

ROSSEBASTIANO 2005

Rossebastiano Alda e Fenoglio Simona (a cura), Fra' Domenico, *Viaggio in Oriente di un nobile del Quattrocento: il pellegrinaggio di Milliaduse d'Este*, UTET, Torino 2005.

ROSSI 1979

Rossi Alberto, Un nuovo reperto di Lorenzo Salimbeni, in *Notizie da Palazzo Albani*, 7, 1978, pp. 34-38.

ROSSI 2009

Rossi Marco, La chiesa di S. Maria del Carmine tra fine XV e inizi XVI secolo, in *Il Compianto su Cristo Morto nella Chiesa del Carmine in Brescia*, Quaderni-Associazione Amici della Chiesa del Carmine, II, Brescia 2009, pp. 19-26.

RUBBIANI

Rubbiani Alfonso, *La chiesa di San Francesco e le tombe dei glossatori in Bologna: restauri dall'anno MDCCCLXXXVI al MDCCCIC: note storiche ed illustrative*, (II ed.), Stab. Zamorani e Albertazzi, Bologna 1910.

RUSCONI 1987

Rusconi Roberto, Confraternite, compagnie e devozioni, in Giorgio Chittolini e Giovanni Miccoli (a cura di), *La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea, Storia d'Italia, Annali*, 9, Einaudi, Torino 1986, pp. 471-506.

SACCANI 1915

Saccani Giovanni, in *Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Province di Modena e Reggio, adunanza del 19 aprile 1913*, serie V, vol. XI, 1915, pp. XXII-XXIV.

SACCHI 1872

F. Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi*, Tipografia Ronzi e Signori, Tipografia Ronzi e Signori, Cremona 1872.

SACCHINI 1755

Sacchini Gabriele, *Istoria della Terra di Modigliana, divisa in cinque libri scritta dal padre Gabriele Sacchini modiglianese, provinciale dei cappuccini della Provincia di Bologna offerta alli pubblici rappresentanti della terra e del contado e dalli medesimi data alle stampe e consacrata alla Sacra Reale Apostolica Cesarea Maestà di Maria Teresa d'Austria gloriosissima regina e imperatrice*, 1755, libro 1°.

SADLER 2015

Sadler Donna, *Stone, Flesh, Spirit. The Entombement of Christ in Late Medieval Burgundy and Champagne*, Brill, Leiden 2015.

SALA 1995

Sala Achille, I Quaderni del Santuario, 6, in *Siste Viator. Dagli archivi la storia del Santuario 1400-1600*, a cura dell'Archivio Storico del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno, Saronno 1995.

SALSI 2016

Salsi Claudio, Tasso Francesca, I fratelli De Donati al Castello Sforzesco, in *Rassegna di Studi e di Notizie*, vol. XXXVIII, anno XLII, 2016, pp. 175-178.

SALVADORI 2000

Salvadori Massimo L. (a cura di), voce "nicodemismo" in *Enciclopedia Storica* a cura di Massimo Zanichelli, Bologna 2000.

SALVARANI 2008

Salvarani Renata, *La fortuna del Santo Sepolcro nel Medioevo, spazio, liturgia, architettura*, Jaca Book, Milano 2008.

SALVI 1992

Salvi Paola, "Rigino di Enrico" e l'esordio della "natonia" nell'arte, in *Labyrinthos*, 21/24, 1992/1993, pp. 101-138.

SALVI 1999

Salvi Paola, Una *Pietà* di "Rigino di Enrico" e alcuni aspetti del suo stile tra realismo e geometria, in *Labyrinthos*, 35/36, 1999, pp. 81-116.

SALVI 2006

Salvi Paola, Il metodo anatomico medievale e le arti visive: influenze mondiniane da "Rigino di Enrico" a Leonardo da Vinci, in *Labyrinthos*, 43/44, 2006 (2007), pp. 171-222.

SALVATORE 1993

Salvatore Donato, Chiesa di Monteoliveto in Gemma Cautela, Leonardo di Mauro (a cura di), *Napoli sacra: guida alle chiese della città, quarto itinerario*, Elio De Rosa Editore, Napoli 1993, pp. 232-244.

SANDRELLI 1995

Sandrelli Caterina, Sant'Antonio di Castello: una chiesa scomparsa a Venezia, in *Arte Documento*, 9, 1995 (1996), pp. 159-167.

SANSOVINO 1581

Sansovino Francesco, *Venetia, città nobilissima et singolare descritta in XIII libri da Francesco Sansovino*, Sansovino, Venetia 1581, libro 1°.

SANTILLI 2007

Santilli Enrichetta, Anna Colangelo, Enrico Cartolano, *Il Compianto sul Cristo Morto di Pratola Peligna. Conoscere e restaurare un'opera di arte fittile*, Centro Nazionale di Ricerche "Antonio de Nino", Pratola Peligna (L'Aquila) 2007.

SAN TOMMASO ed. 1997

San Tommaso D'Aquino, *La Somma Teologica*, vol. 5, (terza parte), traduzione a cura della Redazione delle Edizioni Studio Domenicano, Grafiche Dehoniane, Bologna 1997.

SAN TOMMASO, ed. 2009

Tommaso d'Aquino, Padre Tito S. Centi, Padre Angelo Z. Belloni (a cura di), *Somma Teologica Nuova Edizione in lingua italiana*, 2009.

SANVITO 2002

Sanvito Paolo, *Il tardogotico del Duomo di Milano, Architettura e decorazione intorno all'anno 1400*, Lit., Münster 2002.

SASSI 1923

Sassi Romualdo, *Chiese artistiche fabrianesi, l'Oratorio della Carità*, Pesaro, Arti Grafiche Federici, Pesaro 1923.

SASSI 1993

Sassi Romualdo, *I BB. Pietro e Giovanni Becchetti e il loro culto in Fabriano nel quinto centenario della morte*, in Marcucci, Fabriano 1993/1994, pp. 47- 48.

SAVELLI 1991

Savelli Lorenzo, *Vicende della ristrutturazione della Pieve di S. Stefano di Modigliana nel Settecento*, in *Ravennatensia*, 14, Cesena 1991, pp. 93-108.

SAXER 1986

Saxer Victor, *Santa Maria Maddalena dalla storia evangelica alla leggenda all'arte*, in Marilena Mosco (a cura di), *La Maddalena tra sacro e profano*, catalogo della mostra, Firenze 1986, La casa Usher Arnoldo Mondari Editore, Firenze 1986, pp. 24-28.

SCALABRINI 1773

Scalabrini Giuseppe Antenore, *Memorie Istoriche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi, dedicate al nobile uomo, il signor conte Francesco Greco*, per Carlo Coatti, Ferrara 1773.

SCAFURI 2017

Scafuri Francesco (a cura di), *Templari a Ferrara tra storia e leggenda*, Comune di Ferrara, Assessorato alla Cultura, Ferrara 2017.

SCHIAVI 2005

Schiavi Luigi Carlo, *Il Santo Sepolcro di Milano: da Ariberto a Federico Borromeo. Genesi ed evoluzione di una chiesa ideale*, Edizioni ETS, Pisa 2005.

SCHMITT 1990

Schmitt Jean-Claude, *Il gesto nel medioevo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1990.

SCHOTTMÜLLER 1932

Schottmüller Frida, Ein Jugendwer Donatellos im Kaiser-Friedrich-Museum, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1, 1932, pp. 336-340.

SELETTI 1883

Seletti Emilio, *La Città di Busseto, capitale un tempo dello stato Pallavicino, memorie storiche*, Tipografia Bortolotti di Dal Bono, Milano 1883, III voll.

SENSI 1998

Sensi Mario, Militia Sancti Sepulcri, Idea e istituzioni, Kaspar Elm e Cosimo Damiano Fonseca (a cura di), Atti del Colloquio Internazionale tenuto presso la Pontificia Università del Laterano, 10-12 aprile 1996, Città del Vaticano 1998, pp. 233-262.

SENSI 2000

Sensi Mario, Dall'“Imago Pietatis” alle cappelle gregoriane. Immagini, racconti e devozioni per la “visione” e la cristomimesi, in *Collectanea franciscana*, 70/1-2, 2000, pp. 79-148.

SENSI 2006

Sensi Mario, Il contributo delle confraternite alla devozione delle anime sante, in *Escatologia, Aldilà, Purgatorio, culto dei morti. L'esperienza di san Nicola da Tolentino. Contesto culturale, evoluzione teologica, testimonianze iconografiche e prassi pastorale*, Biblioteca Egidiana, Tolentino 2006.

SENSI 2013

Sensi Mario, Evocazioni del Santo Sepolcro tra Umbria e Marche, in Anna Benvenuti e Pierantonio Piatti (a cura di), *Come a Gerusalemme, Toscana sacra 4*, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2013, pp. 701-726.

SENSI 2015

Sensi Mario, Culto Eucaristico fuori dalla messa, in Laura Andreani e Agostino Paravicini (a cura di), *Il Corpus Domini. Teologia, antropologia e politica*, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, pp. 103-138.

SERAGNOLI 2003

Daniele Seragnoli, Il “Compianto sul Cristo morto” e la sacra rappresentazione ferrarese, Visser Travagli Annamaria (a cura di), *Il compianto sul Cristo morto nella Chiesa del Gesù a Ferrara. Il restauro*, Centro Di, Firenze 2003, pp. 23-45.

SETTIS 1975

Settis Salvatore, Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica, in *Prospettiva*, 2, 1975, pp. 4-18.

SETTIS 2005

Settis Salvatore, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500, una linea*, Einaudi, Torino 2005.

SGARBI 1985

Sgarbi Vittorio, Restauri e ritrovamenti, Bologna, in Franco Maria Ricci Editore, 37, 1985 (novembre), pp. 56-66.

SGARBI 2006

Sgarbi Vittorio, Tra classicismo, naturalismo ed espressionismo, in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna. Tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di V. Sgarbi, Electa, Milano 2006, pp. 29-33.

SICOLI 2016

Sicoli Sandra, La Deposizione, otto statue in legno policromato, grandi al vero. Il “Compianto” ligneo di Caspano di Civo e il suo restauro, in *Rassegna di studi e notizie*, 38, anno 42, 2016, pp. 195-213.

SIGHINOLDI 1927

Sighinolfi Lino, *La chiesa e l'oratorio dell'Ospedale di S. Maria della Vita*, Azzoguidi, Bologna 1927.

SIGOLI [1384] ed. 1865

Sigoli Simone, *I Viaggi in Terra Santa di Simone Sigoli Fiorentino e Ser Mariano da Siena, recati a buona lezione con note filologiche e critiche ad uso de' giovani studiosi per uno da Parma*, Parma, da Pietro Fiaccadori, Parma 1865, pp. 1-06.

SILVA [1801] ed. 2006

Silva Ercole, *Dell'arte de' giardini inglesi* [1801], a cura di Gabriella Guerci, Chiara Nenci, Lionella Scazzosi, Laura Pelissetti, [s.l], Olschki, Firenze 2006.

SIMEONI 1909

Simeoni Luigi, *Verona: guida storico-artistica della città e provincia con tavole fuori testo e due piante*, Baroni, Verona 1909.

SISI 1984

Sisi Carlo, Il Compianto di Giacomo Cozzarelli. Note sulla committenza e lo stile in *Restauro di una terracotta del Quattrocento. Il “Compianto” di Giacomo Cozzarelli*, Panini, Modena 1984, pp. 91-113.

SOLERTI 1893

Solerti Angelo, Ugo e Parisina: storia e leggenda secondo nuovi documenti, in *Nuova Antologia*, vol. XLVI, serie III, 1893 (1° luglio), pp. 61-84.

SOLI 1931

Soli Gusmano, *Cappelle varie di Modena e sobborghi*, Società Tipografica Modenese, Modena 1931.

SOLI 1974

Soli Gusmano, *Le chiese di Modena*, 3 voll., a cura di Giordano Bertuzzi, Aedes Muratoriana, Modena 1974, vol. II.

SORIO 1847

Sorio Bartolomeo (a cura di), san Bonaventura, *Cento meditazioni di san Bonaventura sulla Vita di Gesù Cristo volgarizzato antico toscano, testo di lingua cavato dai manoscritti per cura di Bartolomeo Sorio*, presso l'Editore de' classici sacri, Roma 1847.

SPANTIGATI 1988

Spantigati Carlernica, “Staziella carità sorger lo feo”: dipinti, sculture e arredi tra antica e nuova sede, in Carlernica Spantigati (a cura di), *La Cattedrale di Alessandria*, Cassa di Risparmio di Alessandria, Torino 1988, pp. 101-137.

SPANTIGATI 1989

Spantigati Carlernica, La Maddalena di Novi Ligure: il restauro del Monte Calvario, in *Quaderni dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Novi Ligure*, 3, Comune di Novi Ligure, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Novi Ligure 1989.

SQUARZONI 2018

Squarzoni Sabrina, Verona, San Fermo Maggiore, altare Saraina, Maestri caronesi. Compianto sul Cristo morto in Squarzoni Sabrina *et al.*, *Pietà, Deposizioni e Compianti a Verona e nel Veronese*, Scripta Edizioni, Verona, 2018, pp. 159-184.

STANFORD 2007

Stanfors Charlotte, Bishop's Grave to Holy Grave: The Construction of Strasbourg Cathedral's St. Catherine Chapel, in *Gesta*, vol. 46, 1, 2007, pp. 59-80.

STANZIONE 2009

Stanzione Remigio (a cura di), *Descrizione cronologica storica e legale della Provincia di Principato dei minori osservanti di S. Francesco (A.D. 1655)*, di P. Biagio da S. Gregorio Magno (Sa), Nocera Superiore 2009.

STECHOW 1964

Stechow Wolfgang, Joseph of Arimathea or Nicodemus?, in *Studien zur Toskanischen Kunst – Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, München, Prestel Verlag, 1964, 289-302.

STEMP 1992

Stemp Richard John, *Sculpture in Ferrara in the Fifteenth Century. Problems and Studies*, tesi di dottorato, University of Cambridge, 1992.

STICCA 2000

Sandro Sticca, *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medio Evo, Arte et Spiritualità*, Dowling Scholary Reprint Series, Global Publications, Binghamton (Ney York) 2000.

STOPANI 1998

Stopani Renato, *Le vie di pellegrinaggio del Medioevo: gli itinerari per Roma, Gerusalemme, Compostella, con una antologia di fonti*, Le Lettere, Firenze 1998.

SUPINO 1910

Supino Benvenuto Iginò, *La scultura in Bologna nel secolo XV*, Zanichelli, Bologna 1910.

SUPINO 1939

Supino Benvenuto Iginò, *L'arte nelle chiese di Bologna. Secoli XV-XVI*, Zanichelli, Bologna 1939.

TAMENI 1999

Tameni Ilaria, Il teatro della Pietà: il Cristo morto nell'arte bresciana (1450-1550), in *Civiltà Bresciana*, 2, 1999, pp. 40-73.

TARALLO 2013/2014

Tarallo Michela, *Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, dalla fondazione (1411) alla soppressione monastica: topografia e allestimenti liturgici*, tesi di dottorato in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 2013/2014.

TARTARI 1997/1998

Tartari Laura, Gli "hospitalia" in Epoca medioevale: il caso di Forlì, in *Ravennatensia*, 19, 1997/1998, pp. 243-254.

TASSO 2009

Tasso Francesca, Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento, in *Rassegna di studi e notizie*, vol. 32, 2009, anno XXXVI, Milano 2009, pp. 11-18.

TERNI DE GREGORY 1948 (1949)

Terni De Gregory Winifred, Non "De Fundutis", i Fonduli, dinastia di scultori cremaschi, in *Archivio Storico Lombardo*, serie VIII, vol. I, 1948/1949, pp. 238-242.

TIRABOSCHI 1786

Tiraboschi Girolamo, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti nati degli stati del Serenissimo signor Duca di Modena, con una appendice de' professori di musica*, Presso la Società tipografica, Modena 1786.

TIRABOSCHI 1794

Tiraboschi Girolamo, *Memorie Storiche Modenesi, col codice diplomatico illustrato con note dal cavaliere Abate Girolamo Tiraboschi*, Società Tipografica, Modena 1794, tomo III.

TIZIO ed.1964

Tizio Sigismondo, *Historiae Senenses* in *Enciclopedia Le muse*, 12 voll., De Agostini, Novara 1964, vol. 3.

TOLEDANO 1987

Toledano Ralph, *Francesco di Giorgio Martini. Pittore e scultore*, Electa, Milano 1987.

TORBOLI 2004

Torboli Michaela, Otto personaggi in cerca d'autore. Breve storia del "Compianto sul Cristo morto" di Sant'Antonio in Polesine, in Angelo Andreotti, Bonatti Elena, Andrea Fedeli (a cura di), *Il Mortorio conservato nel monastero di Sant'Antonio in Polesine di Ferrara: storia e restauro*, Musei Civici d'Arte Antica, Fondazione Cassa di risparmio di Ferrara, Ferrara 2004, pp. 9-17.

TORBOLI 2010

Torboli Micaela, "Diamante", *curiosità araldiche nell'arte estense del Quattrocento*, Edizioni Cartografica, Ferrara 2010.

TOSCO 2005

Tosco Carlo, Architetture del *Santo Sepolcro* nell'Europa medievale, in Piero Pierotti, Carlo Tosco e Caterina Zannella (a cura di), *Le rotonde del Santo Sepolcro: un itinerario europeo*, Edipuglia, Bari 2005, pp. 13-54.

TROMPETTO 1979

Trompetto Mario, *Storia del Santuario d'Oropa*, Libreria Vittorio Giovanacci, terza edizione riveduta ed aumentata (1974), Biella 1979.

FORTUNATO 2005

Fortunato Bruno (a cura di), Fileno dalla Tuata, *Istoria di Bologna: origini-1521*, 2 voll, Vol. I, *origini-1499*, Costa Ed., Bologna 2005.

TANZI 1991

Tanzi Marco, Novità per l'Arca dei Martiri Persiani, in *Prospettiva*, 63, 1991, pp. 51-62.

TOSCHI 1966

Toschi Paolo, *L'antico teatro religioso italiano*, F.lli Montemurro, Matera 1966.

TUOHY 1996

Tuohy Thomas, *Herculean Ferrara, Ercole d'Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

TURCHINI 2003

Turchini Angelo, *La Romagna del Cinquecento, I. Istituzioni, comunità, mentalità*, Società editrice Il Ponte Vecchio, Cesena 2003.

TURCHINI – ARCHETTI 2003

Turchini Angelo e Archetti Gabriele (a cura di), *Brixia Sacra, Visita Apostolica e Decreti di Carlo Borromeo alla Diocesi di Brescia, I. La città*, 3 serie, 8, 2003, 1/2.

TURNER 1997

Turner John Douglas, *The Sculpture of Baccio da Montelupo*, tesi di dottorato presso la Wayne State University, Dipartimento di Storia dell'Arte e Architettura, a.a. 1987/1989, Brown University, Providence (Rhode Island) 1997.

VACCARI 1996

Vaccari Maria Grazia (a cura di), Appunti sul restauro della scultura in terracotta, in *La scultura in terracotta. Tecniche e conservazione*, Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze, Centro Di, Firenze 1996.

VACCARI 1996

Vaccari Maria Grazia, Conti Susanna, I "veli" bizantini del Museo marciano di Venezia. La pulitura: problemi, sperimentazioni, risultati, in *OPD Restauro*, 8, 1996, pp. 48-65 e 88-91.

VACCHETTA 1931

Vacchetta Giovanni, *La Chiesa di San Giovanni di Saluzzo. La cappella funeraria dei marchesi, il convento domenicano, studio storico-artistico*, Depositari Esclusivi S. Lattes et C. Editori, Torino 1931.

VAIRANI 1796

Vairani Tommaso Agostino, *Inscriptiones cremonenses universae. Pars I et II*, Laurentius Manini, Cremona 1796.

VALDRIGHI 1853

Valdrighi Mario and Gian Francesco Ferrari Moreni, Delle statue di Guido Mazzoni collocate nella Chiesa di San Giovanni in Modena, in *Continuazione delle Memorie di religione, morale e di letteratura*, tomo 3, n. 16, Eredi Soliani, Modena 1853.

VALDRIGHI – FERRARI MORENI 1854

Valdrighi Mario, Ferrari Moreni Giovanni Francesco, *Delle statue del celebre plastico modenese cav. Guido Mazzoni ora esistenti restaurate nella chiesa di S. Giovanni Battista in Modena*, per tipi della Regio Ducal Camera, Modena 1854.

VALDRIGHI 1883

Valdrighi Luigi Francesco, *Appendici e note alla seconda edizione del Dizionario storico-etimologico delle contrade e spazii pubblici di Modena*, Ditta Tip. A. Rossi, Modena 1883.

VALENZIANO 2003

Valenziano Crispino, *Evangelista e pittore, discepolo e scultore. La Madonna di San Luca e il Crocifisso di Nicodemo, miti verso l'autentica icona cristiana*, Edizioni Feeria, Panzano in Chianti (Firenze) 2003.

VANZOLINI 1879

Vanzolini Giuliano, *Istorie delle fabbriche di majoliche metaurensi e delle attinenti di esse raccolte a cura di Giuliano Vanzolini*, Per Annesio Nobili editore, Pesaro 1879, vol. II.

VASARI (1568), ed. LE MONNIER 1853

Vasari Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari*, pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti Belle, Felice Le Monnier, Firenze 1853.

VASINA 1999

Vasina Augusto, Rassegna degli studi storici pomposiani. Fonti e bibliografia, Antonio Samaritani, Carla di Francesco (a cura di), *Pomposa. Storia, Arte, Architettura*, Corbo Editore, Ferrara 1999, pp. 5-16.

VECELLIO 1590

Vecellio Cesare, *Abiti e costumi a Venezia*, 1590, De Bastiani, Vittorio Veneto (Treviso) ed. anastatica 2011, 2 voll.

VENDRIANI 1662

Vendriani Lodovico, *Farnese casa, raccolta de' pittori, scultori, et architetti modonesi più celebri, nella quale si leggono l'opere loro insigni, e doue l'hanno fatte. Cavata da vari autori per Don Lodouico Vedriani da Modona*, Per lo Soliani stampator ducale, Modena 1662.

VENTURI 1884

Venturi Adolfo, Di un insigne artista modenese del secolo XV, in *Archivio Storico Italiano*, vol. 14, n. 144, 1884, pp. 339-366.

VENTURI 1884

Venturi Adolfo, Nuovi documenti, in *Archivio Storico dell'Arte*, 7, 1884, pp. 52-54.

VENTURI 1885

Venturi Adolfo, L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este, in *Rivista storica italiana*, 2, 1885, pp. 700-701.

VENTURI 1890

Venturi Adolfo, La scultura emiliana nel Rinascimento in *Archivio Storico dell'Arte*, 3, fasc. I, 1890, pp. 1-23.

VENTURI 1901

Venturi Adolfo, Museo Civico di Reggio Emilia, in *L'Arte*, 4, 1901, S. 366.

VENTURI 1908

Venturi Adolfo, *Storia dell'arte italiana. VI, La scultura del Quattrocento*, Hoepli, Milano 1908.

VENTURI 1914

Venturi Adolfo, Una Pietà di Guido Mazzoni a Reggio Emilia, in *L'Arte*, 17, 1914, pp. 227-230.

VERDON 1975

Verdon Timothy Christopher, *The Art of Guido Mazzoni*, dissertazione di dottorato in Filosofia presso l'Università di Yale (dicembre) 1975.

VERDON 1978

Verdon Timothy, *The Art of Guido Mazzoni*, Garland, New York 1978.

GNOCCHI 1933

Gnocchi Alberto, Una "Pietà" di Guido Mazzoni nel Cremasco, in *Cremona*, 4, 1933 (aprile), pp. 171-180.

VERGA 1933/1934

Verga Guido, Una Pietà di Guido Mazzoni nella parrocchiale di Palazzo Pignano, in *Bollettino d'arte*, XVII, serie III 1933/1934 (luglio), 1, pp. 7-12.

VERGA BANDIRALI 1958

Verga Bandirali Maria, Scheda per Agostino Fondulo scultore, in *Arte Lombarda*, 3, 1958, 1, pp. 29-44.

VERGA BANDIRALI 1980

Verga Bandirali Maria *et al.*, Pitture nell'ex-chiesa di Santo Spirito e Santa Maddalena a Crema, in *Seriane 80*, [Offanengo], [Cassa rurale ed artigiana di Offanengo] 1980, pp. 145-153.

VERGA BANDIRALI 1990

Verga Bandirali Maria, Contributo alla ricostruzione di una fase cremasca nel percorso di Agostino de' Fondulo, in *Arte Lombarda*, N.S., 92/93, 1990, 1/2 pp. 63-75.

VERNIA 2013

Vernia Serena, Il Compianto su Cristo morto a Modigliana. Studi, iconografia e peculiarità artistiche, in *Studi Romagnoli*, 64, 2013/2014, pp. 57-70.

VIGANÒ 1959

Viganò Piero, *Codigoro. Cenni storici*, Scuola Grafica Salesiana, Tipografia Giari, Bologna 1959.

VISSER TRAVAGLI 2003

Visser Travagli Anna Maria (a cura di), *Guido Mazzoni. Il Compianto sul Cristo morto nella Chiesa del Gesù a Ferrara. L'opera e il restauro*, Centro DI, Firenze 2003.

VITALI 1819

Vitali Pietro, *Le pitture di Busseto*, dalla Stamperia Ducale, Parma 1819.

VIVOLI 2014

Vivoli Liliana (a cura di), *Catasto Nelli 1637-1796 reg. 7, Libro Chiese*, Associazione per Imola Storico-Artistica, Editrice La Mandragora, Imola (Bologna) 2014.

VON FABRICZY 1905

Von Fabriczy Cornelius, Una scultura del Rinascimento a Viadana, in *Rassegna d'arte*, V, 1905, pp. 185-186.

VON FABRICZY 1907

Von Fabriczy Cornelius, Giovanni Minello. Ein paduaner Bildner vom Ausgang des Quattrocento, in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XXVIII, 2, 1907, pp. 53-89.

VON FABRICZY 1908

Von Fabriczy Cornelius, Niccolò dell'Arca, in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlung Preussische Kunstsammlungen*, Berlin, XXIX, 1908, pp. 29-41.

VON TISCHENDORF 1876

Von Tischendorf Costantin (a cura di), *Bibliotheca - Evangelia Apocrypha*, Lipsia 1876, LIV-LXXVI, pp. 210-432.

UGHI 1804

Ughi Ferrarese Luigi, *Uomini illustri ferraresi nella pietà, nelle arti e nelle scienze colle loro opere o fatti principali*, Per gli eredi di Giuseppe Rinaldi, Ferrara 1804, tomo II.

WARBURG 1932, ed. 2011

Warburg Aby, Wachs-Voti in SS. Annunziata in *Die Erneuerung Der Heidnischen Antike*, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1932, pp. 116-119.

WEISSMAN 1982

Weissman Ronald F. E., *Ritual brotherhood in Renaissance Florence*, Academic Press, New York 1982.

WILLIAMSON 1910

Williamson George Charles, Pierpont Morgan John, *Catalogue of the Collection of Jewels and Precious work of Art the property of J. Pierpont Morgan, compiled at his request by G. C. Williamson*, Chiswick Press, London 1910.

YOUNG 1920

Young Karl, *The Dramatic Associations of the Easter Sepulchre by Karl Young professor of English*, University of Wisconsin Studies in Language and Literature, n. 10, Madison 1920.

ZANELLA 1999

Zanella Gabriele, Il monastero tra Papato, Impero, Estensi (secoli IX-XV), in Antonio Samaritani e Carla di Francesco (a cura di), *Pomposa. Storia, Arte, Architettura*, Corbo Editore, Ferrara 1999, pp. 25-32.

ZERI 1987

Zeri Federico, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Longanesi and C., Milano 1987.

ZUMIANI 2005

Zumiani Daniela, La contrada di Santa Maria in Chiavica: note storico-topografiche, in P. Brugnoli (a cura di), *La chiesa di Santa Maria in Chiavica a Verona*, Centro Turistico giovanile, Verona 2005, pp. 171-194.

MANOSCRITTI:

Modena, Archivio Arcivescovile, ms. SGM 7, *Sezione Confraternite*, Maneggio dell'Ospitale della Morte dal 1436 al 1495.

Modena, Archivio Arcivescovile, ms. SGM 8, *Sezione Confraternite*, Maneggio dell'Ospedale della Morte dal 1458 al 1462.

Modena, Archivio Arcivescovile, ms. SPB 211, *Sezione Confraternite*, Maneggio dei Beni della Compagnia della Morte dall'anno 1543 sino al 1569.

Modena, Archivio Arcivescovile, ms. SGM 3, *Capitoli ed elenchi dei confratelli di San Giovanni Battista*, [XV secolo], mutilo.

Siena, Archivio di Stato, ms. 6534, Don Giuseppe Merlotti, *Relazione storica di tutte le moderne ed antiche Parrocchie della campagna comprese nella presente Diocesi di Siena e di ciòche più notevole riscontrasi nella loro giurisdizione parrocchiale, tratta perlo più da originali documenti inediti*, 1881.

SIGLE E ABBREVIAZIONI:

ACOMR = Archivio del Collegio degli Oblati Missionari di Rho.

ACSMSi = Archivio conventuale di Santa Maria dei Servi di Siena.

ADMo = Archivio Storico Diocesano di Modena-Nonantola.

ASMi = Archivio di Stato di Milano.

ASDMi = Archivio Storico della Diocesi di Milano.

ASMo = Archivio Storico di Modena.

ADA = Archivio Diocesano di Asti.

ASF = Archivio Storico di Firenze.

ASN = Archivio di Stato di Napoli.

ASFe = Archivio Storico di Ferrara.

ASMa = Archivio Storico di Mantova.

ASVr = Archivio Storico di Verona.

BCVr = Biblioteca Capitolare di Verona.

ASCo = Archivio Storico Comunale di Codigoro.

ADCo = Archivio Diocesano di Comacchio.

ASBAAMi = Archivio della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali di Milano.

ASV = Archivio di Stato di Venezia.

AOsp = Archivio dell'Ospedale di Imola.
ACancV = Archivio della Cancelleria Vescovile di Imola.
ACap = Archivio Capitolare di S. Cassiano ad Imola.
AAS = Archivio della Curia Arcivescovile di Siena.
ASSo = Archivio Storico del Comune di Soncino.
ASSa = Archivio del Santuario di Saronno.
ASP = Archivio della Fabbriceria di San Petronio di Bologna.
AAIm = Archivio Arcivescovile di Imola.
AOspS = Archivio dell'Ospedale di San Bernardo
AAT = Archivio Antoni Traversi

